

Von Karl Dienst

Zeitzeugen

»Der Choral, in seiner Funktion als ›outillage mental‹, transportiert und übermittelt nicht nur eine religiöse Botschaft, sondern er wird auch allmählich zu einem Zeichen der Zusammengehörigkeit aller Protestanten, zu einem Symbol des Protestantismus schlechthin. Dessen Hymne, eine ›Mar-seillaise der Reformation‹ (Heine), wird das Lied ›Ein feste Burg‹« (Veit 1986, 3): Mit dieser Wertung des »protestantischen Chorals« als »wertvolles musikalisches, kulturelles und religiöses Erbe der Reformation« aus der Feder von Patrice Veit stimmt auch Édith Weber zunächst überein: »Ein feste Burg« gilt ihr als »Sammlungslied der Lutheraner«, als »Symbol der Reformation«, aber auch – von seiner religiösen und historischen Bedeutung entblößt – als Symbol für Deutschland in einem politischen Kontext (Weber 1977, 81f). Zur Zeit Luthers und Melanchthons war sein »Sitz im Leben« zunächst der protestantisch-kirchliche Raum und die Humanistenschule, mithin zunächst ein primär gottesdienstlich-liturgischer, dann ein »paraliturgischer« (Geistliches Konzert), dann der Konzertsaal (Symphonie) und das Theater (Oper). Vom religiös-geschichtlichen in den historisch-politischen Kontext transformiert, symbolisiert »Ein feste Burg« schließlich Deutschland, ja den Feind. Endlich habe dieser Choral (Édith Weber nennt hier Jean Langlais) »sa position luthérienne primitive« verlassen, um zu einem »Symbol des Glaubens in einem ökumenischen Kontext« zu werden (1977, 96).

Daß »Ein feste Burg« nicht nur in Deutschland patriotisch-nationalistischen Interessen dienen mußte, ist bekannt. Selbst in Grohnde und Brokdorf, also innerhalb des »rot-grünen« Spektrums, wurde das Lied von Katholiken wie Protestanten, Gläubigen wie Atheisten zu Demonstrationszwecken angestimmt (vgl. ZGP 5, 1987, 6).

Daß »Ein feste Burg« auch innerhalb des gegenwärtigen Psycho-Spektrums bedeutsam sein kann, zeigt z. B. eine Andacht von Dietrich Stollberg (ZGP 5, 1987, 11 ff): »Ich wollte weder konfessionelles Pathos noch ökumenische Schwärmerei, weder christliche Mission noch unchristlichen Humanismus, sondern etwas von der Offenheit, die die Reformation gegenüber einem immer unangemessen-geschlossener und verschlossener werdenden mittelalterlichen Konservatismus neu zur Geltung brachte, *spürbar* werden

lassen. Im Sinne des therapeutischen Anliegens von ›Arzt und Seelsorger‹ schien es mir wichtig, nicht irgend etwas theologisch Wichtiges verbal zu proklamieren, sondern einige Impulse der Reformation erlebbar zu machen: Wenn schon nicht eine ›therapeutische‹ Andacht, so soll es doch eine erlebbare werden, die im Interesse des reformatorischen Impulses der *Offenheit* jedem Teilnehmer die Möglichkeit gab, angeregt durch die und in Auseinandersetzung mit den Eingaben des Leiters der Andacht seinen eigenen Weg ein kleines Stück weiterzugehen« (187, 11). In der Durchführung der Andacht kommt Stollberg auch auf »Ein feste Burg«: »Die reformatorische Tradition sei für viele in Luthers Fassung von Psalm 46 ›Ein feste Burg ist unser Gott‹ noch gegenwärtig. Daher schlieÙe ich vor, die erste Verszeile dieses Liedes zehnmal hintereinander – ähnlich wie ein Mantra (religiöser Meditationsspruch) – stehend im Chore zu singen. Im Anschluß daran bat ich, sich zu setzen und drei Minuten lang zu schweigen (dieses Schweigen, nach Rudolf Ottos Vorschlag sogar sakramentaler Bestandteil eines Gottesdienstes, hat eine ganze Reihe von Funktionen, z. B. die des Verarbeitens der kleinen, chorischen Meditation durch die Wahrnehmung von Gefühlen, Gedanken und Bildern, aber auch schlicht durch Beruhigung).«

Heinrich Heines Bemerkung

Heinrich Heines Bemerkung von der »Marseiller Hymne der Reformazion« in seiner Schrift »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« (1834) wird heute durchweg abwertend, also mit einem negativen Wertakzent behaftet, verstanden. Die einschlägige Stelle lautet: »Ein Schlachtlied war jener trotzige Gesang, womit er (Luther) und seine Begleiter in Worms einzogen. Der alte Dom zitterte bey diesen neuen Klängen, und die Raben erschrakten in ihren obskuren Thurmnestern. Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformazion, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt (und vielleicht zu ähnlichen Kämpfen gebrauchen wir nächstens die alten, geharnischten Worte:)
« Es folgen die vier Strophen von »Ein feste Burg« (Heine 1979, 41 f).

Unmittelbar vor diesem Zitat spricht Heine von Luthers Bedeutung für die deutsche Sprache: »Luthers Originalschriften haben ebenfalls dazu beigetragen die deutsche Sprache zu fixieren. Durch ihre polemische Leidenschaftlichkeit drangen sie tief in das Herz der Zeit. Ihr Ton ist nicht immer sauber. Aber man macht auch keine religiöse Revoluzion mit Orangenblüthe.« In seinen Streitschriften gleichen seine Ausdrücke und Bilder »jenen riesenhaften Steinfiguren, die wir in indischen oder ägyptischen Tempelgrotten finden, und deren grelles Colorit und abentheuerliche Häßlichkeit

uns zugleich abstößt und anzieht. Durch diesen barocken Felsenstyl erscheint uns der kühne Mönch manchmal wie ein religiöser Danton, ein Prediger des Berges, der, von der Höhe desselben, die bunten Wortblöcke hinabschmettert auf die Häupter seiner Gegner. Merkwürdiger und bedeutender als diese prosaischen Schriften sind Luthers Gedichte, die Lieder, die, in Kampf und Noth, aus seinem Gemüthe entsprossen. Sie gleichen manchmal einer Blume, die auf einem Felsen wächst, manchmal einem Mondstral, der über ein bewegtes Meer hinzittert. Luther liebte die Musik, er hat sogar einen Traktat über diese Kunst geschrieben, und seine Lieder sind daher außerordentlich melodisch. Auch in dieser Hinsicht gebührt ihm der Name: Schwan von Eisleben. Aber er war nichts weniger als ein milder Schwan in manchen Gesängen, wo er den Muth der Seinigen anfeuert und sich selber zur wildesten Kampflust begeistert. Ein Schlachtlied . . .« (Heine 1979, 40f).

