

„Der Teufel braucht nicht alle schönen Melodien für sich alleine besitzen“

Ein weltlich und ein geistlich Lied –
Kulturethologische Betrachtungen.

I. Der historische Hintergrund - die unruhige Kulisse

Mit einem Luther-Zitat zu beginnen, soll im katholischen Osttirol keine Provokation sein, nicht die Reformation ist mein Thema. Ihre Lieder sind es – und andere – in praktischer Betrachtung aus meiner Sicht der einfachen Organistin, die in Pausen zwischen Übung, Gottesdienst, Taufen und Hochzeiten in verschiedenen Kirchen die Orgelbank-Inhalte und alten Notenschränke durchstöbert, um frühe, manchmal sogar noch handschriftliche Orgel- und Gebetbücher nach den alten Liedern durchzusehen, aus Neugier, was die Zeit daraus gemacht hat, weil viele sich verändert haben, bis sie *unsere* geworden sind.

1. Vor knapp fünfhundert Jahren in Deutschland

Die Studienjahre des jungen *Martin Luther* (1483–1546) – er immatrikuliert sich 1501 an der Universität Erfurt – waren sie eine ähnlich aufregende Zeit wie die unsere jetzt?

Vom ausgehenden Mittelalter in Europa betrachtet: Aufbruch in die Neuzeit, in eine „Moderne“ mit Veränderungen, die den spätmittelalterlichen Menschen einerseits verunsichern, manchen jedoch zu revolutionären Aktionen ermutigen mußten.

Lassen wir ein inneres Diapositiv zur damaligen Zeit entstehen:

1500 – neues Epochenbewußtsein und Lösung von Rom. Die Welt weiß von ihrem vierten Kontinent; große Entdecker und Erfinder brachte das vergangene Jahrhundert hervor und eine faszinierende Hochblüte der Kunst. – Die kirchliche Obrigkeit hat den Gipfel ihrer Macht vorerst überschritten. „*Neues Selbstbewußtsein der Menschen spiegelt sich in den kirchlichen Wirren und Glaubenskämpfen, den zahlreichen Konzilen im*

15. Jahrhundert, dem Reformwerk vor allem Martin Luthers, der Gegenreformation mit dem Konzil zu Trient ...“ (Michels, U. 1977, 229).

1520 – Die wichtigsten Reformschriften des *Dr. Martinus Luther*, seit 1512 Professor für Theologie an der Universität Wittenberg, sind erschienen. Er macht längst von Buch- und Notendruck Gebrauch, um seinen Reformwillen ins Volk zu tragen.

Lutherzeit – das ist die Zeit auch der Pestepidemien, der Türkeneinfälle in Europa, des Aberglaubens und Hexenwahns, Zeit ständiger Angst – vor Krankheit, Elend, Folterung, Krieg und Untergang – vor vielfacher Bedrohung also, die in der Gestalt des Teufels durch zahlreiche Abbildungen in den Kirchen auch furchtbaren Ausdruck für das Volk findet.

„*Der altböse Feind*“ inkarnierte sich zunächst für die Reformation in den Repräsentanten der römischen Kurie...“ (Gamm, H. J. 1967, 37); die unmittelbare Türkenbedrohung und ein möglicher Sieg des Islam über das Christentum wird im Abendland als teuflische Gefährdung nicht nur des christlichen Glaubens, sondern des täglichen Lebens empfunden.

Luther spricht oft vom Teufel. Hat auch er Angst? Oder übt er etwa (auch?) erzieherischen Druck aus, wenn er 1520 im *„Aufruf an den Christlichen Adel deutscher Nation“* unter anderem appelliert: *„Wo aber die hl. Schrift nicht regiert, da rate ich fürwahr niemand, daß er sein Kind hintue. ... Ich habe große Sorge, die hohen Schulen sind große Pforten der Hölle, so sie nicht emsiglich die hl. Schrift üben und in das junge Volk treiben ...“*. An anderer Stelle: *„Gott hat uns Gewalt gegeben, ... zu bessern die Christenheit. Wer will über diesen Spruch hüpfen? Des Teufels und Endechrists Gewalt ist es, die da wehrt ...“*. (Schäfer, W. o. J., 85). Eindringlich ist Luthers Mahnung in der Anleitung *„Gottesdienst und Psalmlieder“* (1526): *„Das Teutsch gesang so in der Meß gesungen wirdt, zu nuz und gut den jungen kindern Gedruckt ... Darum bitten wir ganz herzlich und vermanen brüderlich alle die, so Kinder unter ihrer Zucht haben, daß sie mit Fleiss die Kinder von den schnöden Liedern abziehen und dafür solche Psalm, auch geistliche Lieder, sie lernen wollen.“* (Schadendorf, W. 1967, 50).

Noch in der ‚Vorrhede‘ zum Babst’schen Gesangbuch (1545) lesen wir: *„Viel falscher Meister itzt Lieder tichten/Sihe dich für, und lern sie recht richten/wo Gott hin barwet sein Kirch und sein wort/Da wil der Teuffel sein mit trug und mord.“* – Ähnlich drastisch schildert der Reformator die *„Gefahren für die wahre Christenheit“* in vielen seiner Schriften und vor allem auch seiner Liedtexte. *„Spätmittelalterliche Frömmigkeit voller Unruhe und Schreckhaftigkeit, Furcht vor dem Tode, Streben nach Aus-*

söhnung mit dem die Sünde strafenden Gott“ – so zeichnet Kurt Aland jene Angst (1976, 16).

Das Lesen der Heiligen Schrift war – für Laien – zu Luthers Zeit verdächtig und nicht ungefährlich, das Singen deutschsprachiger Lieder im Gottesdienst „spontanes Demonstrationsmittel des Volkes, mit dem es seinen Willen zur Durchsetzung kirchlicher Reformen öffentlich bekundete“ (Klaus, B. 1967, 11 f, 16). „... zu Hunderten erscheinen Flugschriften in der ersten Phase der religiösen Auseinandersetzungen ...“ (Bernstein, E. 1993, 35)¹. Das Volk ist endgültig bereit, gegen die Bevormundung durch die römische Kirche aufzustehen: „Die Erbitterung von Jahrhunderten schäumte in den Gewässern der deutschen Meinung. ...“ (Schäfer, W., o. J., 11).

Die Reformation kann nur gelingen in der offensiven Umbruchstimmung jener unruhigen Jahre mit ihren politischen und sozialen Unsicherheiten und mit neuen, die Informationswege beschleunigenden technischen Errungenschaften.

2. Freunde des Reformators

Von Luthers politisch einflußreichen und organisatorisch geschickten Freunden und Helfern seien nur wenige genannt, die auch für das Liedschaffen seiner Zeit von Bedeutung wurden. *Georg Spalatin* (1484–1545) sei erwähnt. Als Hofprediger bei *Friedrich dem Weisen* ist er Luthers Mittler zum Kurfürsten (den Luther angeblich nie persönlich gesprochen hat) und vertritt somit die Reformation am Hof. Er wird Superintendent in Altenburg und Berater der nachfolgenden Kurfürsten (Aland, K. 1976, 109).

Andreas Osiander (1498–1552) predigt in der Nürnberger St. Lorenz-Kirche für den Reformationsgedanken.

Der Humanist *Philipp Melanchthon* (1497–1560), stets um Ausgleich und Verständigung bemüht, lehrt zur Zeit der Begegnung mit Luther (1521) an der Universität Wittenberg. Er wird zum kritischen, diplomatischen Mitstreiter der Reformation und trägt das ideelle Erbe Luthers, wenn auch mit „Distanz und Eigenständigkeit, ... trotz aller Zurückhaltung der theologischen Lehre gegenüber“ (Aland K., 1976, 48 f).

Bis zu Luthers Tod und darüber hinaus zählen der Tonsetzer *Johann Walther* (auch *Walter*, 1496–1570), ab 1526 Kantor an der Lateinschule in Torgau, und *Georg Rhaw* (auch *Rhau*, *Rau*, *Raw*, 1488–1548), Schulmei-

¹ „Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst war es Brauch, Helden- und Schlachtenlieder, aber auch Lebensbeschreibungen von Heiligen und Märtyrern in Liedform als kleine Flugschriften zu verbreiten“ (J. OPP 1997, 103). Auch Luther hat diese Methode angewandt.

ster und Verleger protestantischer Kirchenmusik in Wittenberg, zu seinen wichtigsten Freunden. Beide haben großen Anteil an der musikalischen Arbeit des Reformators.

Große Vorbilder prägten das kirchenmusikalische Schaffen jener Zeit und der folgenden: *Heinrich Isaak* (um 1450–1517), *Ludwig Senfl* (1486–1542?), *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525?–1594), *Orlando di Lasso* (1532–1594), um nur einige Namen zu nennen. Luthers Lieblingskomponist war zweifellos *Josquin Desprez* (auch *Des Prés*, um 1450–1521): „*Er ist der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er gewollt.*“ *Paul Speratus* (1484–1551), erst Priester in Dinkelsbühl und Würzburg, predigt für Luther in Österreich und Ungarn, wird 1522 in Olmütz als Ketzer zum Feuertod verurteilt, jedoch begnadigt. Danach wirkt er in Wittenberg an den ersten reformatorischen Liedsammlungen mit und wird 1524 als Reformator und Hofprediger nach Königsberg berufen. (1530 erster lutherischer Bischof von Pomesanien in Marienwerder. – EKG Niedersachsen 1944, 957).

1523 läßt der Nürnberger Meistersinger *Hans Sachs* (1494–1576) sein berühmtes Spruchgedicht „*Die Wittenbergisch Nachtigall*“ durch eine Flugschrift verbreiten. *Richard Wagner* (1813–1883) wird die Anfangsverse in seiner Oper „*Die Meistersinger von Nürnberg*“ (Uraufführung München 1868) verwenden: 5. Szene, III. Aufzug (vgl. *Singer*, O. Ausgabe f. Klavier 1938, 252).

Hans Sachs gelingt es zweifellos, mit seinem Meistersang die öffentliche Meinung für die Reformation mit zu beeinflussen. Er veröffentlicht unter anderem: „*Dreytzehen Psalmen zusingen, in den vier hernach genotierten thönen in welchem man will Oder in dem thon, Nun frewt euch lieben Christen gmein, einem Christen in widerwertigkait seer tröstlich. Hans Sachs 1526.*“ Die meisten dieser Weisen entnahm er dem Liedschatz des Volkes und dichtete dazu neue Texte (vgl. *Blume*, F. 1931, 15). So wurde aus dem weltlichen Lied „*Rosina, wo war dein Gestalt*“ „*O Christe, wo war dein Gestalt*“, in „*O Gott Vater, du hast Gewalt*“ begeben wir dem Urtext „*Ach Jupiter, hätst du Gewalt*“. Im „*Enchiridion geystlicher Gesenge und Psalmen*“ von

Die Wittenbergische Nachtigall
Die man von horet überall.



Ich sage euch, was die schwarze so werbe die siem schreyen Lucas 19.

Flugschrift (1523) aus E. Bernstein 1993.

Das lied/ Ach Jupiter heerst du
gewalt / Christlich verendert.

FFfj
Sünder.

Gott vater du hast gewalt/ on end ge
zalt/ ym himel vnd auff erden kreis/
Menschlich geschlecht das wird ge
falt, von dir gespalt/ durch vngheorsam/
ym Paradois/ dein güte/ wird nicht vñ yhn
gewand/ behend/ verheistu ihn den trost/ da
du sprachst zu Eua/ Adam/ d'jam/ des wei
bes euch erlöset/ Ach Herr vernym/ mein lie
glich stem/ straff mich auch nicht ym dei
nem geym.

Das hecz ynn mir ist hart verset/ zonn
gar beschwert/ mit eygener lieb vnd fleisch
es list/ geniet/ sinu vernunfft ist ganz ver
ker/ das marc verzert / Gottes gesetz das
oben ist/ Kein lab/ die mich entpalt/ erhalt/
ist das gewislen mit/ vnd höllt / ich gillf /
zu dir Christe / hilf ebe / das ich verzwei
ffel schep/ sein du bist der / ist komen ber / zu
erquickten von englen schwer.

Christus

Sünder/ dein wort erhört ich nicht/ du tu
st mit ich / Gottes willen nache vnd tag/
dein hecz ist ganz ym sind verliche / bey
böser frucht / ein faulen baum man kennet
mag/ die welt/ gefeide/ dir mit tber/ lust vmb
sonst/ so bistu mir aus Gotz/ dein lieb vñ er
eb/ ist fleisch verson / der lobn der sunde ist
der tod/ der gerecht/ hert/ wird behaltn sich
wer/ wo wil er sehn der sündet.

1528 sowie im ‚Ältesten Rostocker Gesangbuch‘ von 1531 sind diese Lieder noch mit ihren ursprünglichen Anfängen abgedruckt mit dem Vermerk „christlich verendert“. Ohne Hinweis auf *Hans Sachs* und die weltliche Quelle der Psalmlieder finden wir die Weisen im Gesangbuch des *Johannes Babst* (1545) bei den Liedern ‚für die Sünder‘.

XLVIII.

Ein ausdermassen schön
Christlich vnd künstlich Lied/ Darin
ein gesprech ist/ des sundes mit Christo/ Vnd wie endlich der sündet von
Christo gnad erlangt. Auff erste fes
het der Sünder an/ vnd flaget sein
not/ Christus antwortet
darauff ic.

Sünder.

O Gott vater du hast gewalt, on end
Menschlich geschlecht, das war gefalt, von dir
gefalt, im himel vnd auff erden kreis,
gefalt, durch vngheorsam im Paradois,

Dein güte, ward nicht von in gewand, zuhand, ver
hieslu yn den trost, da du, sprachst zu, Eua,
Adam, der sam des weibes euch erlöset, Ach Herr ver
nym, mein kleglich stem, straff mich auch nicht in
(deinem grim.

Gott vater/ du hast gewalt / on
end gefalt/ im himel vnd auff erdens
kreis/ Menschlich geschlecht/ das wart
gefalt/ von dir gespalt/ durch vngheors
sam im Paradois. Dein güte / ward
nicht/ vñ du gewand/ zuhand/ verheistu

Weltliches Lied –
„christlich gebessert“ im
Enchiridion geystlicher ge
senge und Psalmen 1528 und
im Gesangbuch des
Valentin Babst 1545.

II. Der gedankliche Weg zu den Liedern – Umstände und Impulse

1. Luthers neue Ordnung des Gottesdienstes und die Musik

Anfang der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts scheint Luther – wollen wir unser Zeitbild lebendig erhalten – fieberhaft beschäftigt, neben seiner Übersetzungsarbeit (zum Teil noch auf der Wartburg) allen weiteren Anforderungen gerecht zu werden. In diesen kritischen Jahren hat er seine Position zu festigen, Zweifel und Anfechtung zu begegnen, politische Gefahren auszuräumen – und souverän Rat und Antwort zu geben auf Irritation und Desorientierung in seinen Kirchengemeinden, vor allem auch, was Gestaltung und Musik im Gottesdienst betrifft. Deutschsprachige Gesänge sollen die vormals lateinischen der Priester ablösen.

In der Vorrede „Von Ordnung gotes dienst in der gemain. D. Mar. Luther. Wittemberg. 1523.“ heißt es neben Ratschlägen für den Kirchengesang:

„...anders meer wirt sich mit der zeyt selbst geben, wenn es angeet.“ (Schadendorf, W. 1967, 47). Noch hat Luther kein festes Konzept für die musikalische Ausgestaltung. Die Entwicklung des Geschehens vollzieht sich offenbar unter Druck, keineswegs immer planvoll. Muße zum Dichten und Komponieren scheint er nicht zu haben. Jedoch:

2. Luther braucht nun „deutsche“ Lieder

Die ‚Formula Missae et communionis‘ erscheint 1523, seine erste Ordnung der lateinischen Messe nach evangelischem Prinzip (vgl. Klaus, B. 1967, 17). „Ich wollt auch, daß wir viel deutsche Gesänge hätten, die das Volk unter der Messe sänge oder neben dem Gradual und neben dem Sanctus und Agnus Dei ... Es fehlet uns an deutschen Poeten und Musicis oder sind uns noch zur Zeit unbekannt, die christliche Gesänge machen könnten, die es wert wären, daß man sie täglich in der Kirche Gottes brauchen möchte.“ (Vgl. 1. Kor. 14, Apostel Paulus: „Ich will Psalmen singen im Geist und will Psalmen auch verständlich singen“).

„Die Summa sei die, daß es ja alles geschehe, daß das Wort in Schwang gehe und nicht wiederum ein Lören und Tönen daraus werde, wie bisher gewesen ist“ – so schreibt Luther in der ‚Ordnung Gottesdienst’s‘.

Luther schafft dem deutschen Gemeindelied einen festen Platz im neugestalteten Gottesdienst. Für ihn ist Musik Gotteslob und Gebet, Gemeindepfeiler, Trost und Mittel zur christlichen Lehre: „... Sie ist eine Lehrmeisterin, die die Leute gelinder, sanftmütiger und vernünftiger macht“ (Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen 1994, 594).

