

Musik im Namen Luthers

Konrad Küster

Kulturtraditionen
seit der Reformation



BÄRENREITER
METZLER

Konrad Küster

Musik im Namen Luthers

Kulturtraditionen seit der Reformation

Bärenreiter

Metzler

*Dieses Buch entstand in Verbindung mit der Evangelisch-Lutherischen Kirche
in Norddeutschland*



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland



Weitere Förderung erfuhr das Buch durch:

Wissenschaftliche Gesellschaft in Freiburg im Breisgau



Evangelisch-Lutherische Kirche in Oldenburg



Evangelisch-lutherische Landeskirche Hannovers



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.d-nb.de abrufbar.

eBook-Version 2016

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung
eines Fotos von Steffen Eichner
Lektorat: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: textformart, Göttingen
ISBN 978-3-7618-7103-4
DBV 161-01
www.baerenreiter.com · www.metzlerverlag.de

Inhalt

- 7 **Vorwort**
Eine Standortbestimmung
- 13 **1. »Ein neues Lied wir heben an«?**
Musik in der Liturgie Luthers
Das gesamt-kulturelle Klima 13 · Die Stellung Luthers 17 · Musik in der Wittenberger Messe 19 · Wolfgang Musculus in Eisenach und Wittenberg, 1536 26 · Figuralmusik, das dänische Luthertum und Georg Rhau 28 · Orgelspiel in der Messe 35 · Graduale und Gesangbuch 38
- 44 **2. Diesseitspflichten und Jenseitsaussichten**
Was rechtfertigt »lutherische Musik«?
Musik ohne Gregor und Caecilia 44 · Musik in der Bibel 45 · Musik und Ewigkeit 48 · Der Sängerkönig 61 · Fromme Musiker? 62
- 66 **3. Musikprofis – Musikamateure**
Kantoren und Organisten, Lateinschüler und Adjuvanten
Director musices und Stadtpfeifer 66 · Schulmeister, Kantoren und die Lateinschüler 70 · Kirchenmusik mit Erwachsenen? 76 · Organisten 80
- 82 **4. »Lobet den Herren mit Saiten und Orgeln«**
Das Luthertum und die Orgelkunst im nördlichen Mitteleuropa
Orgel um 1500: technisch und soziologisch 82 · »Norddeutsche« Orgelkunst und die drei »Musiksysteme« Mitteleuropas 85 · Metropolen und ihr Hinterland an der Nordsee 92 · Orgelkultur als Hype: Nordsee-Dörfer im späten 16. Jahrhundert 96 · Orgelmusik: warum? 97 · Orgelkunst der niederländischen Reformierten 100 · Ausbreitung 104
- 105 **5. »Florilegium Portense«**
Warum die lutherische Musiktradition nicht in Luthers Zeit zurückreicht
Glaubenskonflikte als kulturpolitischer Rahmen 105 · »Ewige Kirchenmusik«: Wittenberger Repertoire und Eisenacher Kantorenbuch 107 · Sethus Calvisius und die Vorgeschichte des »Florilegium Portense« 112 · Was ist »nachtridentinische Musik« in Italien? 118 · »Musica Transalpina« im mitteldeutschen Luthertum 122

- 127 **6. Kirchenmusik und Glaubenspolitik**
Heinrich Schütz im Dreißigjährigen Krieg
Kassel und Dresden **127** · Wer war Schütz 1614/1617? **131** · »Psalm David« als Einstieg **139** · Geistliche Musik und sächsische Politik **143** · »Viel tausend schöne Stück«: ein Querschnitt durch Schütz' kirchenmusikalisches Profil **148** · Schütz in seiner Zeit **151**
- 153 **7. »Lasset uns den Herren preisen«**
Das Luthertum nach 1648 und das Lied
1648: wie weiter? **153** · »Norddeutschland« in und nach dem Krieg **155** · Rist, Schop und die kunstvolle Aria **160** · Crüger und Gerhardt, oder: Die Aria als Kirchenmusik **165** · »Concerto cum aria« zwischen Dresden und Lübeck **171** · Was also ist »lutherische Aria« nach 1648? **176**
- 179 **8. »Da sprach Jesus ...«**
Evangelium und Kirchenkantate
Musik eines konfessionellen Zeitalters? **179** · Höfe, Städte, Landschaften **181** · Geschichtskorrekturen: »lange Linien« und Mikrostrukturen **188** · Wege zur Kirchenkantate **190** · Evangelium und Oper **194** · Albert Schweitzer und Bachs »Actus tragicus« **201**
- 208 **9. »Ich habe fleißig seyn müssen«**
Bach als Organist und als Leipziger Director musices
In Leipzig **208** · Orgelkunst als Arbeitsgrundlage **210** · Orgelchoräle in der Liturgie **216** · Lutherisches Künstlerbild im Wandel: das 20. Jahrhundert **218** · Ein Tor zur Zukunft? Die beiden Probekantaten **223** · Komponierte Musikorganisation **227** · Der Choralkantaten-Jahrgang als Etappe **231** · Matthäuspassion und Weihnachtsoratorium **235**
- 244 **10. Kirchenmusik zwischen Gottesdienst und Konzertleben**
Das zweite lutherische Vierteljahrtausend
Verfall nach 1750? **244** · Eine Musikästhetik des Kirchlichen und ihre Folgen **247** · Das Problem der kirchenmusikalischen Texte **253** · Gegenentwürfe in der Musik **256** · Die Professionalisierung der Kirchenmusik **260** · Lutherische Musik im Konzept einer Nationalkultur **263** · Bilanz eines Jahrhunderts **268**
- 277 **Anmerkungen**
- 292 **Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur**
- 310 **Abbildungsnachweis**
- 311 **Register der Personen- und Ortsnamen**

Vorwort

Eine Standortbestimmung

Hat es je »lutherische Musik« gegeben? Die Frage mag verwirren: Natürlich haben in den fünf Jahrhunderten, die der Reformation Martin Luthers folgten, unzählige Menschen gelebt, die Musik für die lutherische Glaubenspraxis schrieben und sie in ihr aufführten. Zeugen dafür sind zuallererst Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz, ebenso Luthers Weggefährte Johann Walter oder auch Felix Mendelssohn Bartholdy. Fragt man aber zugleich danach, worin das Lutherische in ihrer Musik liegt, wird die Situation unbehaglich: Denn welche Stilelemente ihrer Musik rechtfertigen den Begriff »lutherisch« so sehr, dass sie – im Umkehrschluss betrachtet – nicht auch außerhalb der Kirche lebensfähig wären? Und welche Musikströmungen, die zu ihrer Zeit in katholischen Territorien blühten, waren willkommen: in lutherischen Gottesdiensten und in der (auch außerkirchlichen) lutherischen Gesellschaft? Sosehr manche Texte, die in der Musik vertont sind, konfessionell gebunden erscheinen, hatten Lutheraner doch keine Probleme damit, in einem »katholischen« Musikstück, das ihnen gefiel, etwa den Mariengruß »Salve Regina« (»Sei begrüßt, Königin«) durch die Worte »Salve, o Jesu« (»Sei begrüßt, Jesus«) zu ersetzen und es anschließend aufzuführen.

»Was hätte Luther dazu gesagt?«, mag man sich fragen. Bezogen auf die Musik seiner Zeit ist die Antwort eindeutig: Er hat dieses Vorgehen, das so konfessionell offen wirkt, aktiv unterstützt. Die Kirchenmusik seiner Umgebung war die gleiche, die in katholischen Territorien erklang; und gerade Umtextierungen wirkten auch für ihn interessant. Sicher: Texte, theologische Zugangsweisen und liturgische Organisationsformen hatten zu allen Zeiten Einfluss auf die Kompositionen. Doch wie vieles an ihnen selbst ist letztendlich konfessionell geprägt?

Mit der Frage nach der Position Luthers ist ein viel weiterer Problemkreis berührt: Was hatte die Arbeit lutherischer Komponisten tatsächlich mit Luther zu tun: mit der historischen Persönlichkeit, mit seinen Ideen und seinem individuellen Wirken? Wo also hat Luthers Musikanschauung Langzeitwirkungen entfaltet? Oder wo bestimmten viel eher aktuelle theologisch-liturgische Auffassungen das, was sich unter dem Dachbegriff »lutherisch« auch künstlerisch äußerte?

Dies alles ist hier unter dem Begriff »Musik im Namen Luthers« zusammengefasst. Er lässt sich auf Musik beziehen, die in der Zeit Luthers von dessen reformatorischem Denken direkt inspiriert war, ebenso auf Musik späterer Zeiten, die als Teil einer gesamteuropäischen Stilentwicklung von Lutheranern praktiziert wurde: in der Kirche, also als Teil der Liturgie, ebenso aber auch als Lebensäußerung einer konfessionell geprägten Gesellschaft. Um dieses kulturelle Erbe geht es in diesem Buch: um Musik, die sich der lutherischen Reformation verpflichtet fühlt, und um den jeweils zugehörigen geistes- und ideengeschichtlichen Kontext. Diese Kulturtraditionen

setzen bei Luther und der Musik in seinem Umfeld an; daraufhin sind in den Kapiteln 2 bis 4 zunächst äußere Faktoren zu betrachten, also die Legitimierung der Musik in Gottesdienst und Glaubensauffassung des Luthertums oder die Organisationsformen, die es ermöglichten, dass die einschlägigen Musiker, die für die Realisierung erforderlich waren, vor Ort bereitgehalten werden konnten. In den Vordergrund treten dann einzelne Entwicklungsphasen und deren historischer Kontext – der viel mehr Katholisches, speziell Italienisches und sogar »Päpstliches« enthält, als der Begriff »Musik im Namen Luthers« auf Anhieb vermuten lässt.

Der Blick auf diese größeren Dimensionen ist erst in jüngerer Zeit möglich geworden. Voraussetzungen hierfür waren – nicht erstaunlich – eine Säkularisierung der Kulturvorstellungen, ein Bewusstsein für Ökumene und ein historisches Denken über nationale Grenzen hinweg. Die »Musik im Namen Luthers« macht die Schwierigkeiten deutlich, die es dabei zu überwinden galt. Noch für Preußen im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte kein Zweifel daran bestanden: Das musikalische Erbe des Luthertums war Kernstück einer nationalen, deutschen Kultur. Mithilfe einschlägiger Singbewegungen war es in weiten Gesellschaftskreisen präsent.¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch wurde diese zentrale kulturelle Stellung lutherischer Musik brüchig.² Nur das Werk Bachs blieb von dieser Entwicklung verschont; doch in den 1970er- und 1980er-Jahren waren Zweifel am Überleben sowohl der Musik Schütz' als auch der lutherisch geprägten Orgelmusik durchaus berechtigt – im geteilten Deutschland auf unterschiedliche Weise. Gründe dafür lagen im Allgemeingesellschaftlichen, das sich auch gezielt gegen die einstige nationale Vereinnahmung jener Musik wandte. Anderes war musikalisch bedingt. Denn Interpreten und Publikum begeisterten sich in zuvor ungekannter Weise für die Musik, die parallel zu jenen lutherischen Entwicklungen in Italien entstanden war.