Der geschichtstheologische bzw. geschichtsphilosophische Kontext des Heine-Zitats ergibt sich z. B. aus folgendem Zitat: »Indem Luther den Satz aussprach, daß man seine Lehre nur durch die Bibel selber, oder durch vernünftige Gründe, widerlegen müsse, war der menschlichen Vernunft das Recht eingeräumt die Bibel zu erklären und sie, die Vernunft, war als oberste Richterinn in allen religiösen Streitfragen anerkannt. Dadurch entstand in Deutschland die sogenannte Geistesfreyheit, oder, wie man sie ebenfalls nennt, die Denkfreyheit. Das Denken ward ein Recht und die Befugnisse der Vernunft wurden legitim« (Heine 1979, 36).

Daß Heinrich Heine neben Luther auch Friedrich II. von Preußen als Metapher benutzt, sei erwähnt: »Der Marquis von Brandenburg hatte begriffen, daß er, der nur durch das protestantische Prinzip ein legitimer König von Preußen seyn konnte, auch die protestantische Denkfreyheit aufrecht erhalten mußte. Seitdem freylich, haben die Dinge sich verändert, und der natürliche Schirmvogt unserer protestantischen Denkfreyheit hat sich, zur Unterdrückung derselben, mit der ultramontanen Parthey verständigt, und er benutzt dazu eine Waffe, die das Papstthum zuerst gegen uns ersonnen und angewendet: die Censur« (Heine 1834, 37).

Hier wird deutlich: »Geistesfreyheit« ist das interesseleitende Stichwort für Heines Lutherinterpretation. Unmittelbar im Anschluß an den Abdruck der vier Strophen von »Ein feste Burg« schreibt er: »Ich habe gezeigt, wie wir unserem theuren Doktor Martin Luther die Geystesfreiheit verdanken, welche die neuere Literatur zu ihrer Entfaltung bedurfte. Ich habe gezeigt, wie er uns auch das Wort schuf, die Sprache, worin diese neue Literatur sich aussprechen konnte. Ich habe jetzt nur noch hinzu zu fügen, daß er auch selber diese Literatur eröffnet, daß diese, und ganz eigentlich die schöne Literatur, mit Luther beginnt, daß seine geistlichen Lieder sich als die ersten wichtigen Erscheinungen derselben ausweisen und schon den bestimmten

Charakter derselben kund geben. Wer über die neuere deutsche Literatur reden will, muß daher mit Luther beginnen, und nicht etwa mit einem nürnbergerspießbürger, Namens Hans Sachs, wie aus unredlichem Mißwollen von einigen romantischen Literatoren geschehen ist. Hans Sachs, dieser Troubadour der ehrbaren Schusterzunft, dessen Meistergesang nur eine läppische Parodie der früheren Minnelieder und dessen Dramen nur eine tölpelhafte Travestie der alten Mysterien, dieser pedantische Hanswurst, der die freye Naivität des Mittelalters ängstlich nachhafft, ist vielleicht als der letzte Poet der älteren Zeit, keineswegs aber als der erste Poet neuern Zeit zu betrachten. Es wird dazu keines weiteren Beweises bedürfen, als daß ich den Gegensatz unserer neueren Literatur zur älteren, mit bestimmten Worten erörtere« (Heine 1834, 42 f).

Heine sieht Luthers eigentliche Leistung in seinem Einsatz für die Geistes- und Denkfreiheit. Um sie in vollem Umfang sichtbar zu machen, stellt er sie auch in den Kontext mittelalterlicher und neuzeitlicher Religionssituation hinein. »Freylich, schon seit einigen Jahrhunderten hatte man ziemlich frey denken und reden können, und die Scholastiker haben über Dinge disputirt, wovon wir kaum begreifen wie man sie im Mittelalter auch nur aussprechen durfte. Aber dieses geschah vermitteltst der Distinkzion, welche man zwischen theologischer und philosophischer Wahrheit machte, eine Distinkzion, wodurch man sich gegen Ketzerey ausdrücklich verwahrte; und das geschah auch nur innerhalb den Hörsälen der Universitäten, und in einem gothisch abstrusen Latein, wovon doch das Volk nichts verstehen konnte, so daß wenig Schaden für die Kirche dabey zu befürchten war. Dennoch hatte die Kirche solches Verfahren nie eigentlich erlaubt, und dann und wann hat sie auch wirklich einen armen Scholastiker verbrannt. Jetzt aber, seit Luther, machte man gar keine Distinkzion mehr zwischen theologischer und philosophischer Wahrheit, und man disputirte auf öffentlichem Markt, und in der deutschen Landessprache und ohne Scheu und Furcht. Die Fürsten, welche die Reformazion annahmen, haben diese Denkfreyheit legitimiert, und eine wichtige, weltwichtige Blüthe derselben ist die deutsche Philosophie« (Heine 1834, 36).