3. Singet dem Herrn ein neues Lied – singet dem Herrn alle Welt

Woher nimmt er die neuen Lieder „...daß die Noten den Text lebendig machen...“? Luther selbst wird zum Dichter und Komponisten, vor allem aber auch zum Bearbeiter. Er findet – wie andere Tonsetzer auch – reiches Material in den liturgischen Gesängen der Messe mit ihren Tropierungen und Sequenzen²; vorreformatorische geistliche Lieder, vielfach auch Mari-

² Mit Tropus wird eine Erweiterung der liturgischen Texte durch poetische Einschübe bezeichnet. Diese wurden mit der Melodie gesungen, die mit dem Selbstlaute der letzten Silbe eines vorausgehenden Wortes ansonsten vokalisiert wurde. Z. B.: Kyrie (o pater excelse) eleison. Derartig tropierte Gesänge werden in der katholischen Liturgie heute nicht mehr gebraucht. (Echte Tropen siehe J. S. Bach: Weihnachtsoratorium mit deutschem Text). – Sequenzen, heute nur noch zu großen Festen gesungen, sind hymnenartige Gesänge, die seit Mitte des 9. Jh. vornehmlich an Festtagen in der katholischen Meßliturgie nach dem Gradualgesänge vorgetragen wurden. (Vgl. Kulturkundliche Anmerkungen aus „Lieder fürs Leben“, Bd.4. Wien 1949, 119).

enlieder, Prozessions- und Wallfahrtslieder, die „Leisen“ des Mittelalters (das Wort stammt von dem vielen Liedern angehängten zersungenen Refrain „Kyrioleis“ oder „Kyrieleis“ statt *Kyrie eleison*), Kreuzzuglieder, Minnelieder sowie deutsche Gesellschafts- und Volkslieder wurden zu wesentlichen Quellen des deutschen Kirchenliedes (vgl. *Blume, F./Fischer, L.* 1965, 11, *Bernsdorff-Engelbrecht, C.* 1980, *Valentin, E./Hofmann, F.* 1967).



„Leise“
aus dem
Gesangbuch
des Valentin
Babst 1545.

III. Die praktische Seite des Schaffens – Zweck und Wirkung

1. Wie stellt Luther selbst sich das Kirchenlied vor?

„Ich wollt heut gern eyn teütsche Meß haben, Ich gehe damit umb: Aber ich wöllt ya gerne, das sie ein rechte Teütsche art hette. Denn das man den lateinischen text verdolmetscht und lateinischen Ton und Noten behelt, laß ich geschehen, aber es lautet nit artig noch rechtschaffen: es muss beyde, text und noten, accent, weyß und geperde auß rechter mutter sprach und stimm kumen ... Sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen tun.“ Zu lesen in ‚Wider die himmlischen Propheten‘ 1524: (*Schadendorf, W.* 1967, 50, *Blume, F.* 1931, 30).

Daraus wird deutlich, was Luther will: Sehr bewußt das Wort zur Melodie schaffen – und umgekehrt – dem Wort seine Melodie geben, um Musik und Aussage harmonisch und wirkungsvoll zu verbinden. Denn: „... Das musi-

kalische Mittel, das die Gedächtniswirkung erhöht, ist der gesungene Slogan ...“ (de la Motte-Haber, H. 1985, 218f, 240, 245).

Luther entwickelt eine meisterliche Kunst, aus Melodie und Text, selbst wenn er nur bearbeitet, ein stimmiges Musik-Sprachgefüge zu schaffen. (Das sehr wirkungsvolle Element wird in Film und Werbung heute erfolgreich verwendet.) Ein gemeinschaftlich *gesprochenes* Gebet läßt das Abwandern der Gedanken zu (vgl. „*ein Lören...*“), weniger schon das gemeinsame Singen eines Textes, was sehr wohl ungeteilte Aufmerksamkeit fordert und eindringlichere Botschaften hinterläßt als nur Sprache oder nur Klänge allein.

Luther selbst lehrt 1512/13 in einer Psalmenvorlesung: „*Merke, daß sich Singen und Sprechen voneinander unterscheiden wie einen Psalm singen bzw. rezitieren und ihn bloß verstandesmäßig erkennen und lehren. Wenn die Stimme hinzukommt, wird es ein Gesang, welcher die Stimme des Affektes ist. So wie also das Wort zum Intellekt gehört, so die Stimmen zum Affekt.*“ (WA. 4, 140).

Fritz Winckel (TU Berlin) findet eine interessante Erklärung zur Wirkung gesungener Sprache im Lautgeschehen der Natur: „...*Würde man den Einzelklang eine gewisse Zeit ungestört bzw. unmoduliert und ohne ihn mit anderen Klängen in Funktion treten zu lassen, intonieren, so würde er sehr bald von der Psyche „vergessen“ werden und damit für unser Bewußtsein als nicht mehr existent gelten... in der Natur werden wir vergebens nach Klängen suchen, die auch nur für kurze Zeit von gleichbleibender Tonhöhe oder gleichbleibender Klangfarbe sind. Solche Klänge wären in der Tat für Tiere sinnlos, weil sie nichts aussagen. Ein Signal bildet seine Charakterisierung bereits bei kurzer Intonation. ... Aus der Mannigfaltigkeit der Tierstimmen sei hier lediglich der Gesang der Vögel herausgegriffen, weil er als besonders musikalisch gilt. Betrachten wir den zeitlichen Ablauf in Oszillogrammen (Hans Traber, Schweiz), ... so stellen wir fest, daß nicht bloß eine ununterbrochene Veränderung der Lautgebung in einer Melodie stattfindet, sondern erstaunlicherweise die Melodie keineswegs zufällig oder regellos ist, vielmehr sich in Bruchteilen von Sekunden genau Note für Note im selben Rhythmus wiederholt ... Die menschliche Sprache ist ihrer Struktur nach ebenfalls eine ununterbrochene Folge von Ausgleichsvorgängen, so daß es gar nicht gerechtfertigt ist, von Sprach-“Klang“ zu sprechen. – Wie ist nun das Singen gegenüber dem Sprechen ... zu definieren? Es ist die Kultivierung des Lautgebildes der Sprache zu einem Klanggebilde durch die zeitliche Dehnung der Vokale ...“ (1960, 134; vgl. auch de la Motte-Haber, H. 1985, 216f).*

Luther jedenfalls nutzt außerdem eine (noch neue) Begeisterung für das Singen im Gottesdienst, den Reiz, tun zu dürfen, was bisher allein einer höheren Klasse Mensch vorbehalten war. Anders als heute, da wir verschiedenster Musik in einem lärmdurchsetzten Alltag ausgesetzt sind und deshalb Lieder und Singen anders schätzen und einschätzen, war jene Zeit stiller noch, was die Musikkultur betraf. Sangesfreude, sachliche und technische Neugier, nicht zuletzt der sozialpolitische Hintergrund verhalfen den neuen Liedern schließlich auch zum Durchbruch.

„Die Reformation ist zweifellos auch eine Singbewegung gewesen. Während die Gebildeten der Städte häufig durch gelehrte Disputationen für die Reformation gewonnen wurden, geschah das in den unteren Kreisen nicht zuletzt durch das deutsche evangelische Lied als gesungene reformatorische Predigt...“ (Opp, J. 1997, 103). Warum aber war die Wirkung dieser neuen Lieder so stark?

„Das Lied erlaubt, die persönlichen Stimmungen, Sehnsüchte, Neigungen, Sorgen und Befürchtungen an einem objektivierten Sprachgebilde zu messen und Gefühle zu lenken. So entsteht ein wirkmächtiger didaktisch-gesellschaftlicher Impuls. In diesem Prozeß liegt eine der stärksten sozialen Formationen, namentlich für die Angehörigen der unteren sozialen Schichten, die als Analphabeten keinen Zugang zur geschriebenen Kultur, sondern nur zur mündlich tradierten besitzen. – Das Lied ist wie ein Schmelzofen der Vorstellungen, es fördert Angleichung, jedenfalls im Bezirk grundlegender Gefühle.“ So formuliert Hans-Jochen Gamm in seinem Vortrag *„Ideologie und politisches Lied“* (1967, 40).

2. 1524 – Im sogenannten „Liederfrühling“ der Reformation

„Die Reformation bedient sich der geistigen Waffe altbekannter Weisen, um ihr Repertoire zu vergrößern“ (Blume, F./Finscher, L. 1965, 18). Anstoß gibt Luther auch hier: *„Der Teufel braucht nicht alle schönen Melodien für sich alleine besitzen!“* Und *„... daß das Volk durch den gewohnten Klang umso leichter zum Ergreifen der (natürlich evangelischen) Wahrheit“ gebracht werden konnte“*, schrieben die Böhmisches Brüder viel später noch (1574) an Friedrich III. Kurfürst von Sachsen.

Von der Böhmisches-Mährischen Brüdergemeinde, einer frühreformatorischen Bewegung nach Johann Hus (1369–1415), aber in Opposition zur gewalttätigen hussitischen Bewegung (vgl. Bernsdorff-Engelbrecht, C. 1980, 473), sind wertvolle Liedbestände in unserem gesamten kirchlichen Liedgut enthalten. Ihr gehörte der ehemalige Breslauer Mönch Michael Weisse (1488–1547?) an, der 1531 *„Ein New Gesengbuchlein“* herausgab. Die schöne Schmuckgraphik auf dem Titelblatt stellt ein Tor dar mit der

Jahreszahl 1523 darüber. Daß es das erste deutschsprachige Gesangbuch der Brüderunität war, belegt *Michael Weisse* selbst in seiner ‚*Vorrhede*‘: „*hab jch ... all meynen fleis angewandt, ewer alt sampt d behmischen brüd Cancional vor mich genommen/ und den selben sihn/nach gewisser heiligenn schriefft/inn deutsche reym bracht/die sillaben wort un gesetz also gestellt/dz sich ein jeglichs under seine zugeschriebene thon fein singe lest. Nu seind auch diese geseng nach fleissigem uberlesen corrigiren un bessern von den eltesten brüdn/auf ewere beth/ in druck gebebe ...*“. Der Herausgeber des *originalgetreuen* Nachdrucks vermutet als Grundlage ein wahrscheinlich lateinisches Kantional sowie ein weiteres tschechisches in einer ersten Ausgabe von 1501 und folgenden Jahren (*Ameln, K., Hg. 1957, 3*). *Michael Weisse* hat in sein Geangbuch bereits mehrere Luther-Lieder aufgenommen.

1523–1524 erscheinen in kurzer Folge erste Gesangbücher. In Wittenberg gibt *Johann Walther* ein von Luther selbst redigiertes ‚*Geistliches Gesangbüchleyn*‘ heraus (*Walther’sches Gesangbuch*). „*Demnach habe ich auch, sampt etlichen anderen... etliche geistliche Lieder zusammengebracht, das Evangelium zu treiben und in schwang zu bringen*“ äußert sich Luther darin in der Einleitung (*Schadendorf, W. 1967, 84*).

Diese erste „offizielle“ Veröffentlichung für die Kirchenmusik – die Melodien waren von Walther in 4 und 5 Stimmen gesetzt – war dem mehrstimmigen Chorgesang gewidmet, den geschulten Kantoreien vorbehalten, dem *luxurierten* Singen also?

Das Volk sang noch auswendig oder auch, vor allem in den größeren Gemeinden, mit dem Chor. Die Autoren der Geschichte des Kirchenliedes sind nicht einig darüber, wie die Lieder erlernt wurden. Unter anderem mußten die Kinder in den neuen Lateinschulen das kirchliche Liedgut auswendig lernen, sie wurden dann beim Gottesdienst zur Verstärkung der Singgemeinde unter die Leute verteilt. – Noch waren viele Kirchgänger des Lesens unkundig und Liederbücher teuer.

Von *Nicolaus Listenius* (ohne genaue Lebensdaten, geboren in Hamburg, studierte 1529–1531 in Wittenberg), dem *Musicus Poeticus* der Reformation, stammt übrigens das lateinische Lehrbuch ‚*Musica*‘. Es war bestimmt für den Gesangsunterricht in der Lateinschule und erschien 1537 bei *Georg Rhaw* in Wittenberg (*Eggebrecht, H. H. 1996, 368*).

3. Die Gegenseite nimmt die Herausforderung an

Die Bemühungen der Protestanten um das deutschsprachige Kirchenlied bleiben nicht ohne Entsprechung auf der Gegenseite (wie ja auch 1527, 1534 und 1537 bereits katholische Bibelübersetzungen erscheinen). Schon

1537 liegt in Leipzig ein erstes „katholisches“ Gesangbuch vor. *Michael Vehe* (+ 1539), Dominikanerprobst am Neuen Stift des Kardinal *Albrecht* in Halle, dem Gegenspieler Luthers, verwendet darin auch protestantische Lieder. Im daraus hervorgehenden katholischen Gesangbuch der Gegenreformation ‚*Geistliche Lieder und Psalmen*‘ von *Johannes Leisentrit* (1527–1586), es erscheint 1567, finden wir ebenfalls eine Anzahl von Luther-Liedern wieder. *Joan Leisentrit*, *Thumdechant zu Budissin*‘ (Domdekan zu St. Petri in Bautzen), hat in sein Werk – der Kriegsangst jener Zeit entsprechend – ein langes Gebet aufgenommen: „*das Contere deutsch wider den Feind Christlicher Kirchen*“, ein weiteres „*wider die Türcken und andere Ketzerische Tyrannen*“, wie sehr ähnliche schon mit etwas anderen Worten im Babst’schen Gesangbuch von 1545 stehen. Selbst die Zierleisten um die Lied- und Gebetstexte der beiden Bücher gleichen einander auf’s Haar.

Weitere katholische Werke sind *Catechismus Romanus*, *Missale Romanum*, 1564, 1566. Quellenangaben wie „*Tegernsee*“ oder „*Einsiedeln*“ und andere mehr weisen auf frühe katholische Liederbücher hin (vgl. *Lipphardt*, W. 1966, 5 - 38).

IV. Dem Volk auf’s Maul geschaut – Kontrafaktur und Parodie

1. Luthers neue Lieder sollen sangbar sein

Nicht zu schwer – und wenn möglich bereits beliebt! *Kontrafaktur* ist der Terminus für die musikalische und textliche Umarbeitung eines Liedes, die Methode ist seit der Antike bekannt. Durch Kontrafaktur haben Texte und Melodien oft mehrere Bearbeitungs- und Kombinationsformen nacheinander durchlaufen.³

Nur wenige Beispiele können aus dem umfangreichen Material herausgegriffen und an dieser Stelle angeführt werden:

1.1 „Vom Himmel hoch, da komm ich her“

Das „*Kinderlied zur Weihnacht nach dem T o n* (das heißt der Weise und ihrer poetisch-musikalischen Form), *wie man um Kränze singt*“, dichtete

³ In textlicher Hinsicht unterscheidet man zwischen „nicht durchparodierten“ Liedern, d. h. Stücken, bei denen der Bearbeiter der Vorlage nur irgendwelche einzelnen Motive und Anregungen entnahm, und „durchparodierten“, d. h. solchen, bei denen eine Vorlage in ihrer Totalität benutzt, in den Einzelheiten aber „evangelisch gebessert“ wurde, sei es nun, daß es sich um geistliche Lieder mit spezifisch katholischem Einschlag, oder daß es sich um weltliche Lieder handelte, deren ganzer Stoff ins Geistlich-Evangelische umgedeutet wurde (*Henning*. In: *Blume*., F. 1931,12).

Luther nach dem alten dörflichen Lied zum Kränzelsingen „*Ich komm aus fremden Landen her*“. „Luther hat das brauchwürdige quasi-dramatische Element des Liedes bewußt gewahrt und es offensichtlich für Reigentänze zu den weihnachtlichen Krippenspielen bestimmt, die im katholischen Bereich so beliebt waren und die auch der Protestantismus nicht abschaffen mochte. – Offenbar reichen die Wurzeln dieses Melodietyps bis in die Frühzeit eurasischer Völkerbewegungen zurück. In direktem Zusammenhang mit ihm steht auch eine der größten Melodieschöpfungen Luthers, das deutsche Sanctus, das direkt mit dem Sanctus der gregorianischen Messe in *Dominicis Adventus et Quadragesimae* aus dem 11. Jahrhundert zusammenszuhängen scheint; zugleich erinnert es deutlich an manche der einstimmigen deutschen Ordinariumskompositionen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die ihrerseits teilweise auf weltliche Liedweisen zurückgehen.“ – Als jonische, also stark Dur-bestimmte Weise bezeichnet Ludwig Finscher die Melodie (1965, 18f, 24), die wir im Evangelischen Gesangbuch 1994 (Nr. 24) heute als ökumenisches Lied finden. Im Gesangbuch von *Leisentrit* (1567, Abschnitt 2) steht sie mit dem Anfangsvers „*Es kam ein Engel hell und klar/ von Gott auff's feldt zun Hirten dar/der war gar sehr von hertzen fro/und sprach frölich zu ihn also.*“ Erst die zweite Strophe lautet: „*Von Himmel hoch da kom ich her/ich bring euch viel der guten meher/der gutten meher bring ich so viel/davon ich singn und sagen will...*“ (18 Strophen insgesamt). Das Lied steht so heute noch im ‚*Gotteslob*‘, dem Katholischen Gebet- und Gesangbuch (1975, 138), mit lediglich 8 Strophen Text, der nur noch bis Strophe 3 mit den Worten aus Johan Leisentrit identisch ist, die anderen Verse sind völlig umgebildet. Angaben: T: Martin Luther 1535; Str. 1 Valentin Triller 1555. M: Leipzig 1539.