Diese reichen Erfahrungen ermöglichen nun einen neuen Blick auf jenes lutherische Musik-Erbe; mit ihnen erschließt sich dessen europäische Dimension als ein überkonfessioneller Kontext. Ganze Werkgruppen, die für die lutherische Musikkultur prägend wirkten, sind erst durch die Italien-Entdeckungen verfügbar geworden. Andere Neuzugänge treten hinzu, vor allem im Hinblick auf die Rolle Nordwestdeutschlands, das Preußen nach 1864/67 zunächst als Eroberungsmasse aus seinen Kulturkonzepten herausgehalten hatte,³ das aber – auch mit einer Offenheit in die Niederlande und nach Skandinavien hinein – ein eigenes Profil in die »Musik im Namen Luthers« einbringt.

Fragen nach diesen Nachbarn des mitteldeutschen lutherischen Musikgeschehens ließen sich bis 1933 erst in Ansätzen stellen, nach 1945 kaum stärker, seit den 1980er-Jahren jedoch völlig neu. Alles Weitere ist dann eine Frage der Zeit und der Informationsqualität: Wie lange lassen sich neue Erkenntnisse in ältere Konzepte einfügen? Wann wird es unvermeidlich, völlig neue Konzepte zu entwickeln?

Dass diese überkommenen Projektionen entstanden, war ein Stück weit dem Pioniercharakter geschuldet, mit dem die frühen Musikhistoriker arbeiteten. Ihr Interesse galt dem geographisch-musikalischen Umfeld, in dem sich das Wirken Bachs und Schütz' (oder auch dasjenige Luthers) entfaltete. Es führte zu einer Fokussierung auf Sachsen und Thüringen in deren historisch-kulturräumlichen Grenzen,



Alte Projektionen · Martin Luther begleitet sich beim Liedersingen auf einem Zupfinstrument – ähnlich wie ein Vorsänger der »Jugendbewegung« im frühen 20. Jahrhundert. Johann Sebastian Bach, in seiner Zeit eigentlich einer der größten Orgelvirtuosen, hat den Blick nur auf Luther gerichtet und begleitet ihn an der Orgel mit der Zurückhaltung eines Korrepetitors. »Luther und Bach, beide vereint sollen unser Leitstern sein«, heißt es im zugehörigen Erläuterungstext. Titelholzschnitt zum *Vereinsblatt* des »Vereins zur Pflege kirchlicher Musik in Schleswig-Holstein und Fürstentum Lübeck«, August 1925.

nicht nur gegenüber der internationalen Dimension italienischer (»katholischer«) Musik, sondern auch im Inneren der lutherischen Traditionen. Führt man aber den Pionierzugang im Umkehrschluss fort, treten die Probleme zutage: Gab es allein in Mitteldeutschland ein Luthertum, das musikaffiziert war, in den übrigen Regionen aber ein anderes, das der Musik indifferent gegenüberstand? Oder wusste man einfach noch zu wenig von den Eigenleben anderer lutherischer Regionen und der dort gepflegten Musik?

Parallel zu diesen Entwicklungen haben Musiker wie Hörer neue prägende Gestalten kennengelernt, die für »Musik im Namen Luthers« entstehen können. Sie wirkten in drei zuvor kaum zugänglichen Zeiträumen der Geschichte. Zunächst sind Zeitgenossen Bachs zu nennen; einem breiteren Publikum ist deutlich geworden, dass lutherische Kantaten der Zeit um 1720/30 nicht deshalb automatisch als weniger attraktiv zu gelten haben, wenn auf ihren Titelseiten ein anderer Komponistname als derjenige Bachs steht. Und: Nach Bachs Tod blühte die »Musik im Namen Luthers« weiter; die ältere Auffassung, es sei mit ihr anschließend nur noch bergab gegangen, erwies sich schlichtweg als unausgereift. Eine dritte »Terra incognita« schließlich war die Musik der Zeit zwischen Schütz und Bach, die weder jenen verwässert noch diesen vorbereitet hat, sondern selbstständig war und eigens wahrgenommen werden will. Keinesfalls handelte es sich um eine »Übergangsperiode«, wie einst Zeiten genannt wurden, zu denen sich der Zugang nicht so leicht erschloss wie zu denen der »Genies«; und letztlich ist jeder Zeitraum Übergang – nicht mehr und nicht weniger als ein anderer.

Über alledem hat sich auch der kirchliche Umgang mit Musik lutherischer Traditionen gewandelt. Nachwuchs- und Identitätskrisen kirchlicher Laienchöre wären in

früheren Phasen des 20. Jahrhunderts undenkbar gewesen; abgesetzt von ihnen hat sich jedoch für das lutherische Musik-Erbe die Präsenz wesentlich intensiviert, weil die professionellen Ensembles der Alte-Musik-Bewegung sich schwerpunkthaft mit Sakralmusik beschäftigen – sie bildet nun einmal ein Zentrum in den Repertoires der für sie relevanten Geschichtsepochen. Und die Interessensverluste der 1970er-Jahre an Orgelmusik sind mittlerweile selbst Geschichte.

Sakrale Musik vermittelt nicht nur eine geistliche Botschaft, sondern ist ein zentraler Faktor europäischer Kultur. Diese ist nicht in der einen oder der anderen Richtung von Konfessionellem geprägt worden, sondern über lange Zeit hinweg überhaupt davon, dass die Kirchen und die Kunst den gleichen Weg gingen; das ist dem Kulturerbe all der Länder gemeinsam, deren geistige Wurzeln auf katholisch-mittelalterliches Denken zurückgehen. Ihr spezifischer Kulturumgang unterscheidet sich von dem anderer christlicher Konfessionen. Das orthodoxe Christentum macht dies exemplarisch deutlich: Seine Ikonen sind viel stärker typisiert und gelten zugleich selbst als weitaus »heiliger« als Bildwerke auch der katholischen Kirche; und erst Tschairowskys *Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus* op. 41 (1878) machte den Weg dafür frei, dass Komponisten sich eigenschöpferisch mit den klangvollen Gesängen der russisch-orthodoxen Kirche auseinandersetzen durften⁴ – zuvor hatten auch diese Melodien als deutlich »heiliger« gegolten, als kirchliche Musik in westlichen christlichen Konfessionen gesehen wurde. Wenn also ein spezifisches kulturelles Erbe des Luthertums umschrieben wird, handelt es sich nicht um eine Herabsetzung anderer Glaubensrichtungen. Das gilt besonders für die, gegenüber denen sich für das Luthertum – auf unterschiedliche Weise – im Lauf der Zeiten Reibungsflächen ausbildeten, langfristig aber viel eher Schnittmengen, die sich stetig vergrößerten: für den Katholizismus und die reformierten Bekenntnisse.

Von dem kulturellen Erbe, das aus diesen kirchlichen Traditionen erwachsen ist, kann auch eine säkulare Gesellschaft sich nicht lossagen; und dass in der Literatur und Musik mancher lutherischer Gebiete seit dem späten 18. Jahrhundert Nichtkirchliches eine Schlüsselrolle spielte (etwa mit dem Werk Goethes und Schillers – oder mit der Sinfonik Mendelssohns und Schumanns), bedeutet nicht, dass diese Leistungen das Kirchliche abstreiften. Dieses Erbe will angenommen werden, von jeder Generation neu. Staat und Gesellschaft können es nicht ausschlagen, ebenso wenig die Kirche selbst, und zwar gerade auch dann, wenn sie ihre Arbeitsfelder eher in einer gesellschaftlichen Breite sieht. Jahrhundertlang hatten sich mit einer kirchlichen »Kunst vor Ort« auch andere Schichten als »die Intelligenz« identifiziert; Kunst ist folglich als Glaubensinhalt vermittelt worden und hat eine identitätsstiftende Funktion auch für Menschen übernommen, für die die Hintergründe einer Kompositionskunst nicht einmal im Ansatz verständlich waren.⁵ Das funktioniert bis heute; gängige Vorstellungen von Bach als Verkünder einer Glaubensbotschaft belegen dies. Und Orgelmusik (zumal diejenige Bachs) ist ein akustisches Signal, das (etwa im Film) automatisch auf Kirche verweist.

Ziel des Buches ist es nicht, lutherische Kirchenmusik enzyklopädisch darzustellen: Nicht jeder Name, der in ihrer Entwicklung eine Rolle spielte, wird vorkommen, und nicht jede kirchenmusikalisch relevante Idee wird gewürdigt. Detaillierte Werk-

besprechungen finden sich nur, wo sie für die Darstellung unabdingbar scheinen. Und Lexikalisches ist in Nachschlagewerken viel eher zugänglich, nicht zuletzt im Internet. Ziel ist daher das, was in der digitalen Wissensgesellschaft – mit der Unüberschaubarkeit der scheinbar leicht zugänglichen Einzeldaten – viel schwerer fällt: das Sortieren und die inhaltliche Bündelung. Beides muss dort ansetzen, wo sich das Erscheinungsbild der lutherischen Musik seit dem frühen und mittleren 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat, weil eine Musikforschung, die sich naturgemäß auf das gesamteuropäische, überkonfessionelle Wechselspiel der Kräfte ausrichtet, neue Perspektiven hat entstehen lassen, sodass die traditionelle Wahrnehmung von »Kirchenmusik« justiert werden muss.

Resultate sollen nicht pauschal formuliert werden; es war ja gerade das Problem der »alten Projektionen«, dass mit Festlegungen Ausgrenzung verbunden war, die deshalb nicht aufrechtzuerhalten ist. Justierungen oder gar Neukonzeptionen müssen also stets aus Details des historischen Geschehens hergeleitet werden. Wie mit einem Richtscheinwerfer sollen deshalb Knotenpunkte beleuchtet werden, die die kulturellen Entwicklungen verständlich machen können. Sie betreffen vielfach den Alltagsdrer, die die Musik in einem gottesdienstlichen Rahmen zum Leben bringen sollten.

*

Sachdarstellung kann nie völlig objektiv sein; jeder Zugang, erst recht jede Interpretation, ist zwangsläufig subjektiv. Das bestimmt sogar die Sicht »neuer Forschungsergebnisse«; denn der Horizont, in den sie jeweils eingebettet werden, ist vom Betrachter abhängig. Die individuellen Erfahrungen, die in das Buch hineinspielen, setzen mit Grundzugängen zum »traditionellen« lutherischen Chormusik-Repertoire an, die ich über 15 Jahre hinweg als Mitglied der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben gewann. Sie weiteten sich zunächst mit Eindrücken der Historischen Aufführungspraxis: in experimentellen Aufnahmen, mit denen das Collegium musicum des Westdeutschen Rundfunks (auch: Collegium Aureum) sich der Interpretation von Bach-Kantaten und barocker italienischer Vokalmusik zuwandte und dafür vor allem mit westdeutschen Knabenchören kooperierte.⁶ Eine dritte Ausgangsebene ergab sich in Gesangs-Meisterkursen bei dem Tenor Ernst Haefliger, zeitweilig Partner der Münchner Bach-Tradition Karl Richters; dass diesem Musizieren – ohne die »Informiertheit« der Historischen Aufführungspraxis – empirische Untersuchungen zugrunde lagen, deren Ergebnisse historischen Idealen erstaunlich nahe kamen,⁷ gab den Eindrücken eine Tiefendimension.

