

# Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung

Wolfgang Herbst

Luthers Umgang mit der Musik und sein Nachdenken darüber hat die evangelische Kirche und Theologie lange Zeit nicht besonders interessiert. Im Rückblick ist es erstaunlich, dass Luthers Einbindung der Musik in seine Theologie so viele Jahre lang kaum eine Rolle gespielt hat, obwohl das Interesse an Luthers Person und geschichtlicher Wirkung nach dem Ersten Weltkrieg neu erwacht war. Erst 1931 begann eine nennenswerte Beschäftigung mit der theologischen Musikanschauung Luthers<sup>1</sup>. In den dreißig Jahren danach folgten weitere, zum Teil sehr gründliche und umfassende theologische Bearbeitungen des Themas, die noch heute für eine Beschäftigung mit Luthers Musikauffassung unentbehrlich sind<sup>2</sup>.

Von einer ganz anderen Seite, nämlich jenseits von Kirche und Theologie, erwachte nach dem Ersten Weltkrieg neues Interesse an Luthers musikalischen Bestrebungen. Es war die aus dem Wandervogel entstandene Jugend- und Singbewegung, die Luthers Lieder für sich entdeckte und sie ganz neu sang. Sie betrieb sich aus unterschiedlichen Gründen gern auf den Reformator, ohne eine enge Beziehung zur Kirche zu haben. Ihr ging es nicht in erster Linie um den kirchlichen Neuerer und theologischen Denker Martin Luther. Vielmehr sah sie in ihm den Garanten für ein gesundes und unverfälschtes deutsches Volkstum. Luthers Urwüchsigkeit, seine Erdverbundenheit und pralle Sprache schienen Echtheit zu garantieren. Seine Ruppigkeit entbehrte aller gesellschaftlichen Vorsicht, und die Herbheit, Strenge und altdeutsche Holprigkeit der Lutherschen Lieder hatten ihren eigenen Charme.

Das alles faszinierte die Führer der Jugendmusikbewegung. Dabei spielte das Lied »Ein feste Burg ist unser Gott« eine zentrale Rolle. Dessen ursprüngliche, rhythmisch differenzierte Gestalt sang damals in der Kirche fast niemand, denn hier war die Melodie in lauter gleichmäßigen Vierteln üblich geworden. Aber gerade die ursprüngliche rhythmische Version des Liedes stellte auf der von Walther Hensel geleiteten ersten Finkensteiner Woche 1923 eine besondere Attraktion dar. Hans Klein, einer der Mitbegründer der Finkensteiner Bewegung, berichtet darüber 1924 in einer der ersten Buchveröffentlichungen des Bärenreiter-Verlages:

In dieser neuen Fassung übt das alte Kampflied eine erschütternde Wirkung aus. In dieser Fassung wird es auch nach vierhundert Jahren seine Auferstehung feiern und weit über die Grenzen des Protestantismus hinausdringen als ein allgemein deutscher Gesang von Not und Gottvertrauen.<sup>3</sup>

Für Walther Hensel und seine Finkensteiner Freunde sind die »Herbheit und stürmende Gotteskämpferschaft des Lutherischen Chorals« ein Vorbild für die Rückbesinnung auf alles Echte und Gesunde und ein Fanal zur Abkehr von aller Romantik und Verweichlichung<sup>4</sup>.

1 Hans Preuß, *Martin Luther – Der Künstler*, Gütersloh 1931.

2 Christhard Mahrenholz, *Luther und die Kirchenmusik*, Kassel 1937; Karl Honemeyer, *Luthers Musikanschauung. Studien zur Frage ihrer geschichtlichen Grundlagen*, Diss. phil. Münster 1941; Christoph Wetzels, *Studie zur Musikanschauung Martin Luthers*, in: *MuK* 25 (1955), S. 238–245, 274–279; Oskar Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: *Leiturgia* 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1961, S. 1–267, vor allem S. 62–81.