In den folgenden Kapiteln verknüpft Heine Martin Luther mit Christian Wolf, Tauler und Lessing, der das fortsetzt, was Luther begonnen hat. Heine sah in Luthers Reformation einen Meilenstein in der Geschichte der Befreiung. Luther war dabei Werkzeug, was Luthers eigener Auffassung ja durchaus entspricht, wenn auch in einem anderen Zusammenhang. »Heines Verständnis für Luthers Theologie ist nach heutiger Auffassung sicher sehr begrenzt gewesen. Ein Blick in die Lutherdeutung der Heinezeit zeigt (jedoch), daß er damit nicht allein gestanden hat« (Schlingensiepen 1981, 157). So hat die Wiederentdeckung der paulinischen Rechtfertigungslehre für

Heine wenig bedeutet. Daß Heines Lutherbild dennoch interessanter ist als das vieler seiner Zeitgenossen, ist darauf zurückzuführen, daß er sich zumindest zeitweilig mit Luther identifizierte. So schrieb Heine nach dem Verbot des »Jungen Deutschland« am 28. 1. 1836 an die Bundesversammlung – nicht ohne Anspielungen auf den Reichstag zu Worms 1521: »Doktor Martin Luther, glorreichen Andenkens, durfte versehen mit freiem Geleite vor dem Reichstage erscheinen und sich frei und öffentlich gegen alle Anklagen verteidigen. Fern ist von mir die Anmaßung, mich dem hochteuren Mann zu vergleichen, der uns die Denkfreiheit in religiösen Dingen erkämpft hat; aber der Schüler beruft sich gern auf das Beispiel des Meisters. Wenn, Sie, meine Herren, mit nicht freies Geleit bewilligen wollen, mich vor Ihnen in Person zu verteidigen, so bewilligen Sie mir wenigstens freies Wort in der deutschen Druckwelt und nehmen Sie das Interdikt zurück, welches Sie gegen alles, was ich schreibe, verhängt haben« (Schlingensiepen 1981, 159).

Ein »wilder Exeget«!

Nach Claude Lévi-Strauß betätigte sich Heinrich Heine als »wilder Exeget«: Er hat Bibel, Dogmatik, Kirchengeschichte und Kirchenlied seinen Zwecken dienstbar gemacht, sie in pragmatischer Absicht verwendet, ohne sich darum zu kümmern, inwieweit dies mit der Geschichte bzw. der Ursprungssituation übereinstimmt. Eine »wilde Exegese« gibt sich bekanntlich ihre Regeln selbst, und zwar in pragmatischer Absicht. Allerdings wird der mit Immanuel Kant vertraute Leser hier an § 59 der Kritik der Urteilskraft erinnert, wo das Verfahren der »Übertragung der Reflexion« unter dem Titel des »Symbols« beschrieben wird. Kant geht hier von seiner grundlegenden Einsicht aus, daß die Realität der Begriffe nur durch Anschauungen ausgewiesen werden kann. Dies geschieht bei empirischen Begriffen durch Beispiele, bei den reinen Verstandesbegriffen durch Schemata, bei den Vernunftbegriffen (»Ideen«), denen keine adäquate Anschauung beschafft werden kann, durch Unterlegung einer Vorstellung, die mit dem Gemeinten nur die »Form der Reflexion« gemeinsam hat, nicht aber Inhaltliches. Letzteres ist im Blick auf Heines Äußerungen wichtig. Es geht hier, in Kants Sprache, um ein Modell in pragmatischer Absicht, um »ein Prinzip nicht der theoretischen Bestimmung des Gegenstandes. . . , was er an sich, sondern der praktischen, was die Idee von ihm für uns und den zweckmäßigen Gebrauch derselben werden soll«. Hans Blumenberg spricht hier von »absoluten Metaphern«. Im Blick auf Heinrich Heine formuliert: Sein Rückgriff auf Luther entspricht in erster Linie praktischen Interessen und nicht »reiner Historie«. Luther wird zur Metapher!

Gewöhnlich wird die Inanspruchnahme Luthers für praktische Interessen aufgrund literarischer Befunde nachgewiesen. Im Folgenden sollen einzelne Beispiele aus der Musikgeschichte herangezogen werden, und zwar Luthers »Ein feste Burg ist unser Gott« in verschiedenen Verwendungszusammenhängen.

In der »Reformationsgeschichte von Oppenheim« aus der Feder von J. R. Dieterich findet sich folgende heroisierende und psychologisierende Interpretation des Aufenthaltes Luthers in Oppenheim auf seinem Weg zum Reichstag in Worms 1521: »Hier gilt es für den kühnen Mönch, den letzten schweren Entschluß zu fassen. Noch einmal und sicher in verstärktem Maße stürmen auf ihn Hoffnungen, Zweifel und Befürchtungen ein, wie sie sein Herz seit Anbruch der neuen Zeit erfüllt haben müssen. Die treuesten Freunde beginnen in der Nähe der großen Entscheidung zu zagen. . . Auf der anderen Seite: wie mußte der Jubel, die Liebe und Verehrung, die ihm auf seiner Reise von allen Seiten . . . in so reichem Maße entgegengetragen worden waren, ihn mit neuem Mut und Vertrauen erfüllt haben! Man hatte ihn als den Retter begrüßt und gefeiert, und jetzt mahnten ihn die Freunde, der Entscheidung seiner Sache durch Kaiser und Reich auszuweichen: wahrlich der letzte Kampf, den er am Tag vor seiner Ankunft in Worms ausgefochten haben wird, muß schwer gewesen sein.« Aus dieser »tapferen Stimmung heraus« habe Luther – »möglicherweise die feste Reichsburg über Oppenheim vor Augen« – »das herrliche Bannerlied der evangelischen Kirche: ›Ein feste Burg ist unser Gott‹ mit seinem: ›Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen‹ in der Nacht vom 15. auf den 16. April (1521) im Gasthaus zur Kanne in Oppenheim . . . gedichtet« (Dieterich 1902, 238).

Robert Schumann wollte in seinen letzten Lebensjahren ein Oratorium »Luther« komponieren: »Das Oratorium müßte ein durchaus volkstümliches werden, das Bürger und Bauer verstände – dem Helden gleich, der ein so großer Volksmann war. Und in diesem Sinne würde ich mich auch bestreben, meine Musik zu halten, also am allerwenigsten künstlich, kompliziert, kontrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend. . . Das Oratorium müßte für Kirche und Konzertsaal passen. . . Möglichst historische Treue, namentlich die Wiedergabe der bekannten Kraftsprüche Luthers. Sein Verhältnis zur Musik überhaupt, seine Liebe für sie, in hundert schönen Sprüchen von ihm ausgesprochen, dürfte gleichfalls nicht unerwähnt bleiben. . . Der Choral ›Ein feste Burg‹ dürfte als höchste Steigerung nicht eher als zum Schluß erscheinen, als Schlußchor« – diese Fingerzeige gab Schumann seinem Librettisten (Du-