Das Handwerkszeug dafür, diese Grundlage in einem größeren historischen Ganzen zu sehen, verdanke ich in der Musikwissenschaft vor allem Georg von Dalden und Ulrich Siegele, daneben Hansmartin Decker-Hauff und Franz Quarthal in der Geschichtlichen Landeskunde: Deren Arbeit gilt ortsgeschichtlichen Quellen, und die Resultate lassen sich zugleich in überregionale Dimensionen übertragen. Diese Techniken sind für musikhistorische Forschung unverzichtbar: Denn Musiker lassen sich – seit der Überwindung der zu absolut gefassten Geniebegriffe – nur als Menschen »wie du und ich« verstehen, eingebunden in Lebensbedingungen einer Normalbevölkerung. Diese Methoden prägten zunächst meine Erfahrungen mit der

katholischen Musiktradition Süddeutschlands, später, nach 1989, meine Arbeit mit ostdeutschen Archivquellen. Doch für einen Zugang zu den lutherischen Traditionen reichen die (sich kontinuierlich erweiternden) Kenntnisse mitteldeutscher Musik nicht aus; neben sie muss auch ein Verstehen der Strukturen in »Luthers Norden« gesetzt werden: der kulturellen Praxis, die von der dänischen Reformation geprägt wurde. In Norddeutschland verband sich dies mit Traditionen des Nordseeraumes. Wie erwähnt, sprengten die Gesamtergebnisse zunehmend die Erklärungsmodelle, die von den herkömmlichen »Projektionen« abgeleitet waren. So war zunächst einmal großflächige Grundlagenforschung nötig: über viele Jahre hinweg, bis »hinunter« auf die Ebene zahlreicher Kirchenarchive. Und so erklärt sich auch der Berichtscharakter des Buches: Für viele Details hat es anderweitig eigene Vorarbeiten gegeben, die hier in Filterung und Pointierung Eingang finden; die »Selbstzitate«, die das Literaturverzeichnis erkennen lassen, haben demzufolge auch den Zweck, Hintergründe für Informationen zu erschließen, die hier nur angerissen werden können.

Musikgeschichtliche Grundlagenforschung ist selbst zwangsläufig individuell, funktioniert ohnehin nur, wenn sie sich kritische Fragen von außen stellen lässt, und sie muss dadurch zu Ende gebracht werden, dass sie – soweit möglich – über die Wissenschaft hinaus auch ein breiteres Musikpublikum erreicht. In dieser Hinsicht sei hier stellvertretend für viele andere den Kolleginnen und Kollegen in der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft für vielfältige wissenschaftliche und musikalische Kooperationen gedankt. Besonders hervorgehoben seien ferner Pastor i. R. Hans-Heinrich Tegtmeier (Buxtehude), dem ich herzlich für fortwährenden Gedankenaustausch danke, ebenso Landeskirchenmusikdirektor Hans-Jürgen Wulf (Hamburg), der nach einer langjährigen, ereignisreichen Zusammenarbeit einen wesentlichen Anstoß zum Zustandekommen dieses Buches gegeben hat, sowie Daniel Lettgen, der als Lektor eine Fülle wertvoller Rückfragen stellte.

An den Schluss dieser Vorbemerkung sei noch ein Wort zum Umgang mit alten Quellentexten gestellt: Deren Schreibweisen werden minimal modernisiert, und zwar nur dort, wo eine alte Buchstabenfolge »nicht selbsterklärend« oder gar missverständlich erscheint. Wo Luther »ohne« als »on« schreibt, muss ein »h« eingeschoben werden; »yugent« aber dürfte auch als Originalschreibweise verständlich sein. Weitergehende, grundsätzlichere Anpassungen nähmen den Texten aber einen Teil ihrer Unmittelbarkeit. Originale Schreibweisen lassen sich auf kurzen Wegen erreichen, da Quellen in aller Regel als Digitalisate online zugänglich sind.

1 »Ein neues Lied wir heben an«?

Musik in der Liturgie Luthers

Das gesamt-kulturelle Klima

Am 31. Oktober 1517, einen Tag vor Allerheiligen, brachte Martin Luther in Wittenberg seine 95 Thesen an die Öffentlichkeit. Der Nachwelt gilt dies als Stichtag der Reformation. Sie stand in einem weit ausgreifenden Kontext, und aus europäischer Sicht wird die Zeit, die dem Thesenanschlag vorausging, vor allem als eines gesehen: als aufregend.

Das Weltbild befand sich in grundstürzenden Veränderungen. Nikolaus Kopernikus konnte begründen, weshalb nicht die Erde, sondern die Sonne im Mittelpunkt des Kosmos stehe. Amerika wurde »entdeckt«, und die Folgen der Entdeckung lagen auf zwei Gebieten. Nun dämmerte auch den letzten Zweiflern, dass die Erde kugelförmig ist, dass sich über ihr also nicht der Himmel wölbe und unter ihr kein Platz für die Hölle sei. Zugleich verschoben sich die Handelswege: Genua und Venedig, ebenso Lübeck als Hansezentrum an der Ostsee verloren ihre einstige Drehscheibenfunktion; ein neuer maritimer Wettstreit entstand zwischen Spanien und Portugal, und dieser wurde schon nach wenigen Jahrzehnten durch Niederländer und Engländer aufgemischt (auch Hamburg hatte an ihm Anteil). All diesen Entwicklungen wuchs Popularität zu: mithilfe des ab 1450 von Johannes Gutenberg entwickelten Buchdrucks. Zwar verhinderten Analphabetismus und die hohen Kosten des Verfahrens eine Breitenwirkung. Doch das Ausmaß, in dem das neue Medium genutzt wurde, macht deutlich, wie wichtig es für den Umgang mit allen Neuentwicklungen der Zeit war. Und auch in der Kirche zeichnete sich ein Wandel ab. Schon seit dem Konstanzer Konzil (1414–1418) gärten Konflikte. Von 1512 an tagte in Rom das Fünfte Laterankonzil, um über Reformen zu beraten; das erfolglose Ende, das es im März 1517 fand, wirkt wie ein Auftaktsignal der Reformation Luthers.

Der Reformbedarf als solcher erfasste auch die gottesdienstliche Praxis. Bis dahin hatte der Zelebrant der Messe, fern jeglicher kirchlicher Zuhörerschaft, direkt vor einem Altar gestanden, das Gesicht zu dessen Bildwerken gewandt. Ihn schien er anzusprechen, quasi als Stellvertreter des Adressaten: des Heiligen, dem der Altar geweiht war, oder nicht zuletzt des gekreuzigten Sohnes Gottes. Neue Bewegungen¹ wie die »Devotio moderna« strebten nun an, Gottesdienst als Botschaft zu verstehen und das Heilige stärker zu vermitteln. Dies führte auch zur Entstehung von Lettern (»Lektorien«), an denen zusätzliche Altäre Platz fanden. Zugleich wurde das Predigen der hochmittelalterlichen Bettelorden aufgewertet, das faktisch eine Wendung des Gottesdienstes um 180 Grad bedeutete; dieser Predigt-tätigkeit verdanken die Kanzeln ihre Legitimation. Von ihnen aus traten auch Laienprediger für eine neue Frömmigkeit ein; dasselbe Forum nutzten aber auch Ablassprediger. In dieser Wendung des

Geschehens hin zur Zuhörerschaft spielte auch die Orgel eine Rolle, denn sie konnte auf einem Lettner einen unübersehbaren Platz erhalten.

Man könnte meinen, kein Lebensbereich habe von diesen Entwicklungen unberührt bleiben können. Doch gerade bei der Musik sind Folgen kaum zu erkennen: Für sie war die Zeit um 1500 relativ ruhig, ohne große Irritationen oder Brüche. Sicher: Das vor-kopernikanische Weltbild war auch mit musikalischen Mitteln interpretiert worden. Denn für Umlaufbahnen und Positionen der Himmelskörper wurde angenommen, dass ihnen dieselben Proportionen zugrunde lägen, nach denen auch die Akustik funktioniert: Wer eine Saite in der Mitte teilt und den Rest zum Klingen bringt, erhält die nächsthöhere Oktave; das Teilungsverhältnis 2 : 3 führt zur Quinte, 3 : 4 zur Quarte. Dieselben Verhältnisse »galten« für den Aufbau des Himmels: für die Relation zwischen der Erde und den um sie kreisenden Planeten. Musste dieses System aber für ein heliozentrisches Weltbild infrage gestellt werden? Was sprach gegen eine Weiterarbeit mit den so fundamental wirkenden, musikalischen Zahlen? Klar ist jedoch: Von derlei Überlegungen wurde die klingende, irdische Musik nicht erfasst.

Auch der Buchdruck ließ sich erst mit Verzögerung für Musik nutzbar machen. Ihr Notationssystem ist zu komplex. Buchdruck ist einfacher: Text wird auf ein weißes Papier gebracht, ähnlich wie beim Schreiben. Musiknotation dagegen setzt sich aus zwei Vorgängen zusammen: Ehe Noten aufgeschrieben werden können, müssen Notenlinien gezogen werden. Also müssen auch für einen Druckvorgang diese beiden Arbeitsgänge zusammengeführt werden – aber wie? Eine erste Erfindung (durch Ottaviano Petrucci in Venedig) ermöglichte eine Herstellung in tatsächlich zwei Arbeitsgängen: Zuerst wurden die Notenlinien gedruckt, dann exakt auf ihnen (und in ihren Zwischenräumen) die Noten. Das erforderte Präzisionsarbeit. Eine sicherere Alternative war, jede Notenseite wie eine Grafik komplett als Holzschnitt oder Stich herzustellen; noch für die frühesten Gesangbücher bauten die Drucker die Noten auf diese Weise in ihre Setzer-Arbeit ein. Doch bei längeren Kompositionen war dieser Aufwand zu groß. So zerlegte man schließlich den Notentext in Einzel-Einheiten: Für jeden Notenwert in jeder denkbaren Tonhöhe stand dann eine einzelne Letter zur Verfügung; sie umfasste also Notenkopf, Notenhals und die erforderlichen Notenlinien. Auch das war nur ein Kompromiss; denn so aus Einzellettern zusammengestückelt, kommen nie ungebrochen waagrechte Notenlinien zustande, sondern diese ähneln eher den Schienenverläufen vorsintflutlicher Eisenbahnstrecken. Immerhin aber ließ sich mit diesem Verfahren Musik irgendwie im Druck vervielfältigen; ab etwa 1530 hatte es das westliche Europa im Griff – als Luxus. Denn noch im späten 18. Jahrhundert war es typisch, nach handschriftlich vervielfältigten Noten zu musizieren. So erfasst das Neue des Buchdrucks zwar auch die Musik, nicht aber mit denselben weitreichenden Konsequenzen wie bei der reinen Vervielfältigung von Worttext.

Wie die gottesdienstlichen Wandlungen sich auf die Musik auswirkten, lässt sich aus der Warte der Zuhörer verstehen. Bei ihnen können Worte, die ein Zelebrant in der Messe sprach (dem Altar zu- und von einer Laienschar abgewandt), nur als undifferenziertes Geräusch angekommen sein, bestenfalls als Gemurmel; dass die Wort-

Eyn gesang Bu- chleyn/welche mañ yetz und ynn Kirchen gebrauch- en ist.



Vorreformatrischer Gottesdienst · Der Priester zelebriert ihn vor dem Altar – mit Messbuch und Abendmahlskelch. Der Gemeinde wendet er seinen Rücken zu.