Immer wieder hat Luther die Hinwendung zur Vergangenheit und die Verehrung des Alten begründen müssen, obwohl gerade er mit der kirchlichen Vergangenheit, die er vorfand, sehr kritisch umgegangen war. Dagegen verehrte die musikalische Jugendbewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts alles Alte als unschuldig und rein. Es ging in deren Kreisen eigentlich nur insofern um Luther, als er ein Signal für Glaubwürdigkeit und Urwüchsigkeit darstellte, ein Signal, das nicht verdorben war durch die urbane Welt und die verfeinerte, aber unglaublich gewordenen bürgerliche Erwachsenenkultur.

Es sind im Grunde ästhetische Aspekte, die hier zum Tragen kamen und für die Luther zum Sammelbegriff wurde. Der Reformator war zu einem Wegweiser für Lebensreform geworden. Das Erstaunliche ist, dass die kirchlich-liturgischen Reformbewegungen jener Jahre zunächst in die gleiche Richtung gegangen sind wie die Jugend- und Singbewegung. Auch die kirchlichen Jugendvereine, die *Evangelische Michaelsbruderschaft* und sogar die *Kirchliche Arbeit von Alpirsbach*, die sich besonders der musikalisch-künstlerischen Seite verschrieben hatte, waren an Luthers Einordnung der Musik in den Zusammenhang von Schöpfung und Erlösung im Grunde nicht interessiert.

So war auch für die kirchlichen Reformbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg die Hinwendung zu Luther zunächst eine Berufung auf das Alte und Unverdorbenes. Dabei wurde allerdings die Kirche von der Jugendbewegung und ihrer musikalischen Durchsetzungskraft überholt. Das lag nicht zuletzt daran, dass in den Musikantengilden und Singgemeinden etwas verwirklicht worden ist, wonach sich die Kirchenchorverbände schon lange gesehnt hatten. Wilhelm Stählin erklärt 1927 mit einem Anflug von Neid,

dass dort – so wohl in den Musikantengilden wie im Finkensteiner Bund – das alte Liedgut unserer Kirche, die Choräle der Reformationszeit, die Sätze von Haßler, Schütz, Eccard, Praetorius mit einer Ernsthaftigkeit, Hingabe und Freudigkeit gesungen werden, die wir unserer Kirche selbst wünschen müssten.<sup>5</sup>

Die evangelische Kirche will Anschluss an diese Entwicklung finden und das entstandene Defizit ausgleichen. Sie schafft deshalb eine Institution, die sich dieses Problems annehmen soll. In Spandau bei Berlin gründet sie 1928 eine *Evangelische Schule für kirchliche Volksmusik*, die spätere Berliner *Kirchenmusikschule*. Hier sollen die Singleiter und Kantoren mit der stilistischen Neuorientierung der Singbewegung vertraut gemacht werden, damit deren Erbe auch in die Kirche eingebracht werden kann.

Im Zuge dessen besinnt man sich auf all die herrlichen Aussprüche Martin Luthers über das Wesen und die Bedeutung von Musik. Ein bekanntes Beispiel sei hier genannt. Es ist der Brief Luthers an den Münchner Hofkapellmeister Ludwig Senfl vom Oktober 1530, wo es heißt:

Ich schäme mich nicht, offen zu bekennen, dass es nach der Theologie keine Kunst gibt, welche der Musik an die Seite gestellt werden kann, da sie allein nach der Theologie das kann, was sonst nur die Theologie vermag, nämlich das Gemüt ruhig und fröhlich zu machen, zum offenbaren Zeugnis, dass der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und unruhigen Gedanken, vor der Stimme der Musik fast ebenso flieht wie vor dem Worte der Theologie.<sup>6</sup>

3 Hans Klein (Hrsg.), *Die Finkensteiner Singwoche*, Augsburg-Aumühle 1924.

4 Hans Klein, *Die Wurzeln der Finkensteiner Singbewegung, 1933*, in: Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg (Hrsg.), *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit: Von den Anfängen bis 1933*, Wolfenbüttel 1980, S. 241.