bitzky 1914, 8f). Daß Schumann Giacomo Meyerbeer im Blick auf dessen Oper »Die Hugenotten« von 1836 Mißbrauch Luthers vorwarf (s. u.), sei erwähnt: »Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören.« Daß Schumann selbst als »guter Protestant« Bibeltex-te wie Choräle mied, sei erwähnt. Sein Oratorium »Das Paradies und die Peri« (1843) behandelt eine Erlösungs-geschichte – freilich aus indischer Mythologie (nach Thomas Moore). Dem Advents- wie dem Neujahrslied (Op. 71, Op. 144; 1848f) und den doppelchö-rigen Motetten (Op. 141; 1849) liegen Texte von Rückert zugrunde (vgl. Krummacher 1983, 261). Daß die Tonalität der reformatorischen Melodien zur romantischen Harmonik querstand, sei erwähnt. Andererseits begrüßt Schumann 1842 an Carl Loewes Oratorium »Johann Huß« die Wahl des historischen Stoffes: »Sollen der Musik aber Charaktere wie Huß, Guten-berg, Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden (!) ent-zogen werden, weil sie weder ganz für die Oper noch ganz für die Kirche passen?« Schumann zieht hier Luther als Held eines Oratoriums in Erwä-gung, während er seine Texte und Weisen meidet!

Ähnlich schrieb 1841 Ferdinand Hand in seiner in Jena erschienenen »Aesthetik der Tonkunst« (II, 574): »Warum sollten auch nicht Erzählun-gen in Tasso's Befreitem Jerusalem, warum nicht Luthers Glaubenskampf oder Guttenbergs bedeutungsvolles Leben als Oratorium behandelt wer-den?« Daß hier Luther leicht zum bloß historischen Gegenstand und das Oratorium schnell zum tönenden Denkmal werden können, also das Ge-genteil einer lebendigen Aktualisierung, liegt auf der Hand. Ähnliches gilt im Blick auf das von Johann Julius Schneider (geb. 1805) komponierte Oratorium »Luther« (Erstaufführung Berlin 18. 10. 1854), dasjenige von Heinrich Zöllner 1803 zugleich in Dorpat, Reval und Petersburg aufgeführte gleichen Namens und Ludwig Meinardus (1827–1896) Werk »Luther in Worms«, dessen Schluß »Ein feste Burg« bildet. 1872 komponiert, wurde es 1874 in Weimar uraufgeführt und im Luther-Jahr 1883 in nahezu allen größeren protestantischen Städten Deutschlands, aber auch in Genf, Phila-delphia und Reval (1921 in Worms, 1983 in Göttingen) aufgeführt. Luther stimmt hier zuerst den Choral allein an; »indem mehr und mehr Stimmen sich anschließen, soll die Ausbreitung seiner Lehre und die Gründung der evangelischen Kirche symbolisch vergegenwärtigt werden« – so das Text-buch.

Im Jahre 1883 schrieb Heinrich von Herzogenberg an Johannes Brahms: »Apropos! Warum haben Sie denn nichts für Luther getan? Nun können Sie sich nicht beklagen, wenn Sie das Oratorium von Meinardus etwa anhören müssen!« Daß Brahms selbst nur ausnahmsweise auf Lieder Luthers zu-rückgriff, sei erwähnt.

Neben dem Oratorium bemächtigen sich auch andere Gattungen des Lutherchorals »Ein feste Burg«. So gab der Komponist der »Lustigen Weiber von Windsor«, Otto Nicolai, 1843 eine kirchliche Festouvertüre mit Chor über »Ein feste Burg« (Op. 32) heraus, die Franz Liszt 1852 für die Orgel übertrug. Heinrich Karl Breidenstein (geb. 1796) schuf »Große Variationen über »Ein feste Burg« für Orgel«, Friedrich Lux (geb. 1820) eine Konzertfantasie für Orgel, Karl August Fischer (1828–1892) ein Präludium und Fuge für Orgel mit Blasinstrumenten, Müller-Hartung (geb. 1834) eine Sonate und Ludwig Riedel ein Festvorspiel jeweils über »Ein feste Burg«. In der Ouvertüre »Zur Reformationsfeier« (Op. 191) variiert Karl Reinecke dieses Lied auf mannigfache Weise. Unter den »Liturgischen Feiern« von Richard Bartmuß (geb. 1859) befindet sich als Nr. 5 »Reformation« für gemischten Chor, zwei Trompeten und Posaunen und Orgel. Ein »Reformationsfestspiel« für Deklamation und Chor stammt von Heinrich Pfannschmidt. Endlich ist Max Regers Choralfantasie »Ein feste Burg ist unser Gott« für Orgel (Op. 27) zu nennen. Beethoven komponierte 1825 einen Kanon »Gott ist eine feste Burg«. »Auf der Wartburg« heißt ein sinfonisches Gedicht von August Bungert, in welchem »Ein feste Burg« ebenso wenig fehlt wie in Heinrich Zöllners Oper »Bei Sedan«, die 1895 ihre Uraufführung in Leipzig erlebte. In dieser Linie liegt auch die Verwertung von »Ein feste Burg« in Richard Wagners »Kaisermarsch« (1871). Die Verwandtschaft des Sujets geht schon aus dem Vergleich der Anfangszeilen des Volkssanges mit »Ein feste Burg« hervor: »Heil, Heil dem Kaiser! König Wilhelm! Aller Deutschen Hort und Freiheitswehr!« Wagner läßt die erste Melodiezeile von »Ein feste Burg« dreimal erklingen; beim dritten Mal schließt sich dann noch die zweite Choralzeile an. In einem Bericht über ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters 1897 in Wien heißt es: »Den Beschluß bildete der berüchtigte Kaisermarsch. Dieses Tohu-Wabohu ist direkt für die Ohren von Kongo-Negern berechnet, evtl. beim Abbraten besiegtter Feinde vorzutragen. Ja, ja: »Der alt böse Feind . . . auf Erd ist – seinesgleichen« (Dubitzky 1914, 11).