Vignette im Zwickauer Gesangbuch von 1525.

botschaft den Weg in das ferne Kirchenschiff einer gotischen Hallenkirche schadlos überstand, ist auszuschließen. Im Prinzip war es also auch gleichgültig, ob ein Text auf Latein oder in der Volkssprache gesprochen wurde. Dasselbe gilt für liturgische Gesänge: Auch von ihren Texten kann kaum etwas die irdische Zuhörerschaft erreicht haben. Und Nachhall verzerrte das, was die Musiker sangen. Für geistliche Laien jener Zeit muss dieses Klangbild ein Kennzeichen von Gottesdienst gewesen sein: Es machte den Gesamteindruck von »Kirche« ebenso aus wie das visuell Erlebbare, also der Raum als solcher und dessen Bildersprache. Die Vermutung läge nahe, dass diesem distanzierten Klangbild und der Passivität des Publikums das »lutherische

Kirchenlied« entgegengesetzt worden wäre; sinnvoller ist zunächst sich vorzustellen, wie radikal eine solche Veränderung gewesen wäre – und tatsächlich hat sie in dieser Form auch nicht stattgefunden. Das zu zeigen ist eines der Themen dieses Kapitels.

Das typische kirchliche Klangbild schloss die Orgeln ein; seit dem 14. Jahrhundert traf man ihre Klänge häufiger auch in den Kirchen reicher Kaufmannsgemeinden an, nicht mehr also nur in kirchlichen Zentren (in Klöstern, Bischofs- und Wallfahrtskirchen). Orgelmusik hat selbstverständlich keinen Text; doch es ist fraglich, ob dies für das Musik-Erleben überhaupt von Belang war. Denn wenn zu den Gläubigen auch ein Gesangstext nicht durchdrang, machte es nichts aus, wenn die Musik von vornherein keinen Text hatte; wichtiger war also, dass auch auf den Orgeln etwas gespielt wurde, das mit den liturgischen Melodien verbunden war. Orgelkunst entwickelte sich also im Rahmen des etablierten Erlebens kirchlicher Musik, für das die liturgischen Melodien das Zentrale waren, nicht aber die irdische Verständlichkeit der zugehörigen Texte.

Dennoch äußert sich in dem Vordringen der Orgeln in Gemeindekirchen ein Wandel. Das Instrument war im späten Mittelalter maßgeblich verändert worden: Der Gesamtklang ließ sich fortan in einzelne Register zergliedern. Diese Neuentwicklung fügt sich nahtlos an die technischen Umbrüche der Zeit an. Und das Orgelinteresse des Patriziats passt gleichfalls dazu: Das Ästhetische spielte eine neue Rolle, also das Klangerlebnis als sinnlicher Reiz. Doch größere Entwicklungen der Orgelkunst liegen wiederum erst in nachreformatorischer Zeit.

Diese Zeit, die für die Musik offensichtlich so ruhig war, wurde von der uneingeschränkten Macht der Kirche geprägt. Deren traditionelles Schriftmonopol brachte es mit sich, dass die Nachwelt vor allem über die Musik informiert ist, für die sich die Kirche interessierte. Sicher: Die schon früh einsetzende italienische Renaissance² und das gleichzeitige französische Spätmittelalter hatten auch Musik mit nichtkirchlichen Texten hervorgebracht; auch sie stieß bei Klerikern auf Interesse, und diese weltliche Musik ließ sich mit denselben Techniken aufzeichnen, die für das Notieren kirchlicher Gesänge verfügbar waren. Was damit ausgespart worden ist, lassen nur Bildwerke erahnen: Sie zeigen eine verwirrende Vielfalt an Instrumenten. Wer sie betrachtet, muss sich wie taub fühlen, weil von der Musik, die sich mit ihnen verband, nichts auf die Nachwelt gekommen ist: Nicht das Mittelalter wurde von Vokalmusik dominiert, sondern die Musiküberlieferung der Kirche. Wenn damalige Instrumentalmusik überhaupt je aufgezeichnet wurde, dann eben nicht mit Notationssystemen, die sich die Kirche erschlossen hatte – um zuallererst den gregorianischen Choral überzeitlich zu sichern. Instrumentalmusik war der Kirche offensichtlich nur für die Vorstellung des Himmels wichtig.

Ruhig war die Zeit für die Musik aber auch auf ihrem ureigenen Feld, der Stilentwicklung; es ist nicht verkehrt, von einer Blütezeit zu sprechen. Das vokalmusikalische Geschehen wurde beherrscht von der Kunst »der alten Niederländer«: den Musikergenerationen des 15. Jahrhunderts, die vor allem aus einem breiten Grenzraum zwischen Nordfrankreich und den südlichen Niederlanden stammten. Den Kern des Gebietes bildete der Norden des bis 1477 bestehenden Herzogtums Burgund, des extrem wohlhabenden, kulturell reichen Korridorstaats zwischen dem Englischen

Kanal und den Westalpen. Kurz vor 1500 profilierte sich Josquin des Prez als beherrschender Repräsentant dieser Kunst, und zwar dort, wo es unter den gegebenen Umständen zu erwarten ist: am Petersdom in Rom. Er war der Erste, dessen Berühmtheit maßgeblich durch die Drucktechniken gefördert wurde. Die 1502 erschienene Messensammlung *Misse Josquin* ist der erste Musikdruck, der einen Autorennamen im Titel trägt, und Werke Josquins wurden in gedruckten musiktheoretischen Lehrwerken als satztechnische Vorbilder präsentiert. Ohnehin beherrschte er die Musikkultur in der Westhälfte Europas; davon zeugen die Werkwiedergaben in zahllosen Chorbüchern, also den zeitgenössischen Aufführungsmaterialien.³

Neben Josquins Messen und zeitgenössischen Motetten gelangte vor allem ein anderes Repertoiresegment der Musikkultur in Druck: französische Chansons. Die Anforderungen an die Drucklegung dieser Musikstücke waren ähnlich überschaubar wie deren Länge; die Nachfrage rechtfertigte diese Luxus-Pionierprodukte und verhalf umgekehrt auch der Gattung zu einer besonderen Popularität. Diese Mechanismen prägten seit 1530 den Umgang mit dem kurz zuvor neu erstandenen italienischen Madrigal. Dessen frühe Komponisten, Philippe Verdelot und Jacob Arcadelt, stammten aus französischen Teilen jener nicht näher differenzierten »Niederlande« und entfalteten ihre Kunst vor allem in Florenz. Der fortentwickelte Notendruck konnte diese Musik nun verbreiten; und mit dieser Chanson-Madrigal-Gruppe kommt man unvermittelt auch der reformatorischen Kultur nahe.

Die Stellung Luthers

Die geschilderten Bedingungen sind grundlegend, um zu verstehen, wie die Reformatoren auf die kirchliche Musik ihrer Zeit reagierten. Das beginnt bei der Stellung Josquins im Kulturleben: Ganze Volksscharen im Einflussbereich des Papsttums haben seine Musik erlebt. Dass Luther – universitär gebildet – auch den Namen dessen kannte, der als Komponist hinter ihr stand, resultiert nicht zuletzt aus der Präsenz Josquins in den schriftlich geführten Diskursen der Zeit. Doch da Luther auch Einzelkompositionen erwähnt haben soll, als er Josquin als »der Noten Meister« bezeichnete,⁴ belegt dies eine tiefer gehende Kenntnis. Und offensichtlich konnte er diese Musik auch stilgeschichtlich bewerten. Das deutet sich in seinen »Tischreden« an: Zwar ist es nicht leicht, diese nicht einmal stenogrammartigen Mitschriebe immer auf veritable Gedankengänge zurückzuführen; doch einmal scheint er sich über den klangorientierten Stil Josquins geäußert zu haben, um ihn – als ebenso ungezwungen wie das Evangelium – von der Musik Heinrich Fincks (gestorben 1527) abzugrenzen. In ihrer strengeren Kontrapunktik und ihren aggressiveren Dissonanzen werde zu sehr das Gesetzmäßige erkennbar.⁵ Dennoch lässt sich Luthers Musikverständnis nicht umfassend charakterisieren: Seine auf Musik bezogenen Äußerungen stammen aus unterschiedlichen Zeiten, reagieren auf unterschiedliche äußere Bedingungen und müssen (oder gar: können) daher nicht zu einem geschlossenen Bild führen.⁶

Ferner: Luther hatte unverkennbar ein Bewusstsein für die neuen Medien seiner Zeit. Das zeigt sich im Großen wie im Kleinen: in der Übersetzung der Bibel und

deren Verbreitung, ebenso in den Kleinschriften, mit denen er sich zu drängenden Fragen der Zeit äußerte, oder in seinen wissenschaftlich-theologischen Publikationen. Dazu gehört auch, was Luther und seine Mitstreiter auf dem Liedsektor leisteten: Denn populäre Musik mit nichtlateinischen, volkssprachigen Texten in überschaubaren, kleinen Formen war nun einmal etwas, an dem sich die Musikdrucker damals abarbeiteten. In diesen Kontext gehört auch »Ein neues Lied wir heben an«, der balladenartige Liedbericht über zwei reformatorische Glaubensmartyrer in Brüssel – dessen Textanfang nur genau dieses Lied einleitet, nicht aber auf eine neue Liedkultur verweist.

Auch die Einstellung der Reformatoren zur Wirkung kirchlicher Musik wird nach dem Betrachteten verständlich. Wenn Ulrich Zwingli und Jean Calvin Orgelmusik und die überkommene Form der Mehrstimmigkeit infrage stellten oder gar ablehnten, lässt sich dies auf den liturgischen Nutzen dieser Musik beziehen: Wer Glaube aus der Bibel herleitet, konnte durchaus ein belastetes Verhältnis zu einer kirchlichen Musik haben, deren Text in den Tiefen des architektonischen Raumes verloren geht – oder analog dazu (was die Orgel betrifft) gar keinen Text hat. Dieses Denken kann auch Luther nicht fremd gewesen sein. Doch weder er noch sein engerer Umkreis sahen hier drängenden Handlungsbedarf (vgl. 2. Kapitel).

Viel eher regte Luther an, genau die Gesänge beizubehalten, die jenen akustischen Eindruck des Kirchenraumes damals prägten. In seiner frühen Schrift *Vonn ordnung gottis dienst yn der gemeyne* schreibt er 1523: »Das gesenge yn den sontags messen und vesper laß man bleyben, den sie sind fast gutt, unnd aus der schrift gezogen.«⁷ Auch ihm ging es um den Text; solange dieser aus der Bibel stammte, hatte er mit den überkommenen liturgischen Gesängen keine Probleme. Vielen von ihnen liegen Psalmausschnitte zugrunde. Und dies setzt sich in manchen seiner Lieder fort: »Ein feste Burg« und »Aus tiefer Not« sind Psalmlieder, also direkt »biblisch«; dieses Prädikat können »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort« oder »Ein neues Lied wir heben an« nicht für sich beanspruchen.