„*Vom Himmel hoch ...*“ erscheint zunächst mit der ursprünglichen Weise jenes Kränzelliedes (Nürnberger Vierliederdruck, um 1530, *Klugsches Gesangbuch*, 1535), dann mit der noch üblichen, vielleicht von Luther selbst stammenden Weise, die heute zu „*All Morgen ist ganz frisch und neu*“ gehört (*Petreyus*, 1541); die ursprüngliche Volksliedweise und Luthers neue Melodie wurden mit Luthers Text „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“ verbunden, für den der Reformator gleich drei Tonangaben bereitstellte: „*A solis ortus cardine*“ (15. Jh.), „*Vom Himmel hoch*“, „*Ein Kind gebor'n zu Bethlehem*“ (*Finscher, L. 1965,19*).

Zur *Erscheinung des Herrn* finden wir im ‚*Gotteslob*‘ unter Nr. 146 „*Ein Kind geboren zu Betlehem*“. Text: 15. Jh. nach „*Puer natus in Betlehem*“ 14. Jh. nach *Babst* 1545 und *Leisentrit* 1567 – Musik: bei *Lucas Lossius* 1553. Vergleichen wir die Texte:

„*Puer natus Deutsch*“ lautet bei *Leisentrit*: „*Ein Kind geboren zu Bethlehem /zu Bethlehem/des frewet sich Jerusalem/Alle alleluia.* – Hie leit es in dem krippelein/krippe-

lein/on ende ist die herschafft sein/Alle. – Das öchselein und das eselein/eselein/erkanten Gott den herren sein/Alleluia. – Die König von Saba kamen dar/kamen dar/Golt/Weyrauch/Myrrhen brachten sie da/Alleluia. – Sie giengen in das heusselein/heusselein/sie grüsten Gott den Herren sein/Alleluia. – In dieser löbelichen zeit/löbelichen zeit/der Herre sey gebenedeit/Alleluia. – Gelobet sey gebenedeit/Alleluia. – Gelobet sey der heilig Christ/der heilig Christ/der uns ein Mensch geboren ist/Alleluia“.

Nur noch die erste Strophe blieb gleich im ‚Gotteslob‘ (Endung ‚Halleluja‘), in der zweiten wird ‚leit‘ zu ‚liegt‘, ‚Ochs und Eselein‘ der dritten Strophe fehlen, es heißt nun weiter: „Die König‘ aus Saba kamen her; kamen her/Gold, Weihrauch, Myrrhe brachten sie dar./Halleluja. -Sie gingen in das Haus hinein, Haus hinein/und grüßten das Kind und die Mutter sein./Halleluja. – Sie fielen nieder auf ihre Knie, ihre Knie/und sprachen: „Gott und Mensch ist hie“. /Halleluja. – Für solche gnadenreiche Zeit, reiche Zeit/sei Gott gelobt in Ewigkeit./Halleluja.“

Nach der uns bekannten Melodie zu „*Vom Himmel hoch*“ wird heute noch „*Dies ist der Tag, den Gott gemacht*“ gesungen (Psalm 118,24. EG 1994, 42). Text: *Christian Fürchtegott Gellert* 1757.

Im Liederbuch der *Christlichen Wissenschaft* (1960), einer von *Mary Baker Eddy* gegründeten amerikanischen Sekte, erscheint „*Vom Himmel hoch*“ in der Harmonisierung Bachs unter Nr. 168, jedoch mit anderem Text. Quellenangaben: ‚*Geistliche Lieder*, Leipzig 1539. Harmony from J. S. BACH. - 10th Century – *Richard Mant*, Tr. Adapted: „*Durch alle Welt das Lied erschall‘... bzw. im Amerikanischen: „Let all the earth with songs rejoice...“*

Die ‚ursprüngliche‘(?) Weise gehörte zu einem Bänkelsängerlied, zum „*Bericht von einer Jungfrau*“. Selbst nach der „*christlichen Besserung*“ durch Luther wurde die alte Weise trotz Bekehrung noch immer in den Wirtshäusern gesungen (vgl. *Heiner*, W. 1979, 45), welche Hartnäckigkeit des Singens wohl letztendlich dazu geführt haben mag, dem „*geystlichen Gesang ein ander Melodey*“ zu geben – um das Volk von „*solch schnödem Lied abzuziehen*“?

1.2. „*Veni, redemptor gentium*“ - „*Da pacem, Domine*“

Das Lied „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ (EG 1994, 421. GL 1975, 310) hat mit dem Hymnus ‚*Veni, redemptor gentium*‘ heute noch fast übereinstimmende Anfangsnoten; in einer zweiten Form (EG 1994, 421 f) wurde schon zum Beginn ein kürzerer Notenwert gesetzt und im weiteren Verlauf rhythmisch verändert. Die Quellenangaben in den Gesangbüchern verweisen jedoch auf ‚*Da pacem, Domine*‘: Text und Melodie: Martin Luther 1529 nach der Antiphon „*Da pacem, Domine*“ 9. Jh., M: Einsiedeln 12. Jh./Wittenberg 1529.

Schon 1524 schrieb Martin Luther „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ nach dem Hymnus des *Ambrosius von Mailand* „*Veni, redemptor gentium*“ („*Komm, aller Völker Heiland*“).

Der Hymnus im Walther'schen Gesangbuch 1525, im Enchiridion 1528 und im Erfurter Enchiridion 1524.

Hymnus/ Veni redemptor gen-
tium. Martinus Luther.

Nun der Heyden heyland/ der iung-
frauen kind erkand/ das sich wundert
alle welt/ Gott solch gepurt yhm be-
trachte von mans blut noch wons / flei-
sch/ allein von dem heiligen geist/ ist Ge-
re wort worden ein mensch/ vnd blut ein
frucht weibes fleisch.
Der iungfraw leib schwanger ward/ do-
ch blieb keuschheit rein beward/ Leucht er für
Manch tugend rhyen/ Gott da wart yhm sei-
nen thron.

g üij Et

¶ Hymnus. Veni redemptor gentium.

¶ Nu kom der Heyden heyland-der iungfrawen
kind erkand. Das sich wundert alle welt / Gott
solch gepurt yhm bestet.
Nicht von Mans blut noch von fleisch/allein vō
dem heiligen geist/ ist Wortes wort worden ein
mensch/ vnd blut ein frucht weibes fleisch.
Der iungfraw leib schwanger ward / doch blieb
keuschheit rein beward / Leucht er für manich tugend
schon / Gott da wart ym seim thron.
Er gieng aus der kammer seyn- dem könglichen saal
so rein. Gott so art ein mensch ein belli / seim weg
er zu lauffen eylte.
Sein laufft kam vom vatter her- vnd keret wider
zum vater. für hym widern zu der hell- vnd wider
zu Gottes suel.

T: MARTIN LUTHER 1524 NACHT DEM HYMNUS
»VENI REDEMPTOR GENTIUM«
DES AMBROSIIUS VON MAILAND UM 386
M: EINSIEDELN 12. III., MARTIN LUTHER 1524

Beispiele aus dem EG. 1994. Ausgabe Niedersachsen (4) und Bayern (421).

„Da pacem Domine“ im Erfurter Enchiridion 1524 und im Gesangbuch Valentini Babst 1545.



Beispiele aus dem katholischen Gesangbuch Johan Leisentrut 1567 und aus dem Gesangbuch von Valentin Babst 1545.

Die Abbildungen zeigen deutlich die enge musikalische Verknüpfung und weiter, wie sehr die Notationen schon kurz nach der Entstehungszeit voneinander abweichen.

Ambrosius der Heilige (um 333–397), in Trier geboren als römischer Kolonistensohn, wird Statthalter in Oberitalien. Von den streitenden Parteien der Arianer und Katholiken 374 in Mailand zum Bischof gewählt (zuvor erst getauft). Er führt als Kirchenführer des Abendlandes die Sonntagspredigten ein und dichtet nach griechischem (Kirchen-)Vorbild Kirchenlieder, die er im Gottesdienst singen läßt („Mailänder Singebewegung“!)⁴. 384 begegnet er Augustinus (354–430, später A.-Aurelius der Heilige), der sein Schüler wird und den er Ostern 387 tauft. „...*Ambrosius suchte eifrig nach Glaubens- und Bekenntnisliedern, um den heiteren Gesängen der Arianer entgegen zuwirken...*“. Welch auffallende Parallele zu Luthers Intention! (Vgl. Heiner, W. 1979, 17 f, 20)

Von Augustinus⁵ finden wir ein seltsames Zitat: „...*Ach wie heftig weinte ich bei dem Psalmengesang, wie mächtig war ich bewegt durch die lieb-*

⁴ „Neben theologischen Werken schrieb Ambrosius Hymnen, von denen ihm heute 14 als echt zuerkannt werden, darunter die 3 ins Brevier aufgenommenen: Aeterna rerum conditor, Splendor paternae gloriae, Aeterna Christi munera...Vorbildlich wurde deren volkstümliche Form: je 8 vierzeilige Strophen aus jambischen Dimetern. Auch die Einführung der Antiphonen und Responsorien aus dem Osten nach Italien wird ihm zugeschrieben“ (Moser, H. J. 1943, 20).

⁵ Augustinus, geboren in Thagaste, (Numidien, N-Afrika), gelangte nach seiner Bekehrung über Karthago und Rom (Studien der Beredsamkeit beendet 375) nach Mailand.

lich erschallenden Töne deiner Kirche, mein Gott...“ – dagegen aber auch: „...daß in der Kirche das gewohnte Singen wohl zu billigen sei, daß durch die Lust der Ohren sich die schwächere Seele zu inniger Frömmigkeit erhebe. Wenn aber, wie es manchmal mir geschieht, mich der Gesang mehr rührt als die gesungenen Worte, dann gestehe ich offen, daß ich sträflich sündige“ (Augustinus, *Confessiones*).

„In dieser gespaltenen, ängstlichen Haltung gegenüber der Macht der Musik verharrt die Theologie des Mittelalters weitgehend.... - Luther steht mit seiner unverkrampften Hingabe an die Musik keineswegs in der kirchlichen Tradition des Mittelalters und ist innerhalb der reformatorischen Bewegung keineswegs unumstritten.“ (Opp, J. 1976, 99, 97)

Über dem Lied „Gott sei Dank durch alle Welt“ mit 9 Strophen Text von Heinrich Held (1650) (Nr. 21 im Gesangbuch für die Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsen, Aufl. 1930) steht ein kleiner Hinweis für den Organisten: Mel. 128: Nun komm, der Heiden Heiland. – Im neuen EG 1994 hat die Nr. 12 „Gott sei Dank durch alle Welt“ allerdings eine andere Melodie und nur 4 Strophen. Quellenangabe: Text: Heinrich Held 1658 – Melodie: Frankfurt/Main 1659, Halle 1704, bei Johann Georg Stötzel 1744.– Andere Melodie: Nun komm, der Heiden Heiland (Nr.4).

Die Melodien-Nummer über den Liedern verweist auf die entsprechende Nummer im ‚Choralbuch‘, das erst um 1700 aufkam und heute ‚Orgelbegleitbuch‘ heißt (vgl. auch Blankenburg, W. 1979, 55).

Luthers Bearbeitung des ehemaligen Hymnus der Altkirche verwendet auch das ‚Gotteslob‘ für Nr. 310: T: Martin Luther 1529, und sie findet sich ein weiteres Mal unter Nr. 108 darin: „Komm, du Heiland aller Welt, Sohn der Jungfrau, mach dich kund...“. Diese Weise ist jene von Martin Luther 1524 geschaffene, allerdings ist hier Luther in der Quellenangabe nicht erwähnt. Text : Ambrosius von Mailand 4. Jh. „Veni redemptor gentium“, Übertragung Markus Jenny 1971. Melodie: Einsiedeln 12. Jh./Erfurt 1524.

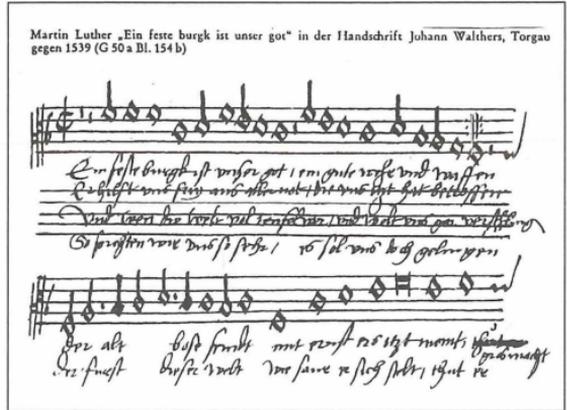
Mit verändertem deutschen Text finden wir „Veni redemptor gentium“ auch bei Johan Leisentrit (v und vi): „Der Heyden Heyland kom her“. – Abgesehen von einer kleinen hinzugefügten Verzierung ist die Weise ident mit der im Babst’schen Gesangbuch (1545).

Im Gesangbuch der Böhmisches Brüder (1531) steht der Hymnus an erster Stelle: „Von adam her so lange zeyt“./ war unser fleysch vermaledeit/seel un geyst bis jn tod verwundt/am ganzen mesche nichts gesund“ mit weiteren Strophen.

Ludwig Finscher spricht von „flexibler und textgemäßer Umbildung der Hymnenmelodien zu Liedweisen“ (1965, 23 - 24).

1.3. „Ein feste Burg ist unser Gott!“ - Nach dem 46. Psalm

Dieses Luther-Lied „gilt als das reformatorische Lied schlechthin und hat Luther möglicherweise mehr Anhänger verschafft als seine Lehre. Es war der Bekenntnisgesang der reformatorischen Bewegung, insbesondere im 19. Jahrhundert, als es sich noch mit nationalistischen Strömungen verband. In der Symbiose von Thron und Altar wuchs die sakrale vaterländische Exklusivität. ...“ Als „politisches“ Lied vergleicht es Hans-Jochen Gamm (1967) mit dem kommunistischen „Weltjugendlied“, von dem er sagt: „...positive Einstimmung erschwert den ideologischen Zirkel zu erkennen, in dem es steht...“⁶.



Aus dem Katalog zur Ausstellung „Bibel und Gesangbuch“ 1967.

⁶ Den Luther-Text bezieht H. J. Gamm als noch in späterer Zeit wirkungsvoll – auf politisches Geschehen nach der Reformepoche und weiter: „...alles dies entstammt letztlich dem Vorurteil und der Ideologie vom andersartigen und gefährlichen Widersacher, demgegenüber nicht nur dauernder Argwohn geboten, sondern auch jede Form von Angriff erlaubt sei. Der „altböse Feind“ kann dabei in vielen Verkleidungen erscheinen: als Jude, Jesuit, Freimaurer, als Zeuge Jehovas, als Fremdarbeiter und Kommunist, als wirtschaftlicher oder beruflicher Konkurrent; immer findet er Gefühlsdispositionen vor, die den Kreis schließen. Darauf kann eine Gruppe sehr rasch ein ausschließendes Selbstbewußtsein begründen. – ... In der 4. Strophe sieht Gamm den

Psalm 46: Gott, unsre Burg

VII

1. Gott ist uns Zuflucht und Stärke, * ein bewährter Helfer in allen Nöten.
2. Darum fürchten wir uns nicht, wenn die Erde auch wankt, * wenn Berge stürzen in die Tiefe des Meeres,
3. wenn seine Wasserwogen losen und schäumen * und vor seinem Ungestüm die Berge erzittern.
4. Der Herr der Heerscharen ist mit uns, * der Gott Jakobs ist unsre Burg. —
5. Die Wasser eines Stromes erquicken die Gottesstadt, * des Höchsten heil'ge Wohnung.
6. Gott ist in ihrer Mitte, darum wird sie niemals wanken; * Gott hilft ihr, wenn der Morgen anbricht.
7. Völker toben, Reiche wanken, * es dröhnt sein Donner, da zerschmilzt die Erde.
8. Der Herr der Heerscharen ist mit uns, * der Gott Jakobs ist unsre Burg. —
9. Kommt und schaut die Taten des Herrn, * der Furchtbare vollbringt auf der Erde.
10. Er setzt den Kriegen ein Ende * bis an die Grenzen der Erde;
11. er zerbricht die Bogen, zerschlägt die Lanzen, * im Feuer verbrennt er die Schilde.