5 Wilhelm Stählin, *Die Bedeutung der Singbewegung für den evangelischen Kirchengesang*, in: ebd., S. 836.

6 Übersetzung aus dem Lateinischen nach Adolf Strube (Hrsg.), *Spielleute Gottes. Ein Buch vom deutschen Kantor*, Berlin 1935, S. 17.

In diesem Sinne gibt es noch zahllose andere Äußerungen Luthers, die die Musik in bewegten Worten preisen und erheben, sie auf die Seite Gottes stellen und immer wieder betonen, wie schädigend und frustrierend sie für den Teufel ist, denn er mag keine Musik und hasst sie.

Allerdings ist es gar nicht so einfach, sich auf einen Mann zu berufen, der zum Thema Musik überhaupt nichts Systematisches veröffentlicht hat. Über Luther und die Musik sind schon viele kluge Bücher geschrieben worden, nur Luther selbst hat keines von ihnen verfasst. Seine Äußerungen sind in zahllosen verstreuten Bemerkungen und versprengten Aussagen überliefert, die nirgends von ihm selbst zusammengefasst und systematisch dargeboten worden sind. Zu alledem kommt noch eine weitere Schwierigkeit. Die Äußerungen Luthers zur Musik stammen zwar von ihm selbst, aber sie sind ganz unterschiedlichen Zeiten seines Lebens zuzuordnen. Dem jungen Luther sind andere Dinge wichtig als dem reifen Luther. Die Musikanschauung des Reformators kann aber nur dann sinnvoll zur Kenntnis genommen werden, wenn man sie in dessen Biographie einordnet. Genau daran hat mancher, der sich auf Luther beruft, nur wenig Interesse, denn die zeitliche Differenzierung der einzelnen Aussagen könnte ein Lutherbild erzeugen, das nicht mehr homogen ist. Der Wunsch, ein einheitliches Bild Luthers zur Verfügung zu haben, führt zu einer Weigerung, irgendwelche Ambivalenzen im Verhältnis Luthers zur Musik zur Kenntnis zu nehmen. Die Mehrdeutigkeit des Reformators wird mehr oder weniger als Bedrohung empfunden. Eine Kritik an ihm wird mit Befremden zur Kenntnis genommen, denn sie passt nicht in das Bild, das man sich von Luther gemacht hat und korrespondiert nicht mit den eigenen Zielen und Wünschen. Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Berufung auf Luther deutlich von ganz bestimmten Interessen geprägt.

Klar zu erkennen ist diese Tendenz in einer Stimme aus der kirchenmusikalischen Praxis. Der 23-jährige Kantor an der Rothkirchkapelle in Dortmund, Otto Brodde, machte sich schon 1933 zum Sprecher der gesamten Kirchenmusikszene. In diesem Jahr stand ja nicht nur die Machtergreifung der Nationalsozialisten an, sondern es wurde auch der 450. Geburtstag Martin Luthers gefeiert. Aus diesem Anlass schrieb Brodde einen Beitrag über »Luthers Ruf an die Kirchenmusik unserer Zeit«<sup>7</sup>. Darin fordert er, dass die Kirchenmusik heute wie damals in den Geist ihrer Zeit eingebettet sein müsse. Sie müsse »bis in die letzten Fasern hinein deutsch« und volksnah sein wie die Melodien Luthers, die der Volksmusik abgelauscht seien. Außerdem müsse sie einen unangefochtenen Platz im Gottesdienst haben.