Dass Kirchgänger von den alten liturgischen Gesängen nur deren musikalische Aspekte erleben konnten, hat Luthers Denken offensichtlich nicht beeinflusst. Viel wichtiger waren ihm die Interpreten dieser in Musik gefassten Texte: die Schüler. Er ging offensichtlich davon aus, dass Lernende, die ihren Platz im Bildungssystem finden mussten, Glaubenstexte besser verinnerlichten, wenn diese sich mit Musik verbanden: Deshalb verfolgte er die Absicht, mit Liedern »das heylige Evangelion [...] ynn schwanck [= in Schwang] zu bringen«, und zwar mit vierstimmigen Sätzen, sodass der Schuljugend »das guete mit lust, wie den jungen gebührt, eyngienge«.⁸ Die Texte brauchten nicht unbedingt ins Deutsche übersetzt zu sein; denn von der weltweit geübten Bildungssprache Latein wollte Luther die Gläubigen nicht abgrenzen. Deshalb zieht sich durch die frühe liturgische Praxis des Luthertums wie ein roter Faden der Hinweis, dass Städte mit größeren Lateinschulen Sonderregelungen hinsichtlich der Gottesdienstgestaltungen hätten; stets geht es dabei um das Lateinische, und mit ihm öffneten sich auch Räume für mehrstimmige Musik. Wie sich dies – auch im Unterschied zur vorreformatorischen Zeit – gestaltete, ist ebenfalls näher zu betrachten.

Musik in der Wittenberger Messe

Um die Mitte der 1520er-Jahre, knapp zehn Jahre nach dem Thesenanschlag und kurz nach Luthers Rückkehr von der Wartburg nach Wittenberg, rückte die Gestaltung der äußeren Glaubensformen in den Fokus der Reformatoren, und mit dem Gottesdienst war dann unweigerlich auch die Musik berührt. Wie aber stellten Luther und die frühesten »Lutherischen« sich deren Rolle vor? Welche Mitglieder des kirchlichen Personals sollten Aufgaben übernehmen, und welche Beiträge sollten sie leisten? Der Umgang mit diesen Fragen ist doppelt schwierig. Denn die beiden Erwartungen der Nachwelt, in Luthers Gottesdienst seien Gemeindelieder und die deutsche Sprache zur Basis des Handelns geworden, lenken die Blicke offenkundig in eine falsche Richtung; die Einsicht, sie seien vielleicht revisionsbedürftig, hat sich über Generationen hinweg nicht durchgesetzt. Schon 1896 schrieb der Theologe Julius Smend über diese lutherische Frühzeit:

Wenn man die ungeheure Bedeutung des deutschen Liedes für die Reformation erwägt, wird man erstaunt sein, von dessen Klängen in unsern Gottesdienstordnungen verhältnismäßig so wenig zu vernehmen. [...] Der Weg zum evangelischen Kirchenliede ist fast nirgend in der Richtung betreten worden, daß man an Stelle des hergebrachten, vorschriftsmäßigen Klerikalgesanges sofort die frischen Töne volkstümlicher Glaubensäußerung gehört hätte.⁹

Offensichtlich hatte man das Bild Luthers als Stifter des Gemeindegesangs, das sich aber mit der historischen Situation nicht vereinbaren lässt, allzu lieb gewonnen. Diese ist – zugegebenermaßen – schwer zu durchdringen, denn »das« Gottesdienstkonzept, das Luther und sein Kreis entwickelten, ist alles andere als eindeutig. Sicher: Es musste für unterschiedlichste Gottesdienstbedingungen passend sein, für den dörflichen Rahmen ebenso wie für einen städtischen, obendrein auch für den akademischen wie in Wittenberg. Und an jedem Ort gab es im Vorfeld eine eigene Gottesdiensttradition. Obendrein bleiben viele prinzipielle Fragen offen, und sogar in Wittenberg selbst ist das Bild nicht kohärent.¹⁰

Einige fundamentale Schriften Luthers und seines Kreises geben erste Einblicke, wie die gesungenen Anteile eines glaubensfördernden Gottesdienstes gesehen wurden. 1526 gab Luther die *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts, zu Wittenberg, fürgenommen*¹¹ in Druck, eine Muster-Agenda, die die Leser durch die einzelnen Etappen des Gottesdiensts führt. Diese Schrift lässt sich flankieren mit zwei frühen Nürnberger Drucken: Im selben Jahr erschien *Das Teutsch gesang so in der Meß gesungen wirdt*; schon 1524 war das *Enchiridion oder hand büchlein geystlicher gesenge und Psalmen* herausgekommen.¹² Diese Schriften können einen Rahmen für erste Klärungen abstecken – für die in jedem Fall grundlegend ist, nicht automatisch »lutherisches Lied« mit »gottesdienstlichem Gemeindelied« gleichzusetzen.

Zunächst ist der Untertitel des *Enchiridion* (wörtlich griechisch für »Handbuch«) zu betrachten: Es sei »eynem yeglichen Christen fast nützlich bey sich zu haben, in steter übung und trachtung«. Ein Buch also primär für den individuellen Gebrauch? Ganz unten auf der Titelseite findet sich hingegen der Hinweis: »Mit disen und der gleichen Geseng solt man billich [= auf angemessene Weise] die iungen iugendt auff-

erziehen.« So verbindet sich mit diesem Werk erneut ein pädagogisches Anliegen – wie mit dem *Teutsch gesang* des Folgejahrs, dessen zitierter Titel mit »... zu Nutz und Gut den jungen kindern Gedruckt« fortgeführt wird.

Das Bild, das sich aus diesen Schriften ermitteln lässt, ist uneinheitlich und lückenhaft. Für die Reformatoren war dies aber kein Problem; denn der Gottesdienst folge ohnehin »menschlicher satzung«¹³ und sei insofern in seinen äußeren Formen nicht entscheidend. Alles Regelwerk laufe letztlich auf Gewohnheit und Langeweile hinaus.¹⁴ Und so folgt im Schlussteil des *Teutsch gesang*, nachdem scheinbar einen Muster-Ablauf entwickelt worden ist, gleich ein Rückzieher:

Zu letzt sagen wir, das mans brauchen mag wie man wil, es ist hie kain gesetz, sondern yederman frey, allain das es geschehe gott zu lob und ehr, auch zur besserung der gantzen gemain [= Gemeinde], dann [= denn] es sol und muß in der versammlung nichts gelehrt, gebet[et] und gepredigt werden, es verstehe es dann yederman, und sprech Amen, wie Paulus lernt.

In der *Deutschen Messe* formuliert Luther abschließend seine Sicht etwas konkreter:¹⁵

Diejenigen, so auß fürwitz unnd lust neuer dinge gern zu gaffen [= zuschauen], sollen sollichs [= des Gottesdienstes] gar balde müde und überdrüssig werden, wie sie bißher auch in dem lateinischen Gottesdienst gethan haben, da [= als] man in den kirchen teglich gesungen und gelesen hat und dennoch die kirchen wüst und ledig [= leer] blieben seind und schon bereit auch im teutschen thun.

Und so fährt er mit einer Begründung seines pädagogischen Fundamentalansatzes fort:

Darumb ists das beste das solcher Gotsdienst, auff die jugent gestellet werde, und auff die einfeltigen [= Einfältigen], so zuerals [= zufällig] herzukommen. Es will doch bey den andern, weder gesetz noch ordnung, noch vermahren, noch treyben helfen, die laß man fahren.

Folglich ist ihm die Einführung junger Menschen in ein aktives Glaubensleben das Primäre; sekundär ist, mit welchen äußeren Formen das geschieht. Doch diese Lösung war zu einfach – nicht nur für die wissbegierige Nachwelt, sondern schon für die Zeitgenossen. Denn wer sich in einer so sensiblen Situation, wie die Reformationszeit es war, mit gedruckten Äußerungen zu Wort meldet und das Dargestellte dennoch für nicht verbindlich erklärt, braucht sich nicht zu wundern, wenn dem Umschriebenen mehr Gewicht zugemessen wird als den nicht benannten Alternativen – allen Freiheitsbeteuerungen zum Trotz. Worauf zielen diese Leitlinien also ab?

Wie die Buchtitel es besagen, war der sonntägliche Gottesdienst nach wie vor eine »Messe«. Mittelalterlicher Praxis folgend, setzte sie sich aus zwei ineinander verschränkten textlich-musikalischen Teilrepertoires zusammen. Eines von ihnen ist das »Ordinarium«: die »gewöhnlichen« Textanteile, die in jeder Messfeier vorkommen, also beginnend mit »Kyrie eleison« und endend beim Agnus Dei. Diese Messteile streuen sich ebenso über den gesamten Gottesdienst wie die Stücke, die der anderen Gruppe zugehören: das »Proprium«, das »Eigentümliche« jedes Gottesdienstes, das also auf dessen Stellung im Kirchenjahr ähnlich Bezug nimmt wie die wechselnden Schriftlesungen. Von den Gesängen des alten Propriums beibehalten werden der Introitus (zu Beginn des Gottesdienstes, vor dem Kyrie) und mindestens einer der Gesänge, die traditionell zwischen den Lesungen stehen (Graduale, Alleluja, Sequenz).

Dass auch im zweiten Teil des Gottesdienstes Propriumsgesänge üblich waren (Offertorium und Communio im Umkreis der Abendmahlsfeier), greift Luther hingegen nicht auf.

Also wurde für jeden Propriumstext hinterfragt, welche Funktion er im Gottesdienst übernehmen kann. Ebenso verfuhr die Akteure mit den Ordinariumsteilen und wiesen sie sogar unterschiedlichen gottesdienstlichen Akteuren zu; am zyklischen Zusammenhang waren sie nicht interessiert. Schon Kyrie und Gloria, wenngleich in der Messfeier traditionell nacheinander erklingend, werden den frühesten Regelungen zufolge voneinander getrennt behandelt. In der *Deutschen Messe* wird ohnehin nur das Kyrie erwähnt, im *Teutsch gesang* erscheinen beide als Beiträge des Pfarrers. Weitere Einblicke liefert die Wittenberger Kirchenordnung von 1533: Ihr zufolge ist das Gloria nur ein Festtags-, nicht also ein gewöhnlicher Sonntagsgesang.¹⁶ Das Credo fällt der Gemeinde zu: als Lied »Wir glauben all an einen Gott«. Für das Sanctus stellt Luther 1523 ebenfalls ein Lied bereit (»Jesaja dem Propheten das geschah«), doch wurde es in Wittenberg offensichtlich nicht gesungen; das Agnus Dei schließlich, mit seinen an das »Lamm Gottes« gerichteten Bitten »erbarme dich unser« und »gib uns deinen Frieden«, erschien als idealer Begleitgesang des Abendmahls.

Aus alten Propriumsteilen und dem so differenziert gewichteten Ordinarium stellten Luther und seine Mitstreiter also Umriss eines Messablaufs zusammen. Wie wenig Konkretes dabei entstand (im Wechselspiel aus vorgeschlagenen Möglichkeiten und dem Sich-Nicht-Festlegen), lässt sich exemplarisch am Beginn zeigen, dem Introitus, für den sich in jeder Schrift ein anderer Gestaltungsansatz findet.

Eine besonders traditionelle Variante scheint die zu sein, die Luther in der *Deutschen Messe* entwickelt: »Wir«, so schreibt er, singen »ain teutschen psalmen«. Gemeint ist kein Lied, denn er fährt fort: »in primo tono auf die weyse wie folget.« Daraufhin findet sich ein langes Notenbeispiel, aus dem hervorgeht, dass hier der gesamte 34. Psalm auf Deutsch gesungen werden soll: »Ich will den Herren loben allezeit, mein Lob soll immerdar in meinem Munde sein. [...]« Dies ist aber keine traditionelle Gottesdienst-Eröffnung: Weder die Melodie noch der Text hat etwas mit einem gregorianischen Introitus zu tun. Vielmehr regt Luther an, den Psalmtext auf eine der typischen Melodien für das »Psalmodieren« zu singen: diejenige im »ersten Ton«, also dem dorischen Modus.