Der Psalm im katholischen Gotteslob 1975.

Zion heil erlangen? Gott wird sich
seins volcks erbarmen/ vnd lösen die
gefangen / Das wird er thun durch
seinen Son/dauon wird Jacob won-
ne han/vnd Isracl sich frewen.
Amen.

XXIII.
Der XLVI. Psalm.
Deus noster refugium
et virtus ic.
D. Mart. Luther.

Ein feste burg ist vnser Gott, ein gute wehr
Er hilfft vns frey aus aller not, die vns iagt bat

vnd waffen, Der alt bö se feind, mit ernst
betroffen,

„Das Weltjugendlid nicht anders als das Lutherlied sind unter profilierten gesellschaftlichen Bedingungen zustande gekommen. Beiden ist gemeinsam, daß sie neue geistige Gehalte und soziale Entdeckungen vermitteln, eine Lehrfunktion wahrnehmen wollen. Damit ist zugleich ihr gesellschaftlicher Rahmen bestimmt und ihre missionarische Absicht gekennzeichnet...“

Dem Diskussionsprotokoll ist zu entnehmen, „...daß das bloße unreflektierte Liedersingen in der Schule nicht mehr tragbar sei. Auch das Lied „Ein feste Burg“ braucht unbedingt eine geschichtliche Fundierung, andernfalls ist es für den katechistischen Unterricht geradezu gefährlich...“ (Gamm, H. J. 1967, 34 - 45).

Wenden wir uns nach diesem Exkurs zum textinhaltlichen Verständnis wieder

der der musikalischen Seite zu. Das berühmte Lied ist ein schönes Beispiel für Veränderungen von Melodie, Rhythmus und Rhythmusangaben, auch für Zeitgeschmack.

Im ‚Verstimmigen Melodienbuch‘ zum Gesangbuch der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern mit exakter Spielanweisung für den Organisten (43. Ausgabe, München 1936) gibt es ein Melodien-Verzeichnis nach dem Versmaß. „Ein feste Burg“ ist jambisch-trochäisch. Der charakteristi-

ideologischen Schluß: „...Wir hören von dem „Wort“, das die Feinde nicht antasten könnten, und von dem „Reich“, das bestehen bleibe. Es artikuliert sich eine Lehre von der ‚unbedingten Beharrung‘, selbst bei Verlust der teuersten Güter (Ehr, Kind und Weib). Liegt darin nicht auch eine Form totalen Krieges und totalen Widerstandes? Wenn es nichts mehr gibt, was den Menschen zur Revision nötigen könnte, selbst wenn er Frau und Kinder opfern müßte, dann ist das Maß des Menschlichen verlassen. Und genau an dieser Stelle wäre der Ideologiebegriff zu präzisieren.- ... Die christliche Kirchengeschichte ist voll davon, daß man um das „Wort“, um der „Wahrheit“, der „reinen Lehre“ oder des „hochwürdigen Sakraments“ willen andere vernichtete. - Dahinter stand der alte christliche Rechtsgedanke, man müsse Ketzer aus „Barmherzigkeit“ und „Liebe“ richten, um die „anvertraute Herde“ nicht zu beunruhigen.“

362 | Ein feste Burg ist unser Gott

1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, die ge - he Wä - der und Wä - fer - fen. Der et - wa - se
 Er hält was Fest was al - le He - ren, die was Jesu hat her - stuf - fen.

Fest mit Er - ren er's Jesu me - di - gen; groß Macht und viel List, sets ge - sam Rö - mung in, auf Erd in nichte sel - gen - chen.

Ein feste Burg ist unser Gott 362 II

1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, die ge - he Wä - der und Wä - fer - fen. Der et - wa - se
 Er hält was Fest was al - le He - ren, die was Jesu hat her - stuf - fen.

Fest mit Er - ren er's Jesu me - di - gen; groß Macht und viel List, sets ge - sam Rö - mung in, auf Erd in nichte sel - gen - chen.

Aus dem
 Orgelbegleitbuch
 zum
 EG 1994,
 Ausgabe für
 Bayern und
 Thüringen.

sche Rhythmus der alten Weise scheint für heutiges Hör-Empfinden etwas unsänglich, nachfolgende Abänderungen rhythmischer wie auch melodischer Art erleichtern beziehungsweise modernisieren das Lied, schlicht: sie vereinfachen nur. Im neuen EG 1994 stehen zwei Versionen – ohne Takteinteilung, wie viele andere Lieder auch, wohl finden sich solche im dazu aufliegenden Orgelbegleitbuch.

Orgelbegleitung zum Gemeindelied gibt es erst im 17. Jahrhundert, die Gemeinde sang bis dahin „choral“, also einstimmig und unbegleitet. Mißverständlich ist das Wort Choral auf das Lied selbst übergegangen (vgl. Finscher, L. 1965, 40.⁷). Zum Begriff ‚Choralrhythmus‘ lesen wir bei Friedrich Blume: „Da die Zeit den Taktbegriff nicht kennt, besteht keine Ursache, komplizierte rhythmische Bildungen anzunehmen. In Wirklichkeit handelt es sich vielmehr um eine völlige Freiheit vom Takt, die man vom modernen Gesichtspunkt aus noch am ehesten als ständig wechselnde Taktarten auffassen kann...“ (1931, 38f). Von „Rhythmusfreiheit“ spricht

⁷ „Der ‚Choral‘ ist von Hause aus der gregorianische Gesang bzw. seine evangelische Umformung, und „choral“ oder „choraliter“ singen bezeichnet die einstimmige Art des Singens im Gegensatz zum „figuralen“, das heißt mehrstimmigen Gesang, nicht das Gesangstück selbst. Und hier entsteht die zweite Schwierigkeit: hat die Gemeinde Text und Melodie gelernt, so muß sie das Lied auch in einem gemeinsamen Rhythmus singen. - Wie dieser Rhythmus wirklich aussah, ist noch immer weitgehend ungeklärt und wird sich gerade bei exaktem methodischem Vorgehen teilweise nur hypothetisch erschließen lassen...“ (Finscher, L. 1965, 40).

schon *Hans Joachim Moser* (1943, 157) bei *Choralnotation*: „...Die Rhythmusveränderungen wurden teilweise besonders angezeigt, und zwar durch schwarze Noten oder Farbmarkierungen. Als „Warnungscolor“ machen im 16./17. Jh. schwarze Noten auf das Umschlagen eines bisher herrschenden Rhythmus' aufmerksam.“ (Vgl. auch *Michels*, U. 1977, 224 f.).

„*Ein feste Burg ist unser Gott*“ ist heute sehr unterschiedlich zu hören, was vor allem von den Singgewohnheiten der jeweiligen Gemeinden, ihren Organisten und Chorleitern abhängt, da selbst die Angaben in den Orgelbegleitbüchern nicht eindeutig die Ausführung bestimmen.

An unserem Beispiel wird deutlich, wie sehr sich Rhythmusempfindung dem Zeitgeschmack und Sprachfluß entsprechend verändert. Die einstmals komplizierte jambisch-trochäische Weise fiel einer eher stereotypen Taktierung und gleichförmigen Melodieführung zum Opfer. Melodische Schwerpunkte, dem Atmen beim Singen und der Wortbildung wie auch inhaltlicher Bedeutung folgend, sind verschwunden. Die wiederkehrenden massiven Halben der alten Version bilden schon Mauer und Gewicht, wirken wie ein zementierter Grundsatz. Dagegen laufen die Viertelnoten der neuen Fassung flach und unbetont dahin, ohne Steigerung. Selbst der Taktwechsel erscheint flüchtig und unvorbereitet, ja irritierend, in der alten Fassung baut er sich systematisch auf (siehe Abbildung auf Seite 234).

Die vereinfachte Notation macht den *Choral* leichter spielbar, – leichter hörbar? Er kann besser abgesungen werden, da auch an erwarteter Stelle Zäsuren gesetzt und die Intervallfolgen entschärft sind. Es bleibt das gleiche Lied, einem Hör-Vergleich mit der „überlieferten“ Fassung (bzw. jener, die wir dafür halten) hält es nicht stand.

Melodien verändern sich oft im Lauf der Zeit. Manchmal nimmt schon der Autor selbst in einer nächsten Fassung kleine Veränderungen vor (vgl. *Johann Walthers* Gesangbücher 1524, 1528, 1537), Abschreibefehler und Vereinfachung sind weitere Ursachen. Bei der Revision der Lieder und liturgischen Gesänge für das EG 1984 zum Beispiel „*verschwanden Tropen und Melismen durch unbedarfte Modernisierung*“ (*Reingrabner*, G. 1987, mdl. Mitteilung). Letztendlich verändert die bewußte Bearbeitung, die mitunter Folge auch des Nicht-angenommen-Werdens einer Weise durch die Gemeinde selbst sein kann. Es gibt aus diesem Grunde zwei verschiedene Melodien zu „*Jesu ist kommen*“ (*Opp*, W., 1997, mündl. Mitteilung). Im EG 1994 (66) steht die heute gesungene Weise, im GB Sachsens (1930, 45) noch die ältere, eine in den ersten Takten von der Terz schrittweise bis zur Unter-Dominante abwärts fallende Melodie, die schrittweise wieder zurückführt zum Grundton und weiter zur II. Stufe, auf der sie verharret, bevor sie im 4. Takt noch vor der Atemzäsur wieder zurückfällt zum Grundton. Der

weitere Melodieverlauf ist etwas kompliziert und nicht einfach zu singen. – Zur selben Weise sang man „*Jesu, hilf siegen*“ (GB Sachsen 1930, 408, Österr. EG 1975, 260). Im EG 1994 (Nr. 373) steht allerdings zu diesem Text jene andere Melodie, die wir zu „*Jesu ist kommen*“ heute kennen.

In den 60er und 70er Jahren des 16. Jh. beginnt man, eingedeutschte Lieder wieder zu relatinisieren oder auch gemischtsprachige Lieder zu singen. 1577 erscheint ein lateinisches Lied von dem Niederländer „*Le Mätr*“ (auch *Le Maistres, Mattheus*, + 1577 in Dresden als Hofkapellmeister):

*„Si mundus hic daemonibus / Scateret sicut vermibus,
Nil timeremus anxie, / Vincemus tandem strenue,
Princeps mundi superbiat, / Ringatur ac insaniat,
Nocere nescit nebulo, / Cum victus sit vel verbulo.“*

Übersetzt: „Und wenn die Welt voll Teufel wär / Und wollt uns gar verschlingen, So fürchten wir uns nicht so sehr / Es muß uns doch gelingen. Der Fürst dieser Welt, / Wie saur' er sich stellt, / Tut er uns doch nicht, Das macht, er ist gericht't, / Ein Wörtlein kann ihn fällen.“

Das ist die dritte Strophe von Luthers „*Ein feste Burg*“ in „*modischer Verbildung*“ laut *Ludwig Finscher*.

Les Maistres steht der Schulmusik nahe. „*Catechisis numeris musicis inclusa et ad puerorum captum accomodata*“ (Nürnberg 1559) ist vom gleichen Autor und heißt „*Katechismus in musikalischer, dem Verständnis der Kinder angepaßter Form.*“ – Es ist der relatinisierte lutherische Katechismus. Eine entwicklungsgeschichtliche Merkwürdigkeit? –

„*Dichtungen wie die zahlreichen ... lateinischen Oden Helmbolds (Ludwig, 1532–1598) haben ihren Anlaß in der Ausbreitung des protestantischen Schulwesens. ... Das wichtigste Werk auf diesem Gebiet aber wurde die „Paraphrasis psalmodiarum poetica“, eine Psalmübersetzung in horazischen Maßen von dem schottischen Gelehrten Georg Buchanan (1566). ... Die Sammlung erlebte zahlreiche Auflagen, sie wurde innerhalb der Lateinschulen die schärfste Gegnerin des Lobwasserschen Psalters (dt. Übertragung der Hugenottenpsalmen von Cl. Goudimel durch A. Lobwasser, 1565). – An derartigen lateinischen Schulliedern herrschte großer Bedarf. Darauf wirft eine merkwürdige Literaturgattung ein bezeichnendes Licht, die Relatinisierung deutscher Lieder. – Die erzieherische Tendenz im Protestantismus führt in ihnen bis zur scheinbaren Verleugnung des lutherischen Gemeindegesangs. Mit ihm darf man diese Übersetzungen jedoch nicht in unmittelbarem Zusammenhang bringen, sie dienen eben nur dem Schulgesang. – Besonders widersinnig wirkt es, wenn sogar der Psalter (im MA das liturg. Textbuch mit den Psalmen und entsprechenden Antiphonen) der scharf das Latein bekämpfenden reformier-*

ten Kirche ins Lateinische übertragen wird (Psalter von Andreas Speth, Heidelberg 1596). Das sind nur die Anfänge einer Literatur, die bis weit ins 17. Jahrhundert hineinreicht. 1648 noch dichtet Georg Leuchner in Colditz Luthersche Lieder metrisch in lateinischer und sogar griechischer Sprache nach.“ (Finscher, L. 1965, 61/62. Blume, F. 1931, 56, 80. Michels, U. 1977, 257. Eggebrecht, H. H. 1984, 78).

Als „Schutz- und Trutzlied“ soll Luther ‚Ein feste Burg‘ bereits in der Nacht zum 16. 4. 1521 in Oppenheim, vor seiner Reise nach Worms, geschrieben haben. Hans Sachs ließ ein ‚Fliegend Blatt‘ mit dem Holzschnitt ‚Ritter, Tod und Teufel‘ von Albrecht Dürer bedrucken, das für rasche Verbreitung des folgenden Textes sorgte:

„Jeder wackere Christ, angetan mit der ritterlichen Rüstung kann getrost und sicher wie dieser Rittersmann durch die dornige, struppige Lebenswüste, voll von Moder und Unrat, gehen und braucht weder Tod noch Teufel sich zu fürchten, sondern aufschauend zur Gottesstadt auf dem Heilsberge, kann er Tod und Teufel so gründlich überwinden und verachten wie dieser alte Ritter und dabei fröhlich singen: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“.

Der Organist *Jüngling zu Bovenau*, der das Lied aus der Zeit seiner Hausgenossenschaft mit Luther kannte, wurde 1627 – er war bereits 104 Jahre alt – vor dem Altar seiner Kirche von kroatischen Soldaten ermordet, weil er „Ein feste Burg“ spielte.

Luthers Lied – sein ‚Kampflied‘ ? – erschien erstmals 1529 im Gesangbuch von *Joseph Klug*, Wittenberg. Während eines Musikfestes in Boston (1869) sangen etwa 10.000 Sänger, begleitet von 11.000 Instrumenten, das Lied der Reformation. (Vgl. *Heiner*, W. 1979, 41-42)

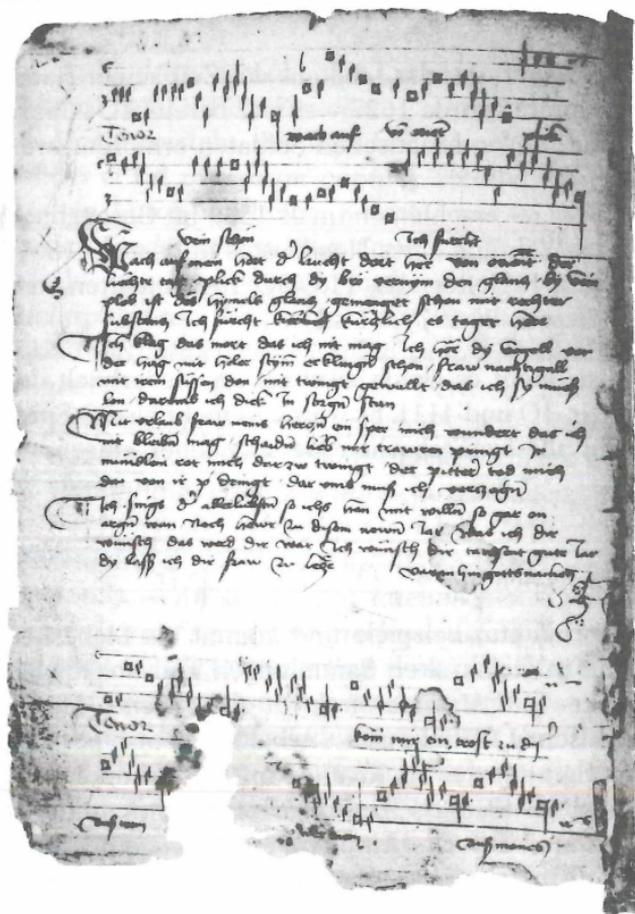
Verändert in Text und Weise, steht es gleich zweimal im Liederbuch der Christlichen Wissenschaft (Nr. 10 und 411). Es wurde in mehr als 70 Sprachen übersetzt und in wohl alle evangelischen Gesangbücher aufgenommen.