Zwischen Oper und Reformationssymphonie

Einen Höhepunkt in der Inanspruchnahme von »Ein feste Burg« im 19. Jahrhundert stellt Giacomo Meyerbeers Oper »Die Hugenotten« von 1836 dar. Das von Eugène Scribe geschaffene Libretto behandelt den Hugenottenmord in der Bartholomäusnacht; durch Meyerbeers Musik zieht sich – fast leitmotivisch – die Melodie »Ein feste Burg«. Diese Oper war nicht nur Meyerbeers größter Erfolg; sie repräsentiert auch die Pariser Grand Opéra auf voller Höhe, wie Friedhelm Krummacher (1983, 260) betont: »Raffinierte

Dramatik und scharfe Charakteristik zeichnen die ›Hugenotten‹ ebenso aus wie der melodische Schwung und die affektvolle Brillanz der Musik. So wirksam der Choral eingesetzt wird, so einfach ist gleichwohl seine satztechnische Handhabung. Er wird eher zitiert als verarbeitet – von seiner Einflechtung in der Ouvertüre über die Zitate mancher Szenen bis hin zum äußerst gesteigerten Schluß. Fragmente des Chorals erklingen hier im Lärm der mörderischen Szenerie.«

Robert Schumann widmete 1837 den ›Hugenotten‹ im Vergleich zu Mendelssohns ›Paulus‹ eine programmatische Kritik, deren Anfang oben bereits zitiert wurde: »Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören, . . . empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich, gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß. . . Im dritten Akt vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen. . . Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, . . . so gesteh ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde in höchstens bitten, er möchte es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt – schal, wie besonnen – oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcells ›Ein feste Burg!‹« (Dubitzky 1914, 8). Dagegen sei ›Paulus‹ von Mendelssohn »ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe«, an dem »die tiefreligiöse Gesinnung« so eindringlich begegne wie »all das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene«.

»Ecksteine der Rezeption Luthers in der Musik des 19. Jahrhunderts« (Krummacker 1983, 255) markieren Mendelssohns II. und V. Symphonie von 1830 bzw. 1840. Zum Jubiläum der Confessio Augustana erhielt Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) den Auftrag für eine Symphonie, die dann in Berlin und London aufgeführt wurde. Diese Reformationssymphonie (Nr. V) erschien jedoch erst posthum als Opus 107; nach W. Konold (1980, 18ff) wurde sie von dem Komponisten bewußt zurückgehalten, der sie »nicht mehr ausstehen« und »lieber verbrennen« wollte. Anlaß zu dieser Selbstkritik bilde das Finale, das das Lied »Ein feste Burg« in den symphonischen Prozeß zu integrieren suchte.

Zum Leipziger Gutenbergfest, mit dem des ersten Bibeldrucks gedacht wurde, schrieb Mendelssohn-Bartholdy die Symphonie-Kantate »Lobgesang«, die als II. Symphonie (Op. 52) veröffentlicht wurde. Zwischen Bibeltexten erscheint »Nun danket alle Gott« als schlichter Chorsatz; als Motto der Partitur dient Luthers Satz: »Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des', der sie geben und geschaffen hat.«

Nach Friedhelm Krummackers Urteil (1983, 255) hat kein anderer Komponist der Romantik sich so dem Problem geistlicher Musik gewidmet und so bewußt Texte wie Weisen von Luther benutzt als Mendelssohn-Barthol-

dy: »Neben acht Choral- und fünf Psalm-Kantanten stehen nicht nur zwei Oratorien und zahlreiche Motetten; ihre Reflexe begegnen auch in Orgelsonaten und Klavierfugen, ebenso aber noch in Kammermusik und Orchesterwerken. Dabei ist kaum scharf zwischen streng ›kirchlichen‹ und vage ›religiösen‹ Momenten zu trennen. Regulären Aufträgen verdanken sich nur wenige Spätwerke wie die Psalmen Op. 78 und die Sprüche Op. 79, aber auch einige Beispiele zur anglikanischen Liturgie sowie ein ›Lauda Sion‹ Op. 73. Die meisten Werke jedoch entstanden aus freier Wahl des Komponisten. Daß dieser Bestand später aus dem Bewußtsein verdrängt wurde, lag einerseits an der antisemitischen Kampagne, die mit Wagners Schmähschrift 1850 begann und im faschistischen Verdikt endete. Zum latenten Antisemitismus trat andererseits der antiromantische Affekt der Jugendbewegung und der kirchenmusikalischen Erneuerung. Vergessen wurde die Herkunft solcher Bemühungen aus der Romantik. Und so mußte Mendelssohns geistliche Musik erst wieder entdeckt werden.«

Der am 21. 3. 1816 in der Neuen Kirche zu Berlin im Alter von sieben Jahren getaufte Mendelssohn-Bartholdy steht, zumindest von der Kasual-Praxis her, in reformierter Tradition: Sein Konfirmationsbekenntnis bestätigt, daß er in den Lehren der Reformierten Kirche, wie sie ihm durch den Berliner Pfarrer Wilmsen vermittelt wurden, heimisch war. Mendelssohn wurde auch in der Französisch-Reformierten Kirche zu Frankfurt/M. mit Cécile Jeanrenaud, Tochter eines damals schon verstorbenen Predigers dieser Kirche, getraut. Und bei Mendelssohns Totenfeier am 7. November 1847 in der Pauliner Kirche zu Leipzig amtierte der Prediger der Reformierten Gemeinde, Howard. Allerdings kannte Mendelssohn-Bartholdy keine engen dogmatischen Schranken, weshalb er auch für andere Konfessionen schreiben konnte, sofern die Texte seinem Empfinden entsprachen, wie Georg Feder (1978, 111f) bemerkt: »Das Oratorium ›Paulus‹ war ursprünglich ein Auftragswerk für den von Johann Nepomuk Schelble geleiteten Frankfurter Cäcilienverein. Die Symphonie-Kantate ›Lobgesang‹ ist 1840 auf Aufforderung des Leipziger Stadtrats zu dem damals in ganz Deutschland (außer in Preußen und Österreich) begangenen 400-jährigen Jubelfest der Erfindung der Buchdruckerkunst geschrieben und am 25. Juni in der Thomaskirche aufgeführt worden. Der Neue Tempelverein in Hamburg, die von Heinrich Heine gelegentlich apostrophierte liberale Synagoge, trat 1843 an Mendelssohn mit der Bitte um eine Vertonung des 100. Psalms heran. Die 1845/46 . . . erfolgte Vollendung des Oratoriums ›Elias‹ war einer 1845 an ihn ergangenen Einladung zu dem Birmingham Musical Festival zu verdanken. Das ›Lauda Sion‹, die Vertonung der Fronleichnams-Sequenz des Thomas von Aquin, entstand 1845/46 zur 600-Jahrfeier der Einführung des Fronleichnamsfestes für die katholische Kirche Saint-Martin in Lüttich. Für

die Französische Reformierte Kirche in Frankfurt a. M. schrieb er 1846 einen vierstimmigen Psalm. Bevor Mendelssohn die Musik für eine Einweihungsfeier des Kölner Doms schreiben konnte, nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand. « Dennoch bleiben Luther-Bibel und protestantischer Choral im Mittelpunkt des Schaffens von Mendelssohn-Bartholdy: »Während die protestantische Kirchenmusik im allgemeinen längst abgesunken und meist den ungeachteten Kantoren, Organisten und Schulmeistern überlassen war, erhielt sie durch Mendelssohn vorübergehend ihre Würde zurück« (ebd. 109f).

Ein »musikalisches Zitat«

Die »Marseillaise« und »Ein feste Burg« bringt Claude Debussy (1862–1918) in einer 1915 entstandenen Suite für zwei Klaviere mit dem Titel »En blanc et noir« zusammen. Debussy benutzt dabei das genannte Lied als »musikalisches Zitat«, es wird zum »Symbol für das deutsche Volk, für den Feind«. Vor allem im Zweiten Satz der Suite zollt Debussy dem französischen Nationalismus Tribut: »Ich will nicht so sehr für mich selbst arbeiten, sondern um einen kleinen Beweis zu erbringen, daß auch dreißig Millionen ›boches« (= abwertender Ausdruck der damaligen Zeit für die Deutschen) nicht den französischen Geist zerstören können, auch wenn sie vorher versucht haben, ihn abzustumpfen, dann ihn zu vernichten« – so schreibt Debussy am 5. 8. 1915 an seinen Verleger Jacques Durand. Daher auch die Widmung für »Leutnant Jacques Charlot, vom Feind am 3. 3. 1915 getötet«, und die Überschrift der Suite aus der »Ballade contre les ennemis de la France« von François Villon (1431 – nach 1463)! Jean-Michel Nectoux charakterisiert den Zweiten Satz der Suite wie folgt: »Die beeindruckende Introduction ist eine Art Zusammenfassung der melodischen Elemente: ein heller Klang von Quarte und Sexte, aus der Marseillaise, wie Debussy selbst sagt, über dem dumpfen Grollen eines Kanons, und ein aus dem Luther-Lied (»Ein feste Burg«) stammendes Motiv, nach einer mitreißenden und grazilen Arabeske, die symmetrisch in der Coda wieder auftaucht. Das anschließend monodisch erklingende Lutherthema wird von geheimnisvollen Akkordreihen unterbrochen, dann im ersten Teil, über dem eine düstere Kampfstimmung schwebt, breit durchgeführt. Bald wird der Satz lebhafter, und der Luther-Choral findet sich plötzlich dem wachen Klang der Trompete gegenüber, die triumphal vor der Coda losschmettert.«

Das Verfahren von Debussy, zwei Elemente als »Zitate« bzw. Metaphern gegenüberzustellen (Das dunkle und drückende Element personifiziert den Feind, das freudige und klare symbolisiert Frankreich), hat Vorbilder. Hier

sei auf »Ein feste Burg ist unser Gott, Ouvertüre zu einem Drama aus dem dreißigjährigen Kriege« von Joachim Raff (Op. 127) hingewiesen. Als Einleitung dient ein den vollständigen Choral »Ein feste Burg« bringendes Andante religioso in D-Dur; für entgegengesetzten Charakter sorgt dann ein Allegro eroico in d-moll, in den hier und da Choraleile eingestreut sind. Den Sieg meldet das Erscheinen des vom Pianissimo zum Fortissimo sich aufschwingenden Chorals (Andante in D-Dur), dem ein Allegro trionfale sich anschließt (Dubitzky 1914, 11 f).

»Ein feste Burg« als »musikalisches Zitat« bzw. als Metapher für Deutschland und für den Feind findet sich nach Édith Weber (1977, 92 f) auch in dem »patriotisme exacerbé« von Claude de France und 1918 in Igor Strawinskis (1882–1971) »Geschichte vom Soldaten« nach einem Text von Charles Ferdinand Ramuz (1887–1947). Strawinski versucht hier, historische Musik, Folklore und Jazz (Marsch, Tango, Wiener Walzer, Ragtime) zu integrieren. Er benutzt auch »Ein feste Burg«, was allerdings schwer zu erkennen ist.

»Ein feste Burg« als »musikalisches Zitat« hat eine lange Vorgeschichte. Auf sie ist Inge Mager (1986, 95) eingegangen: »Ein feste Burg ist 1529 wahrscheinlich unter der Überschrift veröffentlicht: ›Der XLVI. Psalm. Deus noster refugium et virtus‹. In der Augsburger ›Form und Ordnung‹, ebenfalls 1529, lautet das Motto: ›Der 46. Ain trost Psalm‹. Eingordnet ist das Lied in den nach dem Verfasserprinzip aufgebauten Wittenberger Gesangbüchern seit 1529 unter den sieben Psalmliedern des Reformators. In den späteren nach literarischen Gesichtspunkten gegliederten Gesangbüchern blieb es bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts unter den allgemeinen Psalmliedern, bei thematischer Unterteilung unter den Bereimungen der Trostpsalmen. Erst mit dem Verschwinden der Psalmlieder als eigene Rubrik aus vielen lutherischen Gesangbüchern tauchte ›Ein feste Burg‹ unter den Kirchen- und Wort-Gottesliedern auf. Diesen Standort bewahrt es bis heute; nur ging zwischendurch bedauerlicherweise die Erinnerung an die Psalmvorlage verloren, so daß die von Luther zum Trost- und Danklied bestimmte Dichtung schon im 16. Jahrhundert und vollends nach dem ersten Reformationsjubiläum 1617 zu dem Reformationslied wurde und im 19. Jahrhundert zusätzlich das Ansehen eines nationalen und konfessionellen Kampfliedes erhielt. Vielleicht hat Luther selbst zur einseitigen Einschätzung des Liedes von seinem martialischen Vokabular her beigetragen, als er im Revisionsprotokoll zum Psalter 1531 die in Ps. 46,7 genannten Heiden selbstbewußt mit König Ferdinand und Herzog Georg von Sachsen identifizierte, und als er 1541 Heinrich d.J.v. Braunschweig-Wolfenbüttel auf dessen lügenhafte Unterstellung entgegnete: ›Sind Sie doch leichtlich zuuerantworten mit einem wortlin, das heißt: ›Teuffel, du leugest‹, wie

denn der hochmutige Bettler Doct. Luther in seinem liedlin stöztlich vnd verdrieslich singet: ›Ein wörtlin kan jn fellen.« Allerdings sei hier betont, daß eine nationale bzw. nationalistische und konfessionalistische Inanspruchnahme des Lutherliedes »Ein feste Burg« längst nicht dessen einzige ist (vgl. Schließke 1948, 77 ff). Man könnte versucht sein, die vielfältige Traditionslast der Inanspruchnahme Luthers und seines »Ein feste Burg« durch das positivistische Programm einer entschlossenen Kritik der Sprache und durch eine konsequente, an Rankes Ideal orientierte historische Forschung abzuschütteln. Nach einer solchen Auffassung sind dann solche »musikalischen Zitate«, solche Metaphern Restbestände, Rudimente auf dem Weg vom »Mythos zum Logos«. Aufgabe einer kritischen Reflexion wäre es, das Uneigentliche der übertragenen Aussage aufzudecken und sie ins »Eigentliche«, in die »Logizität« zu überführen. Ob allerdings eine solche Sicht Luthers zureichend ist, wenn der Reformator »im Ganzen seines Wesens und Wirkens« der Gegenwart immer aufs Neue nahegebracht werden soll, wie es in § 1 oder Satzung der Luther-Gesellschaft e. V. heißt, der unsere Jubilare Bernhard Lohse und Gottfried Maron verbunden sind?

Im Blick auf die vielfältigen Inanspruchnahmen von »Ein feste Burg« formuliert: Wenn dieses Lied in Nachbarschaft zur »absoluten Metapher« im Sinne von Hans Blumenberg steht, dann ist seine Wahrheit in einem weiten Verstande pragmatisch: »Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewißheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten. What genuine guidance does it give? Diese Form der ›Wahrheitsfrage‹, wie sie der Pragmatismus entworfen hat, ist hier . . . in Geltung. . . Die Wahrheit der Metapher ist eine vérité à faire« (Blumenberg 1960, 20f).

Barocker und romantischer Luther

Von Friedrich Blume (1965, 212) stammt das Urteil: »In der Musik des Barock hat das Luthertum seine personellste, bekenntnisthafteste, überdies unter dem Einfluß des Pietismus auch seine gefühlstiefste Ausprägung gefunden, und die Musik des Barock gipfelt nach Formen und Sprache, nach Stil und Geist eindeutig in Bach. . . Was sich seit Luthers Zeit in der Musik an liturgischem Bewußtsein, an Schriftverkündigung und Schriftauslegung im zähen Festhalten an den Grundlagen von Bibel, Wort und Choral ver-

sinnlich hat, hier ist es noch einmal ganz und gar zeugende Lebenskraft geworden. . . In Bachs Werk ist ein letztes Mal in der Geschichte das Luthertum ganz und gar Musik geworden.« Luthers Satz aus den Tischreden (WAT II, 1258, 11 f): »Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam« wurde von Oskar Söhngen (1961, 74/79) so interpretiert: »Insofern kann Gott das Evangelium auch durch die Musik predigen« . . ., »die Musik steht im Dienst der Exegese und der Verlebendigung des Wortes.« Hier erfolgt die theologische Bestimmung der Musik durch die Funktion der Verkündigung. Diese bildet das Kriterium, das den Vorrang solcher Musik rechtfertigt, die der Verkündigung dient. Die Besinnung auf die »Verkündigung« soll denn auch falscher Inanspruchnahmen Luthers wehren.

Demgegenüber macht z. B. Friedhelm Krummacher (1983, 250) geltend: »Daß Gott das Evangelium auch durch Musik predige, bedeutet freilich kaum eine Einschränkung der Musik auf die Aufgabe der Verkündigung. Der Satz bezeichnet eher die Möglichkeit, daß auch Musik ein Medium der Praedicatio Gottes sein könne. Musik kann an der Verkündigung teilhaben, weil sie schlechthin Zeugnis der Schöpfung ist. Das gilt aber potentiell für alle Musik, meint jedoch kaum, daß in der Verkündigung oder gar in der Textauslegung die alleinige Funktion der Musik liege. . . Maßgeblich ist insgesamt die Überzeugung, Musik sei ›Dei non hominis donum‹. . . Kann Gott das Evangelium auch durch Musik verkündigen, so heißt das nur, daß auch Musik Zeugnis sein kann. Es besagt aber kaum, Musik habe durch Textauslegung zu verkündigen. Und es bedeutet ebenso keine Fixierung lutherischer Musik auf Textexegese.« Verstand sich noch für Bachs Zeit, daß Musik soziale oder kirchliche Aufgaben erfüllt, so wurde im Kontext des Aufstiegs der Ästhetik gerade die Lösung von solchen Zwecken das Kriterium des Kunstrangs der Musik. Sogar die Bindung an Texte konnte den Heteronomievorwurf provozieren. Hegels Vorstellung vom absoluten Gehalt aller Kunst meint nicht nur die Lösung von Funktionen, sondern die Bindung an den absoluten Geist; aus der Ontologie autonomer Kunst wurde die Metaphysik absoluter Musik: »Kirchlichkeit und Kunstcharakter geraten (so) zum Widerspruch. Hat alle Musik, die Kunst ist, metaphysischen Gehalt, so wird speziell religiöse oder gar kirchliche Musik überflüssig. Das gilt schon für religiöse Instrumentalmusik, erst recht aber für textgebundene Vokalmusik. Als eigene Spezies ist sie unnötig, wenn alle Musik von Rang religiös ist. Muß sie Religiosität verbal artikulieren, so wird sie zur Tautologie. Die Textbindung wird um so heikler, je mehr religiöse Texte das aussprechen, was Musik als Kunst ohnehin vermittelt. Unter solchen Voraussetzungen wird Kirchenmusik unnötig und unmöglich« (Krummacher 1983, 253).

Wie waren unter den Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts Kirchlichkeit

und Kunstcharakter zu versöhnen? Noch einmal Friedhelm Krummacher (1983, 254): »Wo geistliche Musik nicht mehr selbstverständlich ist, da liegt die Anlehnung an historische Modelle um so näher. Der Rekurs auf Palestrina oder Bach wird verführerisch, will man Kirchlichkeit musikalisch artikulieren. Der Rückgriff auf die Geschichte entspricht nicht nur einer romantischen Tendenz, sondern auch einer Konsequenz der idealistischen Ästhetik. . . Je mehr sich jedoch ein Künstler an verpflichtende Modelle hält, um so mehr schränkt sich der Freiraum seiner Originalität ein. Die Verpflichtung auf Tradition und der Zwang zur Innovation waren zwei Seiten eines Kunstbegriffs.« Von hier aus ist es kein Wunder, daß trotz vieler Musik zu Texten der Lutherbibel wie über Lieder Luthers kaum Kompositionen von Rang zu finden sind. Und in diese Zeit fällt auch der Höhepunkt der Luther-Metaphorik, der auch unser Heine-Zitat entstammt.

Manches, was uns bei den vielfältigen Inanspruchnahmen Luthers und von »Ein feste Burg« begegnet, ist theologisch wie menschlich schlimm. Dennoch sei die Frage erlaubt, ob die Lebendigkeit Luthers, die zweifellos ein historisches Phänomen ist, nicht auch von einem pragmatischen Wahrheitsverständnis abhängig ist, das sich nicht an der Parole »Vom Mythos zum Logos« orientiert? »Luthers Musikbegriff zielte nicht auf Gebrauchsmusik zum Zwecke der Verkündigung. Musik als Kunst war für Luther Zeugnis des Schöpfungswunders. Um aber Kunst zu sein, muß sie aktuelle Mittel entfalten. Diesem Auftrag dürfte geistliche Musik der Romantik – wo sie Kunstrang erreicht – eher folgen als restaurative Bemühungen um Musik als Verkündigung. Noch die religiösen Töne, die bei Wagner wie Mahler anklingen, spiegeln ebenso wie die Widersprüche im Werk Regers die Konflikte der Zeit. Und solche Brechungen werden als Hinweis auf die Schwierigkeiten unserer Situation heute aktuell« (Krummacher 1983, 264).

Literaturauswahl

Friedrich Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel 1965². – Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960. – Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. von Alfred Dürr und Walther Killy. Wolfenbütteler Forschungen. Hrsg. von der Herzog August Bibliothek; Band 31. Wiesbaden 1986. – Karl Dienst, Kopernikanische Wenden. Zum Gebrauch einer Metapher in der Kirchengeschichte. In: JHKV 18, 1967, 1–49. – Ders., Kopernikanische Wenden. In: Archiv für Begriffsgeschichte XIII, 1969, Heft 1, 80–83. – Ders., Kopernikanische Wende. In: Historisches WB der Philosophie IV, 1976, 1094–1099. – Ders., »Ein feste Burg. . .« – Die »Marseillaise der Reformation«? In: Der Ev. Erzieher 39, 1987, 331–336. – J. R. Dieterich, Reformationsgeschichte von Oppenheim. In:

Beiträge zur Hessischen Kirchengeschichte I. Bd., 3. Heft (Archiv für Hess. Geschichte und Altertumskunde. NF. Ergänzungsband I., Heft 3). Darmstadt 1902. – Franz Dubitzky, »Ein feste Burg« und »B-A-C-H« in Werken der Tonkunst. Musikalisches Magazin, Heft 61. Langensalza 1914. – Georg Feder, Verfall und Restauration. In: Friedrich Blume aaO. 215–270. – Ders., Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn-Bartholdys geistlicher Musik. In: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger. Hrsg. von Walter Wiora. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Band 51. Regensburg 1978, 97–117. – Heinrich Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Band 8/1, Hamburg 1979; Band 8/2 (Apparat), Hamburg 1981. – Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos. München 1985. – Markus Jenny, Neue Hypothesen zur Entstehung und Bedeutung von »Ein feste Burg«. In: JfLH 9, 1964, 143–152. – Ders., Luther – Zwingli – Calvin in ihren Liedern. Zürich 1983. – Ders., Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe. Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers; Band 4. Köln/Wien 1985. – W. Konold, Opus 11 und Opus 107. Analytische Bemerkungen zu zwei unbekanntem Sinfonien. In: Musik-Konzepte 14/15, Felix Mendelssohn-Bartholdy, hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München 1980, 8–28. – Friedhelm Krummacher, Luther in der romantischen Kirchenmusik. In: Luther in der Neuzeit. Hrsg. von Bernd Moeller. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte; Band 192. Gütersloh 1983, 248–264. – Luther in Hessen. Hrsg. von Günter Bezzenberger und Karl Dienst. Kassel/Frankfurt 1983. – Luther-Bilder im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Gerd Labrousse. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Hrsg. von Gerd Labrousse. Amsterdam 1984. – Inge Mager, Martin Luthers Lied »Ein feste Burg ist unser Gott« und Psalm 46. In: JfLH 30, 1986, 87–96. – Leo F. J. Meulenberg, »Mein armer Vetter, der du die Welt erlösen gewollt«. In: Kerygma und Dogma 32, 1986, 71–98. – Ferdinand Schlingensiefen, Heinrich Heine als Theologe. München 1981. – Otto Schlißke, Handbuch der Lutherlieder. Göttingen 1948. – Oskar Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. In: Leiturgia IV, Kassel 1961, 1–266. – Reinhard Szeskus, Formen und Formeln im Choral der Luther-Zeit als Quelle für Bachs Kompositionsweisen. In: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. Hrsg. von Reinhard Szeskus. Bach-Studien 9. Leipzig 1986, 90–99. – Patrice Veit, Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz; Band 120. Stuttgart 1986. – Édith Weber, Le thème »Ein feste Burg« dans la littérature musicale. In: Positions luthériennes 25, 1977, 81–97. – Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt (ZGP) 5, 1987, Heft 5.

Prof. Dr. Karl Dienst, Pfungstädter Straße 78, 6100 Darmstadt-Eberstadt