Aus dieser Sicht leitet Brodde mit Berufung auf Luther eine Reihe von Folgerungen für die musikalische Praxis ab. So ist für ihn alle Musik im Gottesdienst ein »unerlässlicher Bestandteil des kultischen Geschehens« und mit der Predigt gleichwertig. Nur wenn die *Musica sacra* gleichberechtigter Faktor neben dem gesprochenen Wort ist, nehmen Pfarrer und Kirchenmusiker zur Musik die Stellung ein, die Luther auch gehabt hat. Das Votum Broddes richtet sich offensichtlich gegen den Einsatz der Musik als schmückende Beigabe zum Gottesdienst, als Verschönerung und Verzierung, die beliebig entfallen kann. Weiter fordert Brodde, dass im Gottesdienst nur deutsche Musik erklingen darf, keine russische (Dmitri Bortnjanski) und keine französische (Widor, Guilmant, Saint-Saëns). Vor allem aber soll nur solche Musik Bestandteil des Gottesdienstes werden, die »das Evangelium treibt«. Das bedeutet, dass für Brodde im Gottesdienst alle romantische Musik ebenso ausscheidet wie rein instrumentale Musik ohne Textbindung:

7 Otto Brodde, *Luthers Ruf an die Kirchenmusik unserer Zeit*, in: *Die Kirchenmusik* 14 (1933), S. 188–190. Dort auch die folgenden Zitate.

Musik einer Zeit, die glaubte, Gott durch idealistische Gedankengänge ersetzen zu können – wie die Romantik – gehört nun einmal nicht in den Gottesdienst hinein! Ebenso jede Musik, die rein instrumental nichts zu künden weiß von der ewigen Wahrheit des Evangeliums.<sup>8</sup>

Luther wird dazu benutzt, die Bedeutung der Musik in der Kirche zu untermauern und ihr eine selbstständige, mit der Predigt geradezu konkurrierende Stellung im Gottesdienst einzuräumen. Brodde nimmt Luther offensichtlich für Bestrebungen in den Dienst, mit denen der Reformator nichts zu tun hatte.

Die Anliegen Broddes entsprechen weit verbreiteten Wünschen in der deutschen Kirchenszene. Die Nähe von Wort und Ton, die für Luther so wichtig war, spielt dabei eine besondere Rolle. Sie führt in den Dreißigerjahren zu einer Bevorzugung der A-cappella-Musik, die ja von der Verbindung zum Wort lebt. Daraus folgt: Nur die wortgebundene Musik kann das Evangelium treiben und ist deshalb würdig, an der Verkündigung im Gottesdienst teilzunehmen. Ein organisatorischer Schritt der evangelischen Landeskirchen sollte darüber hinaus die Bindung der Chormusik an die kirchliche Verkündigung stärken. Die Kirchenchöre waren zu dieser Zeit fast ausschließlich als Vereine organisiert. Die Kirchenleitungen verlangen nun die Auflösung dieser Vereinsstrukturen und die Anbindung der Chöre an die jeweiligen Kirchengemeinden. Dadurch soll eine engere Verknüpfung mit der Kirche und ihrer Wortverkündigung erreicht werden. Die Chöre sollten nicht mehr singen können, was sie wollen, sondern sich den Wünschen der Pfarrgemeinden unterordnen.

Dazu kommt noch ein weiteres kirchliches Interesse, nämlich die Schaffung und Konsolidierung eines kirchenmusikalischen Amtes, das es in dieser Form bisher nur vereinzelt gegeben hatte. Erstmals in der Geschichte sollen die Berufe des Kantors und des Organisten generell zu einem einzigen Beruf zusammengefasst werden, der für die gesamte musikalische Arbeit in der Gemeinde zuständig ist. Dieses neu geschaffene Amt soll der Erneuerungsbewegung das musikalische und organisatorische Rückgrat geben und sie liturgisch und künstlerisch gegen alle Widerstände absichern.

All diese Weichenstellungen sind von den Persönlichkeiten der musikalischen Erneuerungsbewegung vollzogen und organisatorisch getragen worden. Stellvertretend für ihre ganze Generation mögen zwei Namen genannt werden: Christhard Mahrenholz in Hannover und Oskar Söhngen