1.4. „Wach auf, mein's Herzens Schöne“

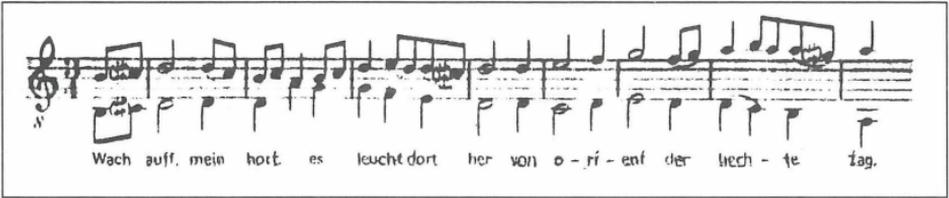
ist eines der schönsten Kontrafaktur-Beispiele und kommt als Liebeslied oder auch Morgenständchen in vielen alten Sammlungen und unzähligen Liederbüchern vor. Das ‚Sing- und Musizierbuch für die Jugend, Lieder fürs Leben‘ der Österreichischen Schulmusik (Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Hg.) führt es als *Tagelied* mit kulturkundlichen Angaben von *Gustav Moissl* (1949, 63): „Das Lied war – mit anderer Weise – schon im 16. Jh. bekannt. Der Titel klingt an ein Tagelied des Minnesängers *Oswald von Wolkenstein* (1377–1455) an: ‚Wach auf, mein

Hort'. Die heute gesungene Weise schrieb Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) für Nicolais ‚Feynen kleynen Almanach‘ Bd. 2 (1778), der den Text dem 3. Bande der Bergreihen (1574) entnahm. Johannes Brahms fand das Lied mit der Reichardtschen Melodie im 1. Bd. Der ‚Deutschen Volkslieder nach ihren Originalmelodien‘ von Kretzschmer-Zuccalmaglio (1840) ohne zu wissen, von wem die Melodie stammt, da nähere Angaben in der genannten Volksliedsammlung fehlen. Brahms bearbeitete das Lied auch für eine Singstimme und Klavier und nahm es in seine ‚Deutschen Volkslieder‘ (1894) auf...“

Das ‚Lochamer Liederbuch‘, eine handschriftliche Liedsammlung, in der wir jene Weise des Minnesängers Oswald von Wolkenstein (1377–1445) finden, wurde zwischen 1455 und 1460 in Nürnberg aufgezeichnet und gelangte vermutlich durch Conrad Paumann (1410–1473, Organist in St. Sebald) in die Hausmusiksammlung des Nürnberger Patriziers Wollein von Lochamer.



„Wach auf mein hort“,
aufgezeichnet im
„Lochamer Liederbuch“
(um 1460).



Wach auff, mein hort, es leucht dort her von o-ri-ent der liech-te tag.

Aus dem dtv-Atlas zur Musik 1977: Oskar von Wolkenstein, 2st. Lied „Wach auff, mein hort (-1400).

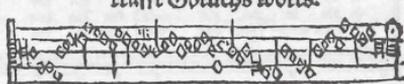
Das
 wol bewaren / all dein bar sind gezelt / las
 mir den Satjan scharren / thu ym wort Go
 zis verharren so bistu auserwelt.

Ein schöne tagweis / vō dem wo
 rt Gottes / ym thon / Wach auff
 meins herzen schöne.

Wach auff meins herzen schöne / du
 Christenliche schar / Vnd hör ein sus
 gedōne / das rein wort Gottes klar /
 Das yetz so lieblich klinget / es leucht recht
 als v̄ helle tag / durch gotes gūt her dinget.
 Der Propheten weissage / hört man yetz
 widerumb / Die lange verporgen lag / das
 Euangelion / man yetz sualich höret / da wir
 v̄d manch gewissen frey / das vor war hart
 Mir viel mensche gefez. (beschweret.
 en / mit Bannen vnd gepot / Mir gele sträck
 vnd sel nezzen / die werden yetz zu spot / vor
 vedennan zu schande / für eytel lüg v̄vnd
 sinstetnis / durch alle deudsche lande.
 Christus viel boten sendet / die verkünde
 sein wort / yhr viel werden geschendet / ge
 fangen v̄t amort / Die warhat zu versteck
 en / O Christenheit du Gottes braur / las
 dich nicht mit abschrecken.
 Kein geisner thu mehr trauen / wie viel
 yhr ymer sein / für menschen leer hab gram

Blie
 en / wie gut sie ymmer schein / Glaub dem
 wort Gottes alleine / darynn vns Gott ver
 Fündet hat / den guten willen seine.
 Den wort gib dich gefangen / was es v̄
 bieten thut / nach dem hab kein verlangen /
 was es dich heist ist gut / was es erleubr ist
 frey / wer anders leert / wie Paulus spriche
 vermaledeyt seye.
 Das wort dir wendet schmerzē für / su
 nd vnd heile pain / Glaubstu yhm von herze
 en / du wirst von sünden reyn / vnd von der
 hell erlost / es leret dich allein / Christus sey
 dein einiger troste.
 Selig sey tag v̄t sünde / darynn das Gōe
 lich wort / dir widerumb ist künde / der see
 len höchster hort / nichts liebers sol dir werc
 den / kein Wengel noch kein creatur / ynn hy
 mel noch auff erden.
 O Christenheit metzel eben / auff das wa
 re Gottes wort / ynn yhm so ist das leben /
 der seelen hie vnd dort / wer darynn thut ab
 scheyden / der lebet daryn ewiglich bey Ch
 risto ynn den freunden.

Ein hübsch geistlich lied / von
 krafft Gōtlichs worts.



Das Reformlied mit dem Text von Hans Sachs im Erfurter Enchiridion 1524.

In der ‚Volkliedersammlung aus acht Jahrhunderten‘ (Pahlen, K. 1983, 290, 348) steht zur Geschichte der alten Weise, daß sie ursprünglich ein Liebeslied war, das durch Hans Sachs größte Volkstümlichkeit erlangte, als er 1525 daraus ein Reformationslied machte. In der Schweiz (bei Apiario, Bern) nennt man es ein ‚Frühlingslied auf die Reformation‘: ‚Wach uf, mins herzen schöni, du christenliche schar‘. Auch Marienlieder wurden auf die gleiche Melodie gesungen. Noch im EKG 1955, Ausgabe Bayern, mit vielen Informationen zu den Liedern, steht die Weise auf Seite 520 – mit allerdings anderem Text aus dem 15. Jahrhundert.

45. Wach auf, mein's Herzens Schöne

Tagelied

Worte aus dem 16. Jahrhundert (1547)
Weise von Joh. Friedr. Reichardt, 1778

Leicht bewegt

1. Wach auf, mein's Her - zens Schö - ne, Herz
2. Ich hör' die Hah - nen krä - hen und
3. Der Him - mel tut sich für - ben aus

1. al - ler - lieb - ste mein! Ich hör' ein süß Ge -
2. spür' den Tag da - bei, die küh - len Win - de
3. wei - ßer Farb' in blau, die Wol - ken tun sich

1. tö - ne von klei - nen Wald - vög - lein, die
2. we - hen, die Stern - lein leuch - ten frei. Singt
3. für - ben aus schwar - zer Farb' in grau; die

1. hör' ich so lieb - lich sin - gen, ich mein', ich sah' des
2. uns, Frau Nach - ti - gal - le, singt uns ein' sü - ße
3. Morgen - röt tut her - schlei - chen, wach auf, mein Lieb', und

1. Ta - ges Schein vom O - ri - ent her - drin - gen.
2. Me - lo - dei, sie meld't den Tag mit Schal - le.
3. mach mich frei, die Nacht wird uns ent - wei - chen.

16. Jahrhundert (1555)

Wach auf, mein's Her - zens Schö - ne, zart Al - ler - lieb - ste mein!
Ich hör' ein süß - Ge - tö - ne von klei - nen Wald - vög - lein, -

die hör' ich lieb - lich sin - - gen, ich mein', ich sah' des

Ta - ges Schein vom O - ri - ent her - drin - - - gen.

Zum Vergleich sei die alte Weise mitgeteilt. Sie findet sich in dem „Schlesischen Singebüchlein“ von Valentin Triller (1555).

„Wach auf, mein's Herzens Schöne“
aus *Lieder fürs Leben* 1949.

Endlich sei *Hans Sachs* zitiert:

„Wach auf, mein's Herzens Schöne/du christenliche Schar, ...“ (1525, siehe Abbildung)

Stellen wir nun dem christlichen Text des Hans Sachs „*Die Wittenbergisch Nachtigall*“, sein früheres ‚Wecklied‘, gegenüber:

„Wacht auff, es nahent gen den tag,/ Ich hör singen im grünen hag/ Ein wunnigkliche nachtigall/Jr stimm durchklinget berg und thal. Die nacht neigt sich gen occident,/Der tag get auff von orient,/Die rotbrünstige morgenröt/Her durch die trüben wolcken göt./Darauß die liechte sonn thut blicken.“ (1523)

Ein Vergleich mit der „Liebesweise“ aus dem ‚*Singbüchlein*‘ des *Valentin Triller*, 16. Jhdt., deren Autor unbekannt blieb, scheint gerechtfertigt:

„Wach auf, mein's Herzens Schöne, zart Allerliebste mein! Ich hör' ein süß Getöne von kleinen Waldvöglein, ...“ (siehe Abbildung).

Bedeutet diese Worte noch anderes, wie wir das aus Liedern verschiedenster Zeiten kennen? (Die Nachtigall war ein Symbol für Weisheit, die Morgenröt mitunter für Blut, Schnee zeigt manchmal den Tod an, vgl. „*Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht*“, 1825, oder aus dem 30jährigen Krieg „*Ach bitt'rer Winter*“, 1640; Regen steht auch für Tränen oder Krieg: „*Es geht ein' dunkle Wolk' heran, mich deucht, es wird ein Regen sein*“, 1646; auf Marias Leibesfrucht deutet „*Es kommt ein Schiff geladen*“ (1626), auch „*Reiselein*“ ist Synonym für Schwangerschaft und Kind: „*Es ist ein Ros' (Reis') entsprungen*“.

So betrachtet war auch die Weise des Oswald von Wolkenstein „*Wach auff, mein hort, es leucht dort her von orient der liechte tag...*“ vielleicht nicht nur Liebeslied?

1.5 „Innsbruck, ich muß dich lassen“ – Ein weltliches Kontrafakturlied?

Als Sterbelied „*O Welt, ich muß dich lassen*“ steht diese Weise auch in den kirchlichen Gesangbüchern. Nicht bekannt ist, wann *Johann Hesse* (1490–1547) den Text geschrieben hat. Sechs weitere Textbearbeitungen gibt es allein im EG 1994:

„*In allen meinen Taten*“, *Paul Fleming* (1633), „*O Welt, sieh hier dein Leben*“, „*Nun ruhen alle Wälder*“ (nach dem 18. Psalm), beide *Paul Gerhard* (1647), hier zusätzlich mit einem vierstimmigen Satz von *Bartholomäus Gesius* (1605), „*Die Herrlichkeit auf Erden*“, *Andreas Gryphius* (1650), „*Herr, höre, Herr, erhöere*“, *Benjamin Schmolck* (1714), „*Nun sich der Tag geendet*“, *Gerhard Tersteegen* (1745). In älteren katholischen Gesangbüchern gibt es noch das Lied „*O heil'ge Seelenspeise*“ (Autor unbekannt).

Die Worte zum Abschiedslied „*Innsbruck, ich muß dich lassen*“ soll Kaiser Maximilian nach einem Tiroler Liebeslied geschrieben haben. Die Weise dazu hat *Heinrich Isaak* (auch *Isaac*, *Yzak*, etwa 1450–1517) komponiert, der sie einmal als Tenorlied, ein weiteres Mal im damals modernen Diskantsatz setzte. *Heinrich Isaak* war einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit und kam aus Flandern. (1480 nach Florenz berufen, wird er später dort Organist. 1484 weilt er bereits in Innsbruck, 1494 am Hofe Maximilians I., mit dem er schon in jungen Jahren vertraut war. Er wird dessen Hofkomponist in Augsburg. Zwischen 1497 und 1500 war er auch am Hofe Friedrichs des Weisen in Torgau tätig, ab 1514 lebte er als Geschäftsträger Maximilians wieder in Florenz.)

Johann Sebastian Bach hat das Lied zehnmal gesetzt, zweimal für die *Matthäus-Passion*. (*Moissl*, G. 1949, 134; *Michels*, U. 1977, 257). Im Bereich der Kunstmusik gibt es zahlreiche weitere Tonsätze. Isaaks Lied hat dadurch verschiedenste Veränderungen erfahren.

Eine Bearbeitung für drei Stimmen (Liedsammlung von Kurt Pahlen 1983, 186) scheint bis auf eine kleine Abweichung im Auftakt dem ‚Originaltonsatz‘ zu folgen. Bei genauerem Vergleich fällt auf, daß der zu wiederholende Schluß des Liedes auf einem anderen Ton beginnt als im ursprünglichen Satz. Bei Isaak fällt die Silbe „wo“ auf Schlag 2 der ersten halben Zeit und wird mit-wiederholt, hingegen liegt die Silbe „wo“ in jenem anderen Satz außerhalb des Wiederholungszeichens, erst ab „ich“ wird repetiert.

Inns bruck, ich muß dich las - sen

Isaaks Diskantlied aus dem dtv-Atlas zur Musik 1977.

Die sogenannten Originalbeispiele wie auch die weiteren Bearbeitungen haben sehr unterschiedliche Taktvorgaben: ‚alla breve‘ im dtv-Atlas zur Musik, ein Taktwechsel 2/2–3/2 ist im österreichischen Liederbuch ‚Lieder fürs Leben‘ vorgezeichnet, 3/2–4/4 im dreistimmigen Satz (ohne Autorenangabe. 1983 Mainz). Das ergibt jeweils Veränderungen von Betonung und Rhythmus. Sämtliche Beispiele sind in all ihren unterschiedlichen Auffassungen dem jeweiligen Gesangsgebrauch angepaßt worden. Von Isaak ist eine exakte Taktvorgabe so sicher nicht überliefert, da zu seiner und auch zu Luthers Zeit ein Taktbegriff, der die Noten zu gleichwertigen und gleichbetonten Gruppen

Scheidelied aus dem 15. Jahrhundert
Tonsatz von Heinrich Isaac, 1495

Mit Ausdruck

1. Inns - bruck, ich muß dich las - sen, ich
2. Groß' Leid muß ich jekt tra - gen, das
3. Mein Trost ob al - len Wei - ben, dein

1. fahr' da - bin mein' Stra - ßen in frem - de Land' da - bin;
2. ich al - lein tu kle - gen dem lieb - sten Buh - len mein.
3. tu ich e - wig blei - ben stät, treu, der Eh - ren fromm.

1. mein' Freud' ist mir ge - num - men, die ich nit weiß be - kum - men,
2. Ach, Lieb, nun laß mich Ar - men im Her - zen dein er - bar - men,
3. Nun muß dich Gott be - wah - ren, in al - ler Tu - gend spa - ren,

1. wo ich im E - - - - - land' bin. bin.
2. daß ich muß fer - - - - - ne sein. sein.
3. bis daß ich wie - - - - - der kumm. kumm.

E - land, im E - land bin. bin.

¹⁾ Länder - *) Riend bedeutet ursprünglich soviel wie Fremde

Das Scheidelied aus dem österr. Liederbuch 1949 im Vergleich ...

... zum Satz aus der Sammlung K. Pahlen 1983.

The image shows a musical score for a four-part setting of a German folk song. It consists of four systems of staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom three staves are the piano accompaniment. Chord symbols are written above the piano staves. The lyrics are: "I. Innsbruck, ich muß dich lassen, ich fahr' da - hin weil' Sten - tes in frem - de Land' da - hin. Mein' Freud' ist nur ge - com - men, da - ß ich alt weiß be - kom - men, wo ich im E - land' bin, wo bin."

ordnet, noch unbekannt ist.⁸ Wir können den Quellen also nur eine annähernde Vorstellung von Gestalt und Charakter des vierstimmigen Scheideliedes entnehmen, das ursprünglich wohl, frei von exakten Rhythmusangaben, der – damaligen – Sprachmelodie folgte.

Wieder einmal ist *Hans Sachs* in den Quellen genannt. Er hatte schon 1539 „die zur Weise ‚O Welt, ich muß dich lassen‘ ursprünglich gehörenden Verse ‚Innsbruck, ich muß dich lassen‘ in seiner *Liedersammlung* stehen (Heiner, W. 1979, 36); das Lied wurde von süddeutschen Handwerksburschen auf Wanderschaft gesungen.“

Wie hat die seltsame Wanderschaft des Liedes sich entwickelt? Wann lernte es Hans Sachs, wann der gebürtige Nürnberger Johann Hesse (er starb 1547 als Pfarrer in Breslau), kennen?