Anstelle des »teutschen psalmen« schlägt Luther als Alternative »ain gaystlich lied« vor. Hierfür aber gibt er kein Beispiel. Dass es ein Gemeindelied war, ist kaum denkbar, denn Luthers Formulierung heißt im Ganzen: »Zum anfang aber singen Wir ain gaystlich lied, oder ainen teutschen psalmen in primo tono, auff die weyse wie folget.« Für beide Varianten ist der Akteur also derselbe: »Wir«. Das Psalmodieren hat eine Gemeinde damals keinesfalls beherrscht, weder textlich noch musikalisch. Luthers Formulierung kann aber auch nicht bedeuten, dass die Gemeinde entweder (aktiv) ein Lied sang oder (passiv) einen Psalmvortrag erlebte, denn dann hätte Luther zwischen »der Priester« und »die gantze kirche« unterschieden – so, wie er es im Folgenden tut. Also ist dieser Gottesdienstanfang aus der Tradition der Messfeier heraus zu verstehen: Ihr zufolge sang zu Beginn die Chorschola (auch wenn an dieser Stelle kein schlichtes Psalmodieren vorgesehen war). Für Luther bestand dem-

nach kein Zweifel, dass irgendeine Sängerverformung in Altarnähe den Gottesdienst eröffne. »Zum anfang aber singen Wir ...« heißt demnach: »In unseren Wittenberger Gottesdiensten steht am Anfang ...« Dieses »Wir« wird immer wieder verwendet; auf die »ganzte Kirche« verweist es nie.

In *Das Teutsch gesang* wird das Thema aus einer anderen Richtung betrachtet. Als Eingangsgesang wird ebenfalls »ein Psalm« vorgeschlagen, aber in Nachdichtung als Strophenlied: »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, Luthers Bearbeitung des 130. Psalms. Die pädagogische Bestimmung des Buches trifft sich also mit der Tradition der Messfeier: Der Schulmeister sollte das Lied anstimmen und seine Schüler so unterrichten, dass sie mitsingen konnten – wiederum in der Nachfolge einer Chorschola. An ein solches Lied wird Luther auch für die Ersatzkonstruktion der *Deutschen Messe* gedacht haben.

Präziser wird dann 1533 die Wittenberger Kirchenordnung. Hier heißt es: »Vor allem in der Messen soll man erstlich singen das deutsch Benedictus Sacharie mit seiner kurzen antiphon«: Gemeint ist der Lobgesang des Zacharias aus Lukas 1 (der als Wechselgesang »Gesegnet sei Gott, der Herr von Israel« das Zwickauer Gesangbuch von 1525 eröffnet¹⁷). Erst danach ist der Introitus an der Reihe, »zu zeiten lateinisch, zu zeiten deutsch, welches soll sein ein deutscher psalm.« Also ging es hier entweder um einen unveränderten Psalmtext (wie in der *Deutschen Messe*) oder um eine Nachdichtung (wie in *Das Teutsch gesang*), nicht aber um ein beliebiges Kirchenlied; ausdrücklich wird dem Schulmeister in einem eigenen Abschnitt aufgegeben, er solle nur Gesänge gebrauchen, »so rein aus der heiligen schrift genomen sein«.¹⁸

Was also nimmt der »geneigte Leser« aus diesen Informationen mit? Teils setzt sich fort, dass Luther 1523 an den Gesängen der alten Messe festzuhalten empfahl. Keines der erkennbaren Konzepte rückt von der Tradition eines Introitus ab; Psalmtexte stehen im Zentrum, und die Gemeinde hört nur zu. Andernteils wurde kein absoluter Regelungsbedarf gesehen; Gottesdienst mag zwar Ausdruck des Glaubens sein, ist aber kein Selbstzweck. Welche Texte und Melodien verwendet werden, ist insofern nicht ausschlaggebend.

Bis hin zur Predigt wird die lutherische Messfeier weitgehend von jenen mittelalterlichen Traditionen geprägt: von dem Abwechseln einer Sängervergruppe, die die Ordinariums- und Propriumsteile in den Gottesdienst einbringt, mit den Beiträgen des Priesters, der sämtliche Lesungen und Gebete ebenfalls singt. Für dessen Sprechgesang stellt Luther in der *Deutschen Messe* ein melodisches Baukastensystem bereit; je nach Satzzeichen und Sinneinheiten soll der Textvortrag einen plausiblen Bogen umschreiben. Noch mehr Melodieelemente entwickelt er für das Evangelium; denn in dessen Texten sollen die Erzählebene, die Wortbeiträge Jesu und die Kommentare anderer Personen musikalisch voneinander unterschieden werden. Das Gesamtergebnis daraus überrascht, denn »gesprochenes Wort« kam auf diese Weise im Gottesdienst nur an einer einzigen Stelle vor: in der Predigt. In ihrem Sprachklang wurde sie also viel stärker als in späterer Zeit aus dem übrigen Gottesdienst herausgehoben: als etwas Einmaliges, Unmittelbares.

Doch wie man die Dinge auch dreht und wendet, an keiner Stelle kommt ein vielfältiger »lutherischer Liedgesang der Gemeinde« zum Vorschein. Luther verfolgte

Darnach die Epistel in octavo Tono / das er im
unisono der Colletten gleich hoch bleibe / cuius regu
le sunt iste

Periodus est finis sententie.
Colon est membrum periodi:
Coma est incisio vel membrum Coli.

Regule huius melodie:



Initium:

Coma.



Coma aliud.

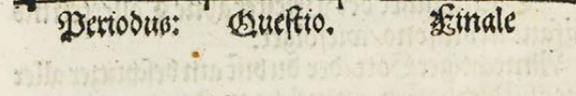
Colon.



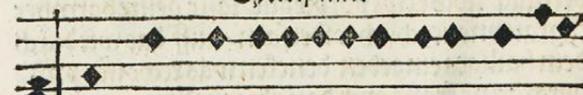
Periodus:

Questio.

Finale



Exemplum



So schreybe der hailig Apostel Paulus zu den

Gesungene Lesung · Luthers Melodien-Bausteine für die Lesung der Epistel, die er direkt aus der Messpraxis des Spätmittelalters übernommen hat. Man startet mit der Tonfolge des »Initiums«, schließt mit dem »Finale« und hat für die Binnengliederung weitere Formeln zur Verfügung, besonders auch für die Frage, »Questio«.

Martin Luther, *Deutsche Messe*, 1526.

offensichtlich fundamental andere Ziele. Bisweilen werden Lieder als Ersatz für die alten lateinischen Propriumsgesänge vorgeschlagen, dann aber (wie im Introitus) einer Sängerguppe zugewiesen. Und wenn die Gemeinde dennoch Anteile am Singen hat, dann sehen diese anders aus als in späteren Zeiten.

Ein erstes Mal wirkt sie an der Sequenz mit, also an einem der Propriumsgesänge zwischen den beiden Lesungen. Sequenzen sind lateinische Strophendichtungen des Mittelalters, und laut den Wittenberger Bestimmungen von 1533¹⁹ wurden drei von ihnen in die lutherische Messe übernommen, je eine für die Zeit zwischen Weihnachten

und der Fastenzeit (»Grates nunc omnes«), zwischen Ostern und Christi Himmelfahrt (»Victimae paschali laudes«) sowie für Pfingsten (»Veni Sancte Spiritus«). Zwischen die lateinischen Strophen durften die »Laien« schon in vorreformatorischer Zeit Antwortgesänge einschieben. In lutherische Praxis übertragen, wurde also je nach Jahreszeit eines von drei traditionellen Sequenzliedern gesungen, in deren Texten das lateinische Original in freier Übersetzung wiedergegeben ist: in den Wochen nach Weihnachten »Gelobet seist du, Jesu Christ«, zwischen Ostern und Himmelfahrt »Christ ist erstanden«, zu Pfingsten »Nun bitten wir den heiligen Geist«. Alle drei gehören einer eigenen Liedgattung an: Jede Strophe schließt mit dem Ruf »Kyrieleis« (»Herr, erbarme dich«); ihm verdankt diese Liedgruppe den Namen »Leis« oder »Leise«.

Ein zweites Mal singen durfte die Gemeinde dann nach der gesungenen Evangelienlesung, an der Stelle des traditionellen Credo. Die ausführlichste Darstellung für dessen Gestaltung findet sich erneut in der Wittenberger Kirchenordnung: Der Priester singt als Einleitung »Credo in unum Deum« lateinisch, daraufhin setzen die Schüler mit dem Text »Patrem omnipotentem ...« fort und singen »alsdan mit dem volk *wir glauben alle an einen gott*«. Dies ließ sich abkürzen: Dann stimmte der Schulmeister nach der Evangelienlesung gleich das Lied an, und Schüler und Gemeinde traten hinzu.

Das Bild setzt sich nach der Predigt fort. Das Vaterunser wird gesungen (laut *Deutscher Messe* trägt der Pfarrer hingegen eine erklärende Paraphrase vor). Für die Einsetzungsworte zum Abendmahl ist Priestergesang wiederum unbedingte Vorschrift. Und während der Austeilung von Brot und Wein werden erneut Lieder gesungen – von wem, lässt sich zumindest anhand der Wittenberger Kirchenordnung klären:²⁰

Weil [=dieweil, während] das volk communicirt, singt man *sanctus; agnus dei; Jesus Christus unser heiland; gott sei gelobt*; das deutsch *confitebor tibi; pange lingua* lateinisch und dergleichen, auch deutsche gesenge vom feste etc. bis die communion aus ist.

Oder anders: Das Volk ist mit dem Abendmahl (»Kommunion«) beschäftigt und soll sich auf dessen geistliche Bedeutung konzentrieren; für ein Singen ist dabei kein Platz. Lieder und andere Gesänge (vor allem, wenn sie einen lateinischen Text haben) trugen demnach andere vor, also erneut die Schüler (für die noch sehr viel später Sonderregeln galten, wie sie trotzdem am Abendmahl teilnehmen könnten²¹). Kommentarlos entfällt nach der Predigt das vorreformatorische Offertorium, und nur im *Teutsch gesang* wird auf den einstigen Abschluss des Propriums ausdrücklich Bezug genommen, die Communion (und zwar mit einem Lied: »Es woll uns Gott genädig sein«). Warum die lutherische Praxis gegenüber diesen alten Propriumsteilen auf Abstand geht, wird nicht erklärt; die zweite Hälfte der Messfeier jedenfalls erhielt ein neues, lutherisches Aussehen, indem die Musikanteile auf die Gesänge zum Abendmahl konzentriert werden. Dass sich hier die reformatorischen Debatten um die Bedeutung des Abendmahls auswirkten, liegt nahe und lässt sich – später – in anderem Zusammenhang bestätigen.

Nach dem Abendmahl folgt noch der deutsche Messgesang »Christe, du Lamm Gottes«, und zwar auch dann, wenn ein lateinisches Agnus Dei während der Aus-

teilung gesungen wurde. Für die Bezeichnung der Ausführenden findet sich erneut das fatale »wir« oder »man«, das aber im Gesamtkontext nie für »das Volk« benutzt wird. Einem Dankgebet schließt sich der Segen an, und danach fällt der Gemeinde noch einmal eine aktive Rolle zu: Sie antwortet mit »Amen«.