1494 in Nürnberg geboren, wurde Hans Sachs im Alter von sieben Jahren (1501) auf eine lateinische Schule geschickt und „so unterrichtet, als ob dem Gelehrtenstande gewidmet sei“. 1509 aber beginnt er eine Schusterlehre, die 1511 endet. Schon während dieser Zeit in Nürnberg erhält er Unterweisung im Meistergesang durch *Lienhard Nunnenbeck*. Seine Wanderjahre („fünf ganzer jahr ich wandern thät...“) führen unter anderem nach Regensburg, Passau, Salzburg, Hall im Innthal, Braunau und Wels. Im Winter 1513/14 soll er in Tirol gewesen sein, in Innsbruck gar eine Zeitlang als Waidmann am Hofe Kaiser Maximilians I. (Musikalisches Conversations-

⁸ Überliefert sind uns Weisen in zweierlei Aufzeichnungsformen, entweder in Choralnoten, denen überhaupt kein fester Zeitwert innewohnt (die nur die reine Tonhöhenbewegung anzeigen), oder die Notenbilder aus jener Zeit geben uns mensurale Aufzeichnungen, die zwar festgemessene Zeitwerte ausdrücken, in der Form aber, in der sie überliefert sind, keine primär einstimmigen Melodiefassungen darstellen“. (vgl. *Blume, F. 1931, 36*).

1
O Welt, ich muß dich las - sen; ich fahr da - hin mein

2
Stra - ßen ins ero - ge Ba - ter-land. Mein Geist will ich auf -

3
ge - ben und le - gen Leib und Le - ben in

4
5
6
7
8
mei - nes Got - tes gnä - ge Hand.

659

1. O Welt, ich muß dich las - sen, ich

fahr da - hin mein Stra - ßen ins e - wig

Va - ter-land. Mein Geist ich will auf - ge - ben,

da - zu mein Leib und Le - ben

le - gen in Got - tes gnä - dig Hand.

2. Mein Zeit ist nun vollendet, / der Tod das Leben endet, /
Sterben ist mein Gewinn. / Kein Bleiben ist auf Erden, /
das Ewge muß mir werden, / mit Fried und Freud ich fahr
dahin.

3. Auf Gott steht mein Vertrauen, / sein Antlitz will ich
schauen / wahrhaft durch Jesum Christ, / der für mich ist
gestorben, / des Vaters Huld erworben / und so mein Mitt-
ler worden ist.

T: Nürnberg 1555 M: bei Heinrich Isaak vor 1517

Lexikon 1878, „S“), bevor er nach München und Landshut weiterzog. – Von 1484 bis 1514 weilt Heinrich Isaak am kaiserlichen Hof mit einer Unterbrechung, in der Zeit von 1497 bis 1500 hält er sich in Torgau auf.

Wie Hans Sachs das Lied Isaaks kennenlernen konnte, bleibt unklar. Im Winter 1513/1514 wäre ein Zusammentreffen der beiden Männer in Innsbruck oder Hall zumindest möglich gewesen (vgl. auch Moser, H. J. 1943, 402 f, Bernstein, E. 1993, 24/25).

Im ‚Liederbuch der Christlichen Wissenschaft‘ stehen viele unserer religiösen Lieder in Tonsätzen bedeutender Komponisten, wenige nur behielten zumindest Teile ihres Original-Textes,

Zwei Formen des Sterbeliedes „O Welt, ich muß dich lassen“ von J. Hesse (+ 1547), einmal aus dem Evangelischen Gesangbuch Sachsens 1930, darunter aus dem katholischen Gotteslob 1975...

Tonsatz von Joh. Seb. Bach (1685-1750)

Nun ru - hen al - le Wä - der, Vieh, Men - schen, Städ' und Fel - der, es

schliff die gan - ze Welt. Ihr a - ber mei - ne Sin - nen, auf,

auff ihr sollt be - gin - nen, was en - rem Schöp - fer wohl ge - fällt.

...Diesem Lied sei ein Tonsatz von J. S. Bach gegenübergestellt.

die meisten neuen Verse stammen von amerikanischen Autoren. Unter Nr. 361 nun erscheint: „*Innsbruck*“ (*Nun ruhen alle Wälder*) Heinrich ISAAC – Harmonized by J. S. Bach. – Paul GERHARDT. Based on Danish translation of STENER J. STENERSEN. Der Text (in Deutsch und Englisch) beginnt: „Vertrau auf Gott, den Vater, Nur Er sei dein Berater, Nur Er ist deine Wehr; Er liebt dich ohnegleichen/ Und wird dir Schätze reichen. Dein Helfer ist die Allmacht hehr“. Die Singstimme, *to be sung in unison*, folgt dem von Bach bearbeiteten cantus firmus. – Und letztendlich mußte Isaaks Weise für ein Wiener Spottlied erhalten, das 1618 auf den Kardinal Klehsl gesungen wurde (*Moissl, G.* 1949, 134).

Im ‚*Tiroler Liederbuch*‘ (Lieder für die deutschen Volksschulen in Tirol, Ausgabe für alle 8 Schuljahre. Innsbruck 1928) ist „*Innsbruck, ich muß dich lassen*“ nicht zu finden. Bei der Suche allerdings entdeckt man eine Seltenheit, die deswegen hier erwähnt sei: Das vertonte Gebet „*O Sanctissima*“ auf Seite 102 mit der knappen Angabe ‚Sizilianische Volksweise‘ ist unser Weihnachtslied „*Oh du fröhliche...*“. – Mit den Worten „*Vater, hör‘ mein Flehn, komm mir beizustehn!...*“ beginnt die erste Strophe im Tiroler Schulbuch, die zweite: „*O Du heilige, du jungfräuliche, holde Mutter Maria! Selig Gepries‘ne, ...*“. Die Suche nach solchem Text ist im Gotteslob vergeblich, unter 841 findet sich aber „*O du fröhliche*“ in der uns bekannten Form (Stuttgart 1975; Linz 1975, Nr. 817). Quellen: M: Sizilianische Volksweise, 1788 von G. Herder aus Italien mitgebracht. T: Johann Falk 1816. – Das Liederbuch der Christlichen Wissenschaft benutzt die Melodie ebenfalls, und zwar für den Text „*Heil‘ger Geist, o Quell der Freude* (Nr. 119), der von Paul Gerhardt stammt: *John Christian Jacobi, Tr. Adapted.*

1.6. „Es ist ein Ros‘ entsprungen“

Das bekannte Weihnachtslied hat der Dominikanermönch *Johannes Tauler* (1300–1361) geschaffen, seinem Orden oblag die Seelsorge in Frauenklöstern (vgl. *Heiner, W.* 1979, 30). Die Weise steht im Gotteslob 1975 mit katholischem, ein zweitesmal mit ‚ökumenischem‘ Text, wobei es sich nur um den nochmaligen Abdruck der zweiten Strophe handelt, deren katholische Version lautet: „... *hat sie ein Kind geboren/und blieb doch reine Magd*“, die ökumenische: „*hat sie ein Kind geboren, welches uns selig macht*“. Angaben: T: Mainz um 1587/88; Str. 3 bei Friedrich Layritz 1844. M: Speyrer Gesangbuch, Köln 1599. – Das Lied beginnt wie ein Rätsellied von einem „Ros“ (=Rosenstock) zu sprechen, der ein Blümlein hervorbrachte. In der zweiten Strophe folgt die Lösung: Der Rosenstock (jetzt „das Röslein“ genannt) ist Maria. u. w.

Das EG (1994, 30) bringt den wunderschönen Satz von *Michael Praetorius* (1571–1621), er soll ihn 1609 geschrieben haben. Quellen: Text: Strophen 1–2

Trier 1587/88; Strophen 3–4 bei Fridrich Layriz 1844, Melodie: 16. Jh., Köln 1599. Nochmals folgt der gleiche Titel unter Nr. 31 als Kanon, der nur noch in den ersten drei Takten an das ursprüngliche Lied erinnert. *Melchior Vulpius* (1570–1615) hat ihn 1609 geschrieben, der Text von *Fritz Jöde* (1887–1970) ist identisch mit den Anfangsworten des Weihnachtsliedes.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts hat die Lutherische Kirche mehr als 170 Kontrafakturen hervorgebracht, dazu kommen über 100 weitere in der reformierten Kirche und den verschiedenen Sekten, bei den Katholiken sind es sehr viel weniger, da hier dem Lied während der Messe nur untergeordnete Bedeutung zukam (vgl. *Blume, F.* 1931, 14).

Von Martin Luther sind uns über 40 Kirchenlieder (Neuschöpfungen und Bearbeitungen) bekannt. Aber auch *Huldrych Zwingli* (1484–1531) und *Jean Calvin*, latin. *Johannes Calvinus* (1509–1564) haben geistliche Lieder in ihrer Volkssprache geschrieben; Zwingli hat seine Lieder angeblich selbst vertont (im Gottesdienst aber jede Art von Musik abgelehnt), Calvin nahm für seine Texte vorhandenes Liedgut. – „...alle drei haben in erster Linie nach dem biblischen Psalter gegriffen, alle drei kennen aber auch andere Liedstoffe. Keiner von den dreien hat nur einmal nebenbei ein Liedlein geschrieben ...“ (*Opp, J.* 1997, 99).

2. Luthers Lieder sollen „das hl. Evangelium in Schwang bringen“

„Demnach habe ich auch sampt etlichen anderen etliche geistliche Lieder zusammengebracht, das hl. Evangelium zu treiben und in Schwang zu bringen...“ So ist es zu lesen in der Vorrede zum ‚Walther’schen Gesangbuch‘ (1524). – Die Lieder sollen in Schwung, in Schwingung bringen, ist Luthers Absicht, und „daß accent, weyß und geperde auß rechter mutter sprach und stimm kumen ...“

Im Etymologischen Wörterbuch (*Kluge, F.* 1975) finden wir zu ‚Schwang‘: m. mhd. Swanc, Gen. Swanges, häufiger swankes ‚Schwung, Hieb; lustiger Streich. – Durch eine ähnliche Besonderung wie bei Streich entsteht nhd. Schwank, die regelrechte Fortsetzung des mhd. Swanc, während **Schwang Angleichung an schwingen** zeigt, mit dem es (wie Schwung) in Ablaut steht und dem es einst im vollen Umfang seiner Bed. entsprach. Seit dem 18. Jh. ist es im freien Gebrauch durch Schwung abgelöst und auf feste Wendungen beschränkt wie **im Schwang sein, in Schwang kommen**. – Schwingen st. Ztw., mhd. Swingen ‚schwingend bewegen, schütteln‘; - ‚sich schwingen, fliegen, schweben, schweifen‘, – (vgl. Schwang);

Kluge zu ‚Stimme‘, ‚stimmen‘: schw. Ztw. Zwei Bildungen sind lautlich zusammengefallen: 1. mhd. Stimmen, mnd. mnl. stemmen, zum f. Stimme, demgemäß ‚die Stimme

betätigen, mit ihr wirken'; 2. ahd. gstimnitan ,concinnebant' zu frühahd. gstimmnjan ,in Harmonie versetzen', Bewirkungsztw. Zum Adj. gastimni ,harmonisch', das seinerseits von Stimme abgeleitet ist. Hierher mhd. nhd. Stimmen. – Einer Saite die richtige Tonhöhe geben; jemanden in die rechte Gemütslage versetzen; nicht in Widerspruch stehen, richtig sein.

Wort, Weise und Gebärde in Einklang zu bringen – die Idee des Pädagogen Luther ist so neu nicht.: „Das Zusammenwirken von Gymnastiké und Musiké garantiert die Ausbildung staatsbürgerlicher Tugenden – ... die Erziehung habe ihren eigentlichen Halt in der Musiké“ (Platon), die „Harmonie des Menschen“ meint Glieder, Temperamente, Leib, Seele, (Boethius, Musica Humana), Lernen mit mehreren Sinnen sei erfolgreicher“ (Comenius), schließlich lehrt später Carl Orff (1895–1982): „Elementare Musik ist nie Musik allein, sie ist mit Bewegung, Tanz und Sprache verbunden“ (Orff, G. 1974, 12).

Könnte es sein, daß Gebärden in Luthers Gottesdiensten während des Singens eine Rolle spielten? Er selbst wirkt, als Prediger dargestellt, meist lebhaft und gestenreich, auch geben uns die Abbildungen jener Zeit eine sehr ,lebendige' Vorstellung vom damaligen Menschen.

3. Die Gemeinde kommt „in Stimmung“

In den heutigen Gottesdiensten scheint eine Tendenz hin zur Geste zu führen: Kinder- und Jugendgruppen singen bisweilen vor dem Altar, sie bewegen ihre Arme, um ihre Texte zu beleben, ja, ganze Szenen mit verteilten Rollen und Gesangeinlagen werden zu Festtagen im Altarraum aufgeführt (beobachtet bei Kindergottesdiensten, Erntedank, Ostern, Weihnacht, Weltgebetstag d. Frauen u. a. m., Erlanger- und Nürnberger Raum, auch Wien).

Bewegung belebt den Ausdruck unserer Sprache, verstärkt die Wirkung von Musik. Volksmusikanten, Schlager- und Popsänger, auch Instrumentalgruppen bewegen sich während ihrer Darbietungen unentwegt, und keineswegs geschieht dies immer bewußt. Die Absicht ist stets die gleiche: Gefühle darzustellen, den Ausdruck gesungener Texte zu verstärken, ,rüberzubringen', um beim Publikum wiederum entsprechende Gefühle auszulösen.

„Eine Liedmelodie ist immer neutral, der Sänger erst füllt sie mit Emotion“ (Opp, W. 1997, mdl. Mitteilung). Musik ist noch nicht Ausdruck, sondern sein Transportmittel: „Dennoch sind Töne und Rhythmen ein ganz ausgezeichnetes Verständigungsmittel. Sie dienen dazu, komplizierte Nachrichten zu transportieren ...“ (de la Motte-Haber, H. 1985, 11). Im

Kapitel Funktionsweisen des Verstehens / Der musikalische Ausdruck lesen wir: „Das 20. Jahrhundert hat ... das Gefühl in manchen Gattungen der Unterhaltungsbranche derart freigesetzt, daß innermusikalische Zusammenhänge bedeutungslos wurden.“ Dieser Satz scheint zu beleuchten, was in den neuen Gottesdiensten Martin Luthers geschehen sein könnte und vielleicht eine Parallele zu unseren heutigen Erfahrungen mit Trivialmusik war, ohne Luthers eigene Hingabe an die Musik in Frage zu stellen: Ein Liedgebet in deutscher Sprache zu singen, war neu, den Text in Ausdruck umzusetzen, der dargestellt werden durfte durch die eigene Stimme, die sich im Raum mit den anderen zu einem *ergreifenden*, ja *bewegenden* Klang mischte, das mußte wiederum Gefühle mannigfaltigster Art wecken! Eine Summe von Faktoren war es, die den Begleitumständen entsprechend durch hinzukommende Musik Gefühle auslösen – und damit die Gemeinde motivieren konnte.

V. Musik und Emotionen – Wirkung im Umfeld

1. Worin ist in der Musik der erwartete Ausdruck zu suchen

Descartes (René, auch *Renatus Cartesius*, 1596–1650) spricht von sechs Grundformen in der Musik: *Verwunderung, Liebe, Haß, Verlangen, Freude, Trauer*. Verschiedenste Begriffe kennt die barocke Affektenlehre: Die *harte Tonart* wäre für Lustiges, Freches, auch Ernsthaftes, Erhabenes geeignet, die *weiche* zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen und Zärtlichen, hohe Lage, schnelles Tempo zur Freude und so weiter (*de la Motte-Haber*, H. 1985, 27). Zum heutigen Empfinden definiert die Musikpsychologie: Hohe Lage für Freude, höherer Frequenzbereich, eher laut, schnell – beim Sprechen; in der Musik wird Freude *eher hoch, mit großen Intervallen, aktiv, schnell*, ausgedrückt, der Trauer ordnen wir Moll, Dissonanz, tiefe Lage, langsames Tempo zu (1985, 75). Vergleichen wir Reaktionen auf Kinderstimmen, lustvolles Babygequietsche, langgezogenes Babyweinen! Es lassen sich gute Beispiele für jeden entsprechenden Ausdruck finden und analysieren, die Wirkung jedoch ist ohne entsprechend langwierige Tests im einzelnen schwer nachzuvollziehen.

Stellen wir dem zum Vergleich wiederum die Vogelgesänge gegenüber. „*Sie unterscheiden grundsätzlich: Freudensrufe, Notsignale, Territorialverteidigungsrufe, Warnrufe, Fluchtrufe, Sammelrufe, Nestrufe, Fütterungsrufe. Äquivalente für viele dieser Rufe können in der menschlichen Lautgebung gefunden werden. ...*“ (*Schafer*, M. 1988, 46 f).

Wir kennen Weck- und Morgenlieder, Abendlieder, Schlaflieder, Liebeslieder, Jagdlieder, Kampf- und Schlachtenlieder, Marschlieder und so fort.

Viele Melodien haben oft schon bestimmte Charakteristika in den Anfangstakten, wodurch wir sie – auch ohne Text – sehr schnell einer Kategorie zuordnen können, seien es Intervalle mit Signalwirkung (Weck- und Jagdlieder), wenig bewegte, *beruhigende* Melodien (Abendlieder), bevorzugt Sext und Terz (in Dur und Moll) in Erzähl- und Liebesliedern, oder auch *mitreißende* Rhythmen und dergleichen mehr. Das bedeutet, daß wir musikalische Wendungen unbewußt einordnen. – Können wir sie auch unbewußt gebrauchen oder gar produzieren?

„In Stammesgesellschaften, mit einer strengen Kontrolle durch die Gemeinschaft, ist die Musik in bestimmter Weise vorstrukturiert, ... Musik ist also - und dagegen werden nur wenige Zweifel aufkommen – ein Zeitindikator, der jenen, die ihre symbolischen Botschaften zu hören verstehen, ein Mittel an die Hand gibt, um soziale und politische Ereignisse zu erkennen.“ (Schafer, M. 1988, 12). Unter diesem Aspekt betrachtet, stellt sich die interessante Frage, warum unsere Lieder so und nicht anders geworden sind, warum manche Bearbeitungen „stimmen“ und andere nicht, – schließlich, ob und wie eng Text und Melodie miteinander verschmelzen müssen, um spontan zu „bewirken“.

2. Kleine Terz – großes Entzücken

Der *Macht der Musik* und des musikalischen Ausdrucks (den er unbewußt interpretiert?) ist der Mensch zweifellos zu jeder Zeit erlegen. Nur: In welcher Situation Gesang oder Instrumentalmusik *w i e* wirkt (z. B. auf eine Gruppe), scheint sehr wesentlich auch von den im jeweiligen Zeitraum betroffenen und befaßten Hörern und Ausführenden selbst in ihrem ganz bestimmten Lebenszusammenhang sowie der Umstände abzuhängen und nicht vergleichbar zu sein mit der gleichen Darbietung zu anderer Zeit oder mit anderen Menschen. (Vgl. auch Rezeptionsgeschichte: Erfolge und Mißerfolge ein- und desselben Werkes wechseln oft mit Zeit und Ort einer Aufführung).

Wir schreiben der Musik große emotionale Wirkung zu und haben so manche emotionale Färbung nicht nur in unseren musikalischen Wortschatz übernommen: Wir sprechen von *Trugschluß* und *Leittönigkeit*, von Grundton- und Dissonanzempfinden, *Dominante* und *Leitton drängen* zum Grundton, Dissonanz *zwingt* zur Auflösung. – Wir *empfinden* so und verwenden weiter im täglichen Sprachgebrauch: einen *anderen Ton* anschlagen, der *gute Ton*, *in welchem Ton* redest du mit mir; wir hören im Gespräch *falsche Töne*, reden vom *Stimmungstief*, kommen *in Stimmung*, wir *be-stimmen*; eine ganze Liste ähnlicher „Seelenspiegel-Wörter“ ließe sich noch in unserem Schatz finden. „*Jemanden in den höchsten*

„Tönen loben“ heißt ein Sprichwort, das uns zurückführt zu den religiösen Liedern voller Gotteslob.

Unsere Kirchenlieder sind in der Mehrzahl einfache Weisen. Auch haben rhythmisch kompliziertere alte Lieder in den Gesangbüchern heute oft nur Atemzeichen (und keine Taktstriche), es bleibt den Organisten überlassen, einen richtigen, textgemäßen Rhythmus zu spielen (vgl. Gesang- und dazugehörige Orgelbegleitbücher).

Melodisch kleinstrukturiert – überwiegend in Dur (übrigens stehen von 183 untersuchten Mozart-Werken 169 in Dur, 14 in Moll; *de la Motte-Haber, H.* 1985, 36), viele Terzen, Sexten, schrittweise Tonfortschreitungen, wenige große Intervallsprünge, so sehen viele beliebte Melodien aus. Das Harmoniebedürfnis ansprechend, nenne ich sie „Schaukelmelodien“. Es überrascht, wenn manche davon gleichermaßen zu Begräbnissen, Taufen und Hochzeiten jeweils von Trauergemeinde, Taufeltern oder Hochzeitern gewünscht werden, wie etwa „*Jesu geh voran*“, „*So nimm denn meine Hände*“, „*Ich bete an die Macht der Liebe*“ oder „*Harre meine Seele*“ und andere mehr.

Weitere Beispiele geliebter Lieder sind „*Ihr Kinderlein kommet*“ zur Weihnacht wie „*Stille Nacht*“ auch, viele wären hier noch aufzulisten. Alle diese Weisen (in Dur!) werden überaus gern gesungen und als „so schön“, auch „beglückend“, „lieblich“ empfunden (Aussagen von befragten Erwachsenen).

„*Die ontogenetische Urform der Melodik ist das Kleinterz-Motiv*, zitiert *Helga de la Motte-Haber* im Handbuch der Musikpsychologie (1985, 387) Werner, H.: Über Mikromelodik und Mikroharmonik. Zs. f. Psych. 1925, 98, 74 - 89). Die kleine Terz kommt tatsächlich besonders häufig in oben genannten Liedern vor und wird beim Einstudieren von Gesängen von Erwachsenen und Kindern leicht erlernt (wie auch große Sekund und große Terz).

Manche der neuen Jazz- und Poplieder, die (oft in Begleitung der ganzen Jugendband) in den Gottesdienst Einzug gehalten haben, verwenden auffallend gern wiederum recht einfache Melodien („*Herr, Deine Liebe ist wie Gras und Ufer*“ etwa oder Spirituals wie „*Er hält die ganze Welt in der Hand*“, „*Singt mit uns und klatscht in die Hände*“ u. a.); oft sind sie mit komplizierteren Rhythmen verbunden („*Komm, sag es allen weiter*“, „*Halte zu mir, guter Gott*“, „*Laßt uns miteinander*“ u. a.). Außerdem ist die Tendenz zu schnellerem, bisweilen viel zu schnellem Absingen auch der alten Lieder zu beobachten. Was sich damit vor allem verändert, sind Rhythmus und Betonung und damit auch die Hörbotschaft. Die Lieder „*kommen anders rüber*“, so drückt man das heute aus. Nun ist es – besonders für die älteren Gemeindemitglieder – kompliziert genug, einer Melodie

richtig zu folgen und gleichzeitig zahlreiche Strophen Text abzulesen, der meist noch schwer verständlich erscheint, wenn er aus einer Zeit stammt, deren Gedanken und sprachlicher Ausdruck anders waren als heute. Ein zu schnelles Tempo stört einen ‚Choralgesang‘ empfindlich, weil eine harmonische Verarbeitung von Text und Melodie, somit die Verinnerlichung von Inhalten nicht mehr möglich ist. Manchmal ist dann deutlich zu merken, wie die Gemeinde der Orgel bzw. auch einem auf rascheres Singen trainierten Kirchenchor „hinterhersingt“. Wir verändern mit Rhythmus und Dynamik der Musik ihre Mitteilung!

3. Es wirkt die unbewußte Absicht

„Die Wirkungen von Melodien oder Taktgruppen setzen voraus, daß die Sinne Vergnügen empfinden können.“ (Descartes, *Compendium musicae* 1618) – Was ist Quelle des Entzückens, das sich beim Hören von manchmal auch ganz einfachen Liedern einstellen kann? – Wird ein solches Gefühl unter Umständen auf den Textinhalt oder begleitende Ereignisse übertragen?

„Ein Viech muß immer mehr können, als es braucht“, um in jeder (Gefahren-)Situation seines Lebens bestehen zu können. Es ist dies ein Zitat, das oft von Otto Koenig zu hören war. Er meinte die spezielle, ökologisch bedingte (Verhaltens-)Ausstattung eines Lebewesens, das – seiner Umwelt angepaßt – auch in Extremsituationen überleben können muß.

Was kann der auf höchster Entwicklungsstufe stehende Mensch im Bereich Musik, die zweifellos als kleine Zelle der Grundausrüstung des Lebens (Beispiel Vogelgesang, vgl. auch Schafer, M. 1988, 16) vorhanden ist?

Was braucht(e) er wo davon? (Ausstattung mit Grund- und Folgetönen für seinen individuellen Ruf- und Hörraum, Intervallverbindungen?).

Wieviel braucht(e) er davon (Tonraum, Tonhöhen, Intervallgrößen) und wozu braucht(e) er Musik? Zum Transport von Mitteilungen, die mehr enthalten als nur den Sinn ihrer Worte?

„Mitempfinden begründet sich in Ansteckung, und daß Ansteckung mit Musik besonders gut gelingt, beweisen Fußballfans, die mit ihrem Singen die Spieler zum Siegen animieren wollen“ (de la Motte-Haber, H. 1985, 62). Auch spontanes Singen in Gefahrensituationen ist hier zu nennen (Gesänge der christlichen Märtyrer in römischen Arenen), Feldmusik und Kriegsschrei ebenso (vgl. Eroberung von Jericho, Janitscharenmusik u. a.).

Gesungenes, rhythmisiertes Wort – Gemeinschaftserlebnis – in *Schwingung*, in *Stimmung kommen!* Das intensiviert selbst eine schon eindringliche Botschaft, wirkt sich unter Umständen auf nachfolgende Handlungen aus.

Ich frage nicht nach *Begabung*, weil dies stets individuell Hervorragendes meint, sondern stelle die Frage nach angeborenem musikalischem Inventar – einer (erblichen) Vorprogrammierung dafür – der umweltangepaßtes Lernen erstaunlich rasch nachfolgen kann – für den Umgang mit einer Melodie, die mehr ist als Signal, – mit einem ‚*melodischen Telegramm*‘ für Grund-*einstimmungen* zum Beispiel, das der musikalisch ungeschulte Mensch spontan einzusetzen und improvisatorisch zu gebrauchen weiß. (Vgl. auch das afrikanische Ewe, eine Sprache mit integrierten melodischen Teilen und weitere Beispiele außereuropäischer Musik. *de la Motte-Haber*, H. 1985, 11. *Adler*, G. 1961, 18 ff. MGG 1980/dtv).

Der verfügbare Tonvorrat des Kirchgängers ist meist nicht allzu groß, selbst der geschulte Chorsänger hat nicht jene Möglichkeiten, wie sie das Kunstlied fordert. Soll ein religiöses Lied ‚sänglich‘ sein, muß es sich in jeder Zeit nach den Gegebenheiten richten. Gegeben ist vielleicht ein Tonraum bis Quart, Quint oder Sext in beliebiger Stimmlage, der in stufenweiser Fortschreitung ohne Schwierigkeit sängerisch bewältigt wird. ‚Gegeben‘ sind bestenfalls Hexachord und einfache Ausweichung, womit ein nicht sonderlich dazu geschultes Gemeindemitglied sänglich zurechtkommt. So kompliziert es musiktheoretisch beschrieben werden kann, hier genügt der Tetrachord, dem der nächste angehängt wird. Innerhalb eines Hexachords bewegen sich viele unserer Melodien.

Bis etwa zur Zeit Bachs war der Höreindruck etwas anders als heute, die Schulung zur Musik in der Lutherzeit intensiver, dennoch: Den Kirchgängern damals sind unexakte Töne so viel und so wenig aufgefallen wie jenen heute (vgl. *Winckel*, F. 1960, 108). Sie halten sich an dominante Stimmen, in Lutherzeiten meist an die Kantorei, später und heute vor allem an Orgel- oder Instrumentalbegleitung.

Gemeindemitglieder sind – wie auch Mitglieder eines Gesangvereins – nicht unbedingt notenkundig. Trotzdem schauen Chorsänger gern eifrig in die Noten. Sie halten sich nämlich zur Orientierung an das Notenbild, ob es *auf* und *ab* geht, *Linien* bildet oder ob es *springt*. Konsonanz-Dissonanz-Abfolgen werden so von den Sängern nicht interpretiert. Ein Stück ist schwer oder nicht, klingt schön, nicht so schön, oder es ‚hat keinen Saft‘. Die gelungene Aufführung ist offenbar beglückend, eine Darbietung hat *der geschmissen*, der einfach *falsch* gesungen hat. – Auch Luther entschuldigte

sich bei den *Herren Compositores*, ...,*daß wir etliche Säue darein machen*“.

Daß mitunter immer wieder die gleichen Fehler beim Singen eines Stückes gemacht werden, drängt erneut die Frage auf, warum gewisse Tonfolgen und Intervalle natürlich-leicht gelingen, andere als zu schwer empfunden werden. Sicher war dies auch früher schon Anlaß für die Vereinfachung von Melodien. Unsere Kirchenlieder sind zum Teil darüber arm geworden an melodischem Schmuck und außergewöhnlichen Rhythmen. Die *alten Weisen* waren so einfach nicht mit ihren Tropen und melismatischen Verzierungen. Gehören sie als musikalische Elemente zu jenen ‚*Lautäußerungen*‘, die von Ausrottung bedroht sind, wie *Murray Schafer* das nennt? (1988, 9). Das sollte bedacht werden, bevor eine weitere Reduzierung so manches schöne alte Lied zur langweilig-gleichförmigen Tonansammlung verarbeitet.

4. Rhythmus: Spannung und Ruhe – Grundbedingung des Lebens

Im Capitel XII seines Tractats über Konsonanz und Dissonanz beschreibt *Caspar Printz* (1641–1717): „*Dyas consonans oder harmonica ist, wenn zwey wohl zusammenklingende Soni oder Klaenge leicht unterschieden und mit einer Annehmlichkeit und Liebligheit ins Gehoer fallen.*“ (1668, Nachdruck 1974). – Warum fallen Klänge *lieblich* ins Gehör oder verursachen diesem *Verdruß*? Heute würde man anders formulieren, die ‚*Hör-Empfindung*‘ ist je nach Vorbildung und (erlerntem) Geschmack aber annähernd vergleichbar. „*Hören ist als musikalisches Hören ein aktives Auffassen von Tonfolgen und Zusammenklängen, ein logisches Verknüpfen von Tonvorstellungen*“ (*Eggebrecht, H. H. 1967, 373*).

Christian von Ehrenfels (1890) wies am Beispiel der Melodie (deren Gestaltkriterien er zu einem *Assoziationsmodell des Bewußtseins* addierte), der Harmonie und des musikalischen Satzes nach, daß diese nicht auf Elemente zurückführbare, sondern „*übersummenhafte*“ und „*transponierbare*“ Gebilde darstellen, die er ‚*Gestaltqualitäten*‘ nannte. – Eine Parallele zur ‚*Gestaltwahrnehmung*‘ der Vergleichenden Verhaltensforschung? (Vgl. *de la Motte-Haber, H. 1985, 84, 421 f; Musiklexikon Riemann 1967, 373 f*) Von *Guido Adler* (1855–1941), dem Nachfolger des gefürchteten Musikkritikers *Hanslick* in Wien, findet sich im Sitzungsbericht der Österr. Akademie der Wissenschaften 1881 zur *Geschichte der Harmonie* der aus jener Zeit bemerkenswerte Satz: „...*der Stil einer Epoche, einer Schule, eines Künstlers, eines Werkes entsteht nicht zufällig, als bloße Zufallsäußerung*

des darin zutage tretenden Kunstwollens, sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Auf- und Abstieges organischer Entwicklung (Der Stil in der Musik, 2. Auflage 1929, 13).⁹

Lassen diese Betrachtungsweisen sich auf die Geschichte des Menschengesangs, die historische Entwicklung einer Melodie, einer melodischen Botschaft übertragen, wird vielleicht erkennbar, warum in der Musik des täglichen Lebens (die wir hören und tun) etwas ‚nicht‘, nur ‚schwer‘ oder auch ‚leicht gekonnt‘ (erlernt) – bzw. entsprechend angenommen wird. Der Mensch beantwortet Rhythmus-, Lautstärke- und Tempo-Veränderungen in der Musik mit Muskel-Anspannung, Atemfrequenzerhöhung und Bewegungsgefühl (vgl. auch Winckel, F. 1960, 77). Wie ist unser musikalisches Grundpotential beschaffen, mit dem wir etwas bewirken können und verstanden werden?

Was also geht im Gottesdienstbesucher zur Zeit Luthers vor? Verglichen mit dem heutigen Kirchgänger, dessen Aufmerksamkeit und Neugier dem Kirchenlied gegenüber durch ein Überangebot auch unfreiwillig gehörter Musik verständlicherweise abnehmen muß („Lärmüberflutung entsteht, wenn der Mensch nicht mehr genauinhört“. Schafer, M. 1988, 8) erlebt jener noch stärkere Affekte.