So scheint es, dass die Gemeinde nur marginal am Gottesdienst beteiligt war. Das aber ist eine rückblickende Sicht; allzu leicht lässt sich unterschätzen, wie viel Gemeindeorientierung in volkssprachigen Lesungen, der Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt (mit Brot und Wein) und dem als Lied gesungenen Glaubensbekenntnis lag. Indem Luther dieses aus dem Messordinarium herauslöste und als gesungenes Credo zur Individualäußerung der Gläubigen erklärte, veränderte sich der Charakter des Gottesdienstes fundamental.

Ein Gemeindelied war bei alledem also nicht intendiert. Eine Neuerung war ja schon, dass das Volk überhaupt etwas singen durfte; 100 Jahre zuvor, beim Konstanzer Konzil (1414–1418), war dies noch ausdrücklich verboten worden,²² offenkundig weil der Gesang der Messfeier durch außergottesdienstliches Singen (wie bei Prozessionen) unter Druck geraten war. Die Leisen-Praxis als solche war hingegen nicht neu; Luther baute sie lediglich aus, indem er zu den ursprünglich einstrophigen Gesängen »Gelobet seist du, Jesu Christ« und »Nun bitten wir den Heiligen Geist« weitere Strophen hinzudichtete. Und das als Lied individualisierte Glaubensbekenntnis folgte einer eigenen theologischen Logik. Das Ziel eines prinzipiellen Liedersingens zeichnet sich also nicht einmal in Ansätzen ab. Wie also lässt sich stattdessen die Rolle der Gemeinde charakterisieren: Sie sang volkssprachige Liturgie-Anteile, die in jedem Gottesdienst vorkamen. Das gilt für das Glaubenslied ohnehin, ebenso auch für die Sequenz-Einlagen, die über mehrere Wochen hinweg gleich blieben. Wechselnde Lieder zu singen war Aufgabe der Schüler.

Es war also nicht abzusehen, ob und in welcher Richtung sich eine singende Gemeinde jemals auf Kosten professioneller Sänger emanzipieren würde; denn rein entwicklungsgeschichtlich betrachtet, mussten hierfür Teile des alten Propriums an die Gemeinde überwiesen werden. Viel eher also wurde die alte Messfeier nur insofern »reformiert«, als das nicht länger Gewünschte ausgeschieden wurde. Alles andere konnte bleiben, wie es war.

Missverständnisse hinsichtlich eines schon »lutherischen« Gemeindeliedes entstanden also vor allem durch Fehllesungen. Hinweise des 16. Jahrhunderts darauf, dass Schüler im Gottesdienst sangen, lassen sich nie so verstehen, dass damit ein ohnehin vorhandener Gesang der Gemeinde gestützt wurde; wo keine Gemeinde erwähnt ist, sondern nur die Schüler oder der Schulmeister, sangen allein diese. Sicher: Es lässt sich nicht ausschließen, dass auch normale Kirchgänger einmal in ein Lied einstimmten, wenn sie es kannten. Doch bis sich die Rollenverteilung umkehrte (sozusagen von einem Schülerlied zu einem Gemeindelied), dauerte es lang. Noch 1604 in Hamburg wird jenes Mitsingen Einzelner als bloße Option benannt: dass in vierstimmigen Schüler-Liedsätzen »den Discant auch ein jeder Christ ... gleich mit Musiciern« könne.²³ Noch dabei war das Mitsingen kein Regelfall.

Wolfgang Musculus in Eisenach und Wittenberg, 1536

All die Offenheit, die in den Äußerungen zwischen 1523 und 1533 offensichtlich mit Absicht liegt, musste dennoch für den sonntäglichen »Ernstfall« konkretisiert werden. Dafür, wie Menschen im direkten Umkreis Luthers den Gottesdienst wirklich erlebten, gibt es ein aufschlussreiches Dokument; es verdankt sein Entstehen einem Umstand, der einem modernen Verbrauchertest ähnelt. »Prüfer« war Wolfgang Musculus, der 1536 (drei Jahre nach Publikation der zitierten Kirchenordnung) aus seiner Heimat, der Reichsstadt Augsburg, nach Wittenberg entsandt wurde, um dort an den Beratungen zur »Wittenberger Konkordie« teilzunehmen. Deren Zweck war die Beilegung einer Unsicherheit in einer elementaren Frage des Glaubenslebens: Ist Christus beim Abendmahl real anwesend, oder ist dieses nur ein Gedächtnismahl? Musculus reiste zunächst an den ursprünglich vorgesehenen Tagungsort Eisenach; Luther jedoch war erkrankt, sodass die Teilnehmer sich in Wittenberg trafen. An beiden Orten protokollierte Musculus für seine Augsburger Auftraggeber, was er im Gottesdienst erlebte; anscheinend wollte er so viel Orientierung wie möglich nach Hause mitnehmen.²⁴

Als »Prüfer« ist Musculus ideal für die Nachwelt. Denn als Abgesandter einer oberdeutschen Reichsstadt kannte er auch die andersartigen gottesdienstlichen Formen, die die Reformation im Südwesten Deutschlands bis hin zur Schweiz hervorgebracht hatte. Sie waren entstanden, weil die örtlichen Reformatoren zuvor als Prediger Aufmerksamkeit erregt hatten, außerhalb der Messe; ihre Predigtfeiern wurden in jenen Städten zum gottesdienstlichen Normalfall erklärt. Und weil diese Predigten von Gesängen der Gläubigen eingerahmt worden waren, sah die liturgische Praxis dort fortan völlig anders aus.²⁵ Wohl auch wegen dieser liturgischen Unterschiede ist Musculus' Bericht sehr detailliert, und wenn er an den Reisestationen notiert, die Liturgie folge dem päpstlichen Ritus (»... more papistico«), bezieht sich dies auf eine Reformation, in der die Messe abgeschafft worden war. In Eisenach erlebte er den Gottesdienst am Sonntag Cantate mit, in Wittenberg dann zwei Wochen später am Sonntag Exaudi.

Der Eisenacher Gottesdienst begann mit einem traditionellen Introitus, gesungen vom Schulmeister und dem Schülerchor. Tatsächlich handelte es sich um den »päpstlichen« Gesang, von dem dieser Sonntag seinen Namen hat: um »Cantate Domino«, den Beginn des 96. Psalms. Offensichtlich wurde also keine der für Wittenberg entwickelten Formen praktiziert. Dann war das Kyrie erreicht, das nach Musculus' Beobachtung irgendwie abwechselnd mit der Orgel gesungen wurde; wer die Sänger waren, berichtet er nicht. Was es mit diesem Gesang auf sich hatte, erschließt sich nur indirekt, doch jedenfalls zeigt sich: Auch das Kyrie wurde anders als in Wittenberg behandelt.

Dort war für normale Sonntage das Urkonzept abgeschafft worden: Jeder der drei Teilsätze (»Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison«) war einst dreimal nacheinander gesungen worden. Luther aber wollte dieses »neunmalige Kyrie« nur noch an Festtagen zulassen und empfahl stattdessen, jeden Satz nur einmal zu singen.

ein »Abwechseln« zwischen Sängern und Orgel nicht möglich gewesen: Entweder wären die beiden Kyrie-Sätze gesungen und das zentrale »Christe eleison« von der Orgel gespielt worden; dann hätte man diese Anrufung nie eigens gehört.²⁶ Noch unwahrscheinlicher ist der umgekehrte Fall: Die Orgel hätte beide »Kyrie«-Anrufungen gespielt, der Chor nur für das »Christe eleison« Text benutzt. Also müssen die drei Teilsätze je dreimal vorgekommen sein. Wie dann eine Orgelmitwirkung funktionierte, zeigen Manuskripte der Jahrzehnte um 1500:²⁷ Im einleitenden Kyrie wird ein einzelner gesungener Vortrag von zwei Orgelanteilen eingerahmt; in umgekehrter Anordnung folgen die drei Durchgänge des »Christe«. Darüber hinaus enthalten jene Quellen noch ein »Kyrie ultimum« für Orgel. Diese Abfolge ist einleuchtend: Wenn die Orgel beginnt, ist für die Sänger-Fortsetzung die Intonation gesichert.

Wie in der Messe üblich, folgte in Eisenach das Gloria: intoniert vom Pfarrer, sofort fortgesetzt von Chor und Orgel, vermutlich wiederum im Wechsel; zwar äußert sich Musculus nicht dazu, doch es gab in Eisenach sogar Vokalmusik, die eigens auf diese Aufführungsform ausgerichtet war (vgl. 5. Kapitel). Damit war das erste Kollektengebet erreicht, das der Pfarrer ebenso sang wie die anschließende Epistel-lesung. Das nächste Element des traditionellen Messablaufs wäre nun die Gruppe aus Graduale, Alleluja und Sequenz gewesen; nur die Letztere kam vor. Musculus zufolge spielte zuerst die Orgel; dann trug der Chor die erste Strophe der Ostersequenz »Victimae paschali laudes« vor, und »das Volk« antwortete mit »Christ ist erstanden«. Weitere Angaben macht er nicht, wohl weil ihm der Ablauf selbstverständlich war; also wechselten die lateinischen Strophen und die der mittelalterlichen Leise so ab, wie dies auch nach der Wittenberger Kirchenordnung intendiert war. Dennoch wünschte sich die Nachwelt von Musculus mehr Klarheit: Fiel der Orgel nach der Einleitung nochmals ein Anteil an der Sequenz zu? Und welche der beiden Varianten, deutsche Texte in die lateinische Sequenz einzubringen, wurde gewählt: Wurde immer nur (wie traditionell üblich) die erste Leisen-Strophe gesungen – oder jeweils genau die Liedstrophe, die sich auf die vorausgegangene lateinische bezog?

Wieder im Sprechgesang trug der Pfarrer das Evangelium vor; danach spielte erneut die Orgel, und »ecclesia« sang »Wir glauben all an einen Gott«, also nach Wittenberger Praxis auch hier die ganze Gemeinde. Die Abfolge ist wiederum eindeutig: Erst spielte die Orgel, dann sang die Gemeinde das Lied; eine Orgelbegleitung war nicht vorgesehen. Predigt, Abendmahlsvorbereitung und -austeilung folgten; nach den Einsetzungsworten spielte erst die Orgel, und während die Gemeinde zum Abendmahl ging, sang der Chor »Agnus Dei«. Diesem folgte ein gesungenes Schlussgebet, der Segen, und, vom Chor gesungen, das deutsche »Da pacem«: »Verleih uns Frieden gnädiglich«. Wäre daran die Gemeinde beteiligt gewesen, hätte Musculus mitgesungen und dies protokolliert.

Somit handelte es sich nicht völlig um eine »Wittenberger« Messe; der Eisenacher Gottesdienst ging auch von lokalen Sondertraditionen aus, die sich in zahlreichen Details noch klarer fassen lassen (vgl. 5. Kapitel).²⁸ Schön zu sehen ist, wann die Orgel spielte, erkennbar aber auch, dass kein veritables Gemeindelied vorkam, sondern nur die üblichen, »wiederkehrenden« Gesänge.

Zwei Wochen später, in Wittenberg, bot sich Musculus ein nur geringfügig anderes Bild, das aber erneut die minimal älteren »Vorschriften« relativiert. Ausdrücklich schreibt Musculus, dass die Orgel den Vortrag von Introitus und Kyrie eröffnete und am Gloria mitwirkte; dieses wurde vom Liturg eröffnet. In der Kollekte nach dem Gloria ergab sich laut Musculus ein Wechselgesang zwischen Pfarrer (»Der Herr sei mit euch«) und Chor (»und mit deinem Geist«); nicht einmal diese Antwort übernahm also die Gemeinde. Kollekte und Epistellesung wurden gesungen, aber beide mit lateinischem Text, und vor dem folgenden Lied, das der Chor vortrug, spielte erneut die Orgel. Zwischen den Lesungen gab es keine Sequenz (weil sie zwischen Himmelfahrt und Pfingsten nicht vorkommt), aber auch keines der in den alten Vorschriften vorgesehenen Lieder: weder »Mitten wir im Leben sind« noch »Nun bitten wir den heiligen Geist« oder »Nun freut euch, lieben Christen gmein«, sondern »Gott der Vater wohn uns bei«. ²⁹ Diese Offenheit der Liedwahl mag die Verpflichtung des Schulmeisters spiegeln, nicht immer dieselben Lieder singen zu lassen, ³⁰ wieder aber bezogen auf einen Gesang der Schüler. Diese übernahmen – sonderbarerweise – anschließend auch das Glaubenslied zwischen Evangelium und Predigt. Oder hat Musculus hier nicht richtig aufgepasst?

Nach der Predigt sang der Chor auf Latein die Friedensbitte »Da pacem, Domine« (die in Eisenach, deutsch gesungen, den Gottesdienst beschloss). Und als Gesänge, die während der Austeilung des Abendmahls vorgetragen wurden, protokolliert Musculus neben dem lateinischen Agnus Dei die Lieder »Jesus christus etc. Gott sey gelobet etc.«, also exakt die drei Gesänge, die auch laut Wittenberger Kirchenordnung die ersten Präferenzen waren; wer die Gesänge sang, sagt Musculus nicht, doch angesichts des Lateinischen im Agnus Dei kommt auch hier nur der Chor in Betracht. Einen Schlussgesang gab es nicht; nach dem gesungenen Segen des Pfarrers endete die Messfeier.

Auch mit Musculus' doppeltem Praxistest also verfestigt sich das Bild. Die Rolle der Musik in der lutherischen Messe leitet sich aus deren spätmittelalterlichem Vorgänger her und wurde nur punktuell anders gestaltet (Credo-Lied, Musik im Umkreis des Abendmahls). Ein veritables »Gemeindelied« ist nicht in Sicht. Besonders wertvoll sind Musculus' Hinweise auf Anteile der Orgel, die in den zitierten Schlüssel Schriften nirgends erwähnt sind; stets spricht er von Solospiel.

Figuralmusik, das dänische Luthertum und Georg Rhau

Wie aber konnte im Umfeld Luthers noch mehr gottesdienstliche Musik ermöglicht werden, also vor allem auch mehrstimmige? Eine klare Antwort darauf lässt sich nur schwer geben: weil alle liturgischen Abläufe so offen formuliert wurden. Folglich mag es scheinen, als ob in ihnen die mehrstimmige Musik noch gleichgültiger war als der äußere Rahmen. Doch dies ist nur die eine Seite der Medaille. Denn wenn ein Chor am Gottesdienst mitwirkte, war in den Teilen, die ihm zufielen, prinzipiell auch Figuralmusik möglich. Dass deren genaues Ausmaß von den Kirchenordnungen nicht geregelt wird, mag sich daraus erklären, dass Figuralmusik nur an relativ wenigen

großen Orten möglich war, an denen mit den Gottesdienststrichtlinien ohnehin souverän umgegangen werden konnte.

Das Angebot solcher Musik war groß. Seit den späten 1520er-Jahren stiegen die Produktionszahlen der Notendrucke nahezu sprunghaft an, nicht zuletzt auf dem Sektor von kirchenmusikalischen Sammelbänden (mit Motetten von verschiedenen Meistern).³¹ Und die gottesdienstliche Musiknachfrage spiegelt sich auch in den Chorbibliotheken lutherischer Schulen des 16. Jahrhunderts. Wie aber ließen sich diese Repertoires in Gottesdiensten nutzen? Keinesfalls konnte Musik nur wegen ästhetischer Werte in den Gottesdienst importiert werden; vor allem musste sie sich in die zeitgenössische Liturgie einpassen. Und »Gottesdienst« war nicht nur die Messe; die frühen Lutheraner gaben auch das traditionelle Stundengebet nicht preis, dessen Ordnung sich in der Titelformulierung des Leipziger Gesangbuches von 1530 spiegelt: *Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen für die leien [= Laien] ... Sampt der Vesper, Metten, Complet und Messe*. Auch Vesper, Mette und Komplet bestanden demnach fort.

Mehrstimmige Bearbeitungen ganzer Psalmen hatten ihren Platz in der Vesper, und zwar stets mehrere in klassischen Koppelungen. Mozarts beide *Vesperae* (KV 321 und 339) und Monteverdis *Marienvesper* sind in ihren Texten für zwei unterschiedliche, liturgisch klar definierte Anlässe zusammengesetzt, und entsprechend nennt das Leipziger Gesangbuch von 1530 fünf lutherische Vesperpsalmen (110–114).³² All diesen Konzepten gemeinsam ist ihr neutestamentlicher Abschluss mit dem Magnificat. Solche liturgischen Zuordnungen wurden zweifellos beachtet; die Freiheit, typische Vesperpsalmen auch einmal als Mess-Introitus zu gebrauchen, hatte also Grenzen. Und ebenso wenig, wie Lieder »frei« in den Gottesdienstablauf eingefügt wurden, konnte ein Chorleiter »frei« mehrstimmige Musik zur gottesdienstlichen Aufführung auswählen.

Im Hinblick auf »lutherische« mehrstimmige Musik ist selbstverständlich am interessantesten, wie Luther selbst sie in der Messe erlebt haben mag. Dass Kunstmusik eine Rolle für Luther (der sich über sie äußerte) und seinen Kreis spielte (allen voran für seinen Weggefährten Johann Walter), steht außer Frage; doch welche mehrstimmige Kirchenmusik im Wittenberg Luthers erklang, ist nicht dokumentiert. Um dennoch ein Bild gewinnen zu können, müssten zwei Fragen möglichst präzise beantwortet werden. Die erste: Weil die Wittenberger Liturgie im Detail so wenig autoritativ (oder auch: griffig) wirkt, müsste man, um die Informationslücken zu schließen, an einem anderen Ort Regeln finden, die im Kern den Wittenberger Angaben nahestehen und diese obendrein konkretisieren; dann sähe man klarer, was auch in Wittenberg möglich war. Welche örtliche Liturgie aber könnte dies sein? Und die andere: Wo gibt es ein musikalisches Repertoire, das unmittelbar auf diese Liturgie abgestimmt ist? Die Liturgie ist das Übergeordnete; erst in Verbindung mit ihr lässt sich bestimmen, welche Musik zu ihr passte.³³

Relativ weitgehend gelingt dies in Eisenach. Grundlage können hier Musculus' detaillierte liturgische Aufzeichnungen sein; außerdem ist das Eisenacher Kantorenbuch der 1540er-Jahre erhalten geblieben, das ein umfangreiches Musikrepertoire gerade für die Messfeier wiedergibt und sich mit Musculus' Angaben verbinden lässt.³⁴

Doch der Eisenacher Gottesdienst wich, wie beschrieben, in einer Reihe von Details von der Wittenberger Praxis ab, auch in solchen, deren Folgen tief in die Musikpraxis hineinragen und erst aus dem Kantorenbuch hervorgehen. Also kommt man Luthers Erleben damit nicht genügend nahe. Wollte man einen solchen Gottesdienst gar rekonstruieren, scheiterte das Vorhaben ohnehin an den Orgelanteilen; denn Musik von der Art, die Musculus beschreibt, ist nicht überliefert. Das zeigt, wie hoch die Anforderungen sind, die für Klärungen erfüllt sein müssten. Diese günstigeren Bedingungen aber herrschten im frühen dänischen Luthertum. Dass sie sich in einem anderen Sprachraum ergeben, ist für die Figuralmusik belanglos, denn sie war ohnehin in der Regel lateinisch. Und so ist weit auszuholen, ehe die aus verschiedenen Richtungen stammenden Informationen zu einem Figuralmusik-Bild zusammengefügt werden können. Zunächst also: Warum gerade Dänemark?

Das Königreich gehörte zu den frühesten Sympathisanten der lutherischen Reformation; eine Art Vorreiterrolle hatte, schon vor Luthers Thesenanschlag, ein kritischer Reformkatholik inne, Poul Helgesen. 1517 hatte er sich eigenständig zu Missbräuchen geäußert, die sich aus seiner Sicht in der Papstkirche ergeben hatten. 1520 ließ sich König Christian II. durch seinen sächsischen Schwager Friedrich den Weisen einen lutherischen Prediger aus Wittenberg schicken; beim Wormser Reichstag von 1521, bei dem Luther den Widerruf seiner Positionen verweigerte, war Christian durch einen Gesandten vertreten. In Worms hieß es ferner, Luther solle eine Theologieprofessur in Kopenhagen übernehmen; dass es nicht dazu kam, wird zuallererst mit der Lebensgefahr zusammengehangen haben, die für Luther aus dem Verhängen der Reichsacht resultierte,³⁵ und so gelangte Luther stattdessen auf die Wartburg.

In Dänemark entluden sich anschließend Spannungen, die sich seit Längerem zwischen unterschiedlichen Interessensgruppen des Ostseeraums angestaut hatten, in einen veritablen Bürgerkrieg (1534–1536), der weitaus komplexer war als die mitteleuropäischen Bauernaufstände: Drei legitime Aspiranten der Königswürde kämpften um die Macht, und je einer wurde unterstützt vom katholischen Adel, dem lutherischen Adel und den Bauern. Am Ende setzte sich der lutherische Christian III. durch; die radikale Beseitigung der bisherigen Kirchenmacht gehörte zu den Maßnahmen, die er anschließend ergriff, um das Land neu zu ordnen. So erklärte Christian III. 1536 das Luthertum zur Staatsreligion; Dänemark war damit der erste dezidiert lutherische Staat überhaupt.

Die Bestimmung einer lutherischen Staatsreligion mag wie eine normale Konsequenz daraus wirken, dass ein Territorium eine lutherische Kirchenordnung erhielt. Eine solche verhinderte aber nicht, dass ältere Glaubenselemente fortgeführt wurden. In Dänemark war also ein völlig neues religiös-politisches Werkzeug entstanden, und so folgten andere Länder dem dänischen Beispiel (allen voran 1539 Sachsen).

Die dänische Kirchenordnung, die in der Folge erarbeitet wurde, ist bis in Details den jüngsten Entwicklungen des Landes verpflichtet. Denn hier nun führte kein Weg daran vorbei, bis hinunter zu den Abläufen des Gottesdienstes klar zu definieren, was als »zur Staatsreligion gehörig« gelten konnte und was nicht; für Beliebigkeit war in der angespannten Situation kein Platz. So entstand in Dänemark auch in Fragen der Gottesdienstordnung etwas Einzigartiges: Strikt an lutherische Ideen gebunden