Beim Hören von Musik verändern sich Herzfrequenz, Häufigkeit des Atmens, Blutdruck und Hautwiderstand¹⁰. Entsprechende Grafiken aus

⁹ Carl Dahlhaus diskutiert diesen Gedanken heftig (1977, 27): „...Der Ansatz erweist sich jedoch als ebenso trügerisch, wie er andererseits nahezu unumgänglich erscheint, wenn man unter den Voraussetzungen einer stilkritischen Bestimmung musikalischer Fakten Geschichtsschreibung zu konstituieren versucht. (Noch 1965 sprach Edward A. Lippmann im Artikel „Stil“ der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (XII, 1317) zunächst von einer überraschenden Analogie zwischen der Geschichte eines Stils und der Lebensgeschichte eines Organismus“, um dann allerdings die substantielle Verschiedenheit zu betonen und zu fordern, daß die formale Ähnlichkeit nicht Prämisse, sondern Gegenstand der Untersuchung sein sollte.)“

¹⁰ „Verblüffend übereinstimmende Reaktionsweisen bezüglich der Veränderung des Hautwiderstands hat Günther Rötter (Berlin) gefunden. In einer aus 160 einzelnen Kurven gemittelten Kurve spiegeln sich noch immer die vier Themeneinsätze der Fuge (Viertes Brandenburgisches Konzert), ebenso wie die Hautwiderstandsänderungen beim Anhören eines Popmusik-Beispiels das Arrangement abbilden. An dem Experiment nahmen Laien und musikalisch vorgebildete Personen teil. Sie hatten auch über ihr Erleben zu berichten. Dabei zeigte sich, daß von den physiologischen Daten keinesfalls auf den subjektiven Eindruck geschlossen werden konnte. Das Wechselspiel zwischen physischen und psychischen Faktoren ist höchst kompliziert. Keineswegs können die körperlichen Maße als Indikatoren eines gefühlten Zustands dienen ...“ (Um Fernsehsendungen im Hinblick auf erregende Effekte zu testen, wird sehr oft die Messung des galvanischen Hautreflexes verwendet.) (de la Motte-Haber, H. 1985, 65 f, 239).

Testergebnissen finden wir im Handbuch der Musikpsychologie (1985, 66/67 bzw. 239). Ein Beispiel zeigt die Veränderungen des elektrischen Hautwiderstandes einer Testperson, der beim zweimaligen Betrachten einer Filmsequenz diese erst mit dem Original-Soundtrack, dann mit der lyrischen Musik ‚Der Schwan‘ von Saint Saens vorgeführt wurde. Die aufregende Filmmusik von Tiomkin simuliert rhythmisch den Pendelschlag einer Uhr, die zeitweilig im Bild erscheint. *„Die physiologischen Meßwerte zeigen, wie sehr trotz gleichbleibender visueller Eindrücke die Musik körperlich registriert wird. Es scheint dies eine Form der Erregung zu sein, die nicht bewußt verarbeitet wird. Zuweilen registrieren die Probanden trotz deutlicher körperlicher Reaktionen nicht einmal die veränderte Fassung der Musik.* (Allerdings ist kein Testdurchgang in umgekehrter Reihenfolge erwähnt, auch wäre ein gewisser Gewöhnungseffekt möglich.)

Die Frage nach Angeborenem schließt den Baustein *Rhythmus* mit ein. – Nicht allein die Musik Tiomkins verursacht die Erregung, sondern auch der rhythmische Pendelschlag einer Uhr, die sichtbar wird. Ein Experiment mit ähnlicher Fragestellung wurde in den 70er Jahren in Zusammenarbeit mit dem Institut für Vergleichende Verhaltensforschung der Österr. Akademie d. Wissenschaften im Wiener Wilhelminenspital durchgeführt. Um eventuelle Auswirkungen auf Blutdruck und Herzfrequenz festzustellen, wurden „Klaubaufmasken in Aktion“ untersucht (*Klein/Koenig*). Alle am Test beteiligten Personen waren miteinander vertraut und kannten die Osttiroler Masken aus dem Wilhelminenberger Institut. In seiner Maskierung begann nun jeweils ein „Klaubauf“ mit Hüpfen und Stampfen, wodurch die schweren Schellen an seinem Gürtel laut rhythmisch zu läuten begannen. Während des wenige Minuten dauernden Getöses, des rhythmischen Stampfens und Drohens der Maske stiegen Herzfrequenz und Blutdruck der Testpersonen, obwohl sie das Geschehen gut kannten und äußerlich völlig ruhig schienen (vgl. auch *Matreier Klaubauflaufen, Osttirol*).

Zum Vergleich sei auf Marschmusik und Soldatenlieder, die beim Marschieren zu singen waren (leider noch immer sind), hingewiesen wie auf eine eigene Beobachtung, daß das Herz *‚mit der Trommel springt‘*, und zwar um so stärker und schneller, je lauter die Trommel schlägt. (Vgl. auch Rock- und Pop-Musik, die durch starke, aufpeitschende Rhythmen ihr Publikum in extreme psycho-physische Zustände versetzen kann).

Unsere Zeit scheint starke Rhythmen zu favorisieren und Melodien zu vernachlässigen. Stereotype Tonfolgen leben von Wiederholungen, aufputschenden Arrangements und Lautverstärkern. Wieder ist es nicht *die Musik allein*, sondern verbunden mit Rhythmus die damit erzeugte

„Schwingung“, in die der Zuhörer durch lautstarke, rhythmische Klänge gerät, was hochwirksam wird.

„Der ‚Takt‘ ist eine fundamentale Verarbeitungseinheit. Ist er nicht vorhanden, so schaffen wir ihn in der Phantasie ... Für die Bildung von Einheiten, die als sinnvoll erlebt werden, spielt vor allem die rhythmische Segmentierung eine große Rolle. Offensichtlich ist es überhaupt schwer für den menschlichen Geist, etwas unstrukturiert Gleichförmiges anzunehmen. Eine monotone Folge von Klopfgeräuschen wird so kodiert, daß sie als Wechsel einer schweren und leichten Zeit erscheint: Der Trochäus ... erscheint etwas häufiger als der Jambus. Dieses subjektive Rhythmisieren ... zeigt die **gestaltbildenden** Aktivitäten des Gedächtnisses, die der Überschaubarkeit und dem Behalten dienen. **Die Fähigkeit zur selbständigen Strukturierung gleichförmiger Ereignisse** macht zugleich eine Grundform der Imagination aus. In welches Reich kann man den Hörer verlocken, wenn man deren Regeln genauer kennt? ...“ (de la Motte-Haber, H. 1985, 112 f).

Zur Erhellung solch psychischer und physischer Ereignisse darf abschließend noch ein Zitat von Fritz Winckel (1960, 76–78) folgen: „Dem Rhythmus liegt die Grundempfindung von Bewegungsenergie zugrunde, in der einfachsten Form als das Schrittgefühl, das in uns spürbar pulsiert. Danach wäre Rhythmus eine Umformung der kinetischen Empfindung zur körperlichen Bewegungsempfindung des Schrittmaßes. Die vom Gehör aufgenommenen rhythmischen Impulse werden über die Nervenleitung vorwiegend vom bulbären System gesteuert, während die gefühlsmäßige Reaktion auf den musikalischen Ablauf im Zwischenhirn erfolgt und die verstandesmäßige Verarbeitung auf dem höchsten Niveau, der Hirnrinde. - Die übergeordnete Erscheinung, die all diese Momente erfaßt, ist die **gesteigerte Spannkraft oder das Gegenteil, die Entspannung**, motorisch angefacht durch das innere Erleben.“¹¹

¹¹ „Spannungs-Steigerung z. B. wirkt sich urtümlich als eine Muskelspannung des Spielers bzw. Sängers aus (im besonderen Kehlkopf-Muskulatur, Atmungs-Muskulatur mit ihren Ableitungen in die Extremitäten). Musikalisch wird das umgesetzt in einen Lautstärken-Anstieg, verbunden mit Spektralverdichtung, was zusätzlich weiter gesteigert werden kann durch Stimm-Vervielfachung. Ein weiteres Mittel sind die größeren Intervallsprünge, die aus der Monotonie herausheben, (vgl. Jagd- und Wanderlieder, Burschenschaftslieder, Studentenlieder! Eig. Anmerk.g.) aber ebenfalls – mehr oder weniger – durch Muskelkraft bewältigt werden müssen, vgl. z. B. die Schwierigkeit großer Intervallsprünge beim Singen. Von daher überträgt sich oft auch ein Bewegungsgefühl auf den Zuhörer.“ (Winckel, F. 1960, 76 - 78, vgl. auch de la Motte-Haber, H. 1985, 28 - 31).

Rhythmus – erlernt oder angeboren?

Dissonanz-Konsonanz – eine Abfolge von Spannung und Entspannung im unbewußten Hör-Erleben? – Erlerntes oder biologisch begründetes Empfinden?

Musik, die wir singen oder hören, ist sie Transportmittel einer imaginären Sprache mit perfekten und imperfekten Verknüpfungen, deren Mitteilungen wir unbewußt verarbeiten? Dann hätte Musik die ‚Macht‘, sprachlich nicht transportierbaren Ausdruck auch präzise zu vermitteln, so wir den Einsatz unwillkürlich zu gebrauchen wissen.

Sprache wird erlernt, aber die Lautbildung ist angeboren. Ist Sprache Kultur?

Musik ist erlernte Kultur, aber die Keimzelle der musikalischen Tonbildung, das *Melos*, muß nicht erlernt werden – wir ‚können‘ das. – „*Als das erste und älteste ist das diatonische Melos hinzustellen, denn auf dieses kommt die Natur des Menschen zuerst*“ (Aristoxanes).

„*Wir sind zweifach*“ sagt Leonard Bernstein in seinem Buch *Von der unendlichen Vielfalt der Musik* und die Drei sei so, wie sie in der Musik erscheint, in unserer biologischen Natur nicht begründet. „*Die Drei – eine intellektuelle Zahl und primär ein unphysischer Begriff (?)*. *Vielleicht war deshalb „drei“ für den Menschen immer ein so mystisches Symbol, wie die Heilige Dreifaltigkeit*“ (1979, 93). – Die Drei in der Musik, sie begegnet im Taktgefüge (das sich nicht selten wieder zur 2er-Form addiert), in den Zahlenproportionen, den Intervalltheorien – und im Tritonus. Dieses Intervall aus drei Ganztönen (3 x 2 bzw. 6 Halbtönen), f–h zum Beispiel, die ‚übermäßige Quart‘ auch, (gleichet nur klanglich der ‚verminderten Quint‘) – dieses verwirrend schwierige Intervall wurde, weil sehr „unsänglich“ und besonders scharf dissonierend, in der Musik vor allem des Mittelalters vermieden. Heute noch ist dieser übermäßige Tonschritt in den Harmonielehren verpönt.

Vom 16. bis zum 19. Jh. allerdings spielte der Tritonus eine nicht unbedeutende Rolle, er war zum Symbol für Sünde, Klage, Tod, für das Unheimliche und Böse geworden.

Auf die Solmisation bezogen lautete eine Regel: „*Mi contra Fa – Diabolus in Musica*.“

Damit sind wir wieder beim Teufel angelangt und auch bei der letzten Frage: Warum war der ‚Tritonus‘, dieses *unmäßige* Intervall, das so schwer zu singen ist, verboten – wirklich der Dissonanz wegen? – Machte die geheimnisvolle Deutung der „3“ Angst? Oder war sie dem Menschen „unnatürlich“?

Versetzen wir uns ein letztes Mal noch in den Gottesdienst der Lutherzeit, in ein Dunkel mit Kerzenlicht, mit neuen gemeinschaftlichen Gesängen in der Muttersprache und einer gewaltigen Akustik in den Kirchen und Kathedralen – Welch ein überwältigender Eindruck muß das gewesen sein!

Literatur

- ADLER, Guido (Hg.)(1961): Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker. - Handbuch der Musikgeschichte. Bd.1 - 2. Aufl. Nachdr. Tutzing, S. 3- 34.
- ADLER, Guido (1881): Studie zur Geschichte der Harmonie. - Sitzungsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist.. Kl. XCVIII. - Wien.
- ALAND, Kurt (1976): Die Reformatoren: Luther, Melanchthon, Zwingli, Calvin - mit einem Nachwort zur Reformationsgeschichte. - 1. Aufl. Gütersloh.
- AMELN, Konrad (Hg.) (1957): Geleitwort zu Michael Weisse, Gesangbuch der Böhmisches Brüder 1531 in originalgetreuem Nachdruck. - Kassel/Basel.
- BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane (1980): Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. - Taschenbücher zur Musikwissenschaft 56. - Hamburg.
- BERNSTEIN, Eckhard (1993): Hans Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. - Hamburg.
- BERNSTEIN, Leonard (1979): Von der unendlichen Vielfalt der Musik. - 3. Aufl. Tübingen.
- BLANKENBURG, Walter (1965): Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten des europäischen Kontinents. - Handbuch der Musikwissenschaft. - Die evangelische Kirchenmusik. - Überarbeitete Neuauflage. Kassel/Basel/Paris/London/New York.
- BLUME, Friedrich (1931): Die evangelische Kirchenmusik. - Handbuch der Musikwissenschaft. - Potsdam.
- BLUME, Friedrich (Hg.) (1969 - 1979). Ausereuropäische Musik in Einzeldarstellungen (1980): Zusammengestellt aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. - München/Kassel/Basel/London.
- BLUME, Friedrich und FINSCHER, Ludwig (1965): Die evangelische Kirchenmusik. - Handbuch der Musikwissenschaft. - Überarbeitete Neuauflage Kassel/Basel/Paris/London/New York.
- DAHLHAUS, Carl (1977): Grundlagen der Musikgeschichte. - Köln.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga (1985): Handbuch der Musikpsychologie. - Laaber.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1996): Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. - TB-Ausgabe München.

- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (Hg.) (1984): Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. - Mannheim.
- FINSCHER, Ludwig (1965): Die evangelische Kirchenmusik. In: Handbuch der Musikwissenschaft. - Überarbeitete Neuauflage Kassel/Basel/Paris/London/New York.
- GAMM, Hans-Jochen (1967): Ideologie und politisches Lied. - Das Politische im Lied. Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung. - Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 76. - Bonn.
- HEINER, Wolfgang (1979): Bekannte Lieder, wie sie entstanden. - Neuhausen (Stuttgart).
- HOFMANN Friedrich/VALENTIN, Erich(1967): Die evangelische Kirchenmusik. - Handbuch für Studium und Praxis. - Regensburg.
- HÜBNER, Erich/STEIGER, Renate (Hg.)(1979): Walter Blankenburg. - Kirche und Musik. - Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. (Zum 75. Geburtstag) - Göttingen.
- JOPPICH, P. Godehard (Hg.)(1995): Gregorianische Gesänge. - Eine Auswahl zum Kirchenjahr. - Freiburg i. Br.
- KLAUS, Bernhard (1967): Bibel und Gesangbuch der Reformationszeit.. - Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation. - Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.
- KLUGE, Friedrich (1975): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. - 21. Aufl. Berlin/New York.
- KUHLO, Johannes (1965): Rühmet den Herrn. Liedersammlung. - Gütersloh.
- LIPPHARDT, Walther (Hg.)(1966): Nachwort zum Gesangbuch von Johann Leisentritt: Geistliche Lieder und Psalmen. - Offsetdruck der Faksimileausgabe. Zwickau.
- MICHELS, Ulrich (1977): dtv-Atlas zur Musik. 2 Bände. - München.
- MOISSL, Gustav (1949): In Lieder fürs Leben. Ein Sing- und Musizierbuch für die Jugend. Hgg. Von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs. Bd.4. - Wien.
- MOSER, Hans Joachim (1943): Musiklexikon. - 2. Aufl. Berlin.
- OPP, Johannes (1967): Der Reformator als Liederdichter. - Luthers Lieder als Hilfe zum Glauben. - Kirchengeschichte und Schule. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Schrötel. - Neuendettelsau.
- OPP, Walter (1977): Handbuch des kirchenmusikalischen Dienstes im Nebenamt. - 2. Aufl. Berlin.
- OPP, Walter (1997): Mündliche Mitteilungen und Literaturhinweise. - Erlangen.
- ORFF, Gertrud (1974): Orff-Therapie. - München.
- PAHLEN, Kurt (1983): Es tönen die Lieder. Volkslieder aus acht Jahrhunderten. - Mainz.
- REINGRABNER, Gustav (1997): Mündliche Mitteilungen. - Matrie in Osttirol und Wien.
- SCHADENDORF, Wulf (1967): Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation. Kapitel Gesangbuch. - Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.
- SCHAFFER, Richard Murray (1988): Klang und Krach. - Eine Kulturgeschichte des Hörens. - Frankfurt am Main.
- SINGER, Otto (1912): Die Meistersinger von Nürnberg. Oper von Richard Wagner. - Klavierausgabe. - New York.
- VALENTIN, Erich/HOFMANN Friedrich (1967): Die evangelische Kirchenmusik. - Handbuch für Studium und Praxis. - Regensburg.
- WINCKEL, Fritz (1960): Phänomene des musikalischen Hörens. - Ästhetisch-naturwissenschaftliche Betrachtungen. - Stimmen des XX. Jahrhunderts. - Bd. 4. Berlin.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [1999](#)

Autor(en)/Author(s): Heller Burgis

Artikel/Article: ["Der Teufel braucht nicht alle schönen Melodien für sich alleine besitzen" Ein weltlich und ein geysdich Lied - Kulturethologische Betrachtungen 214-257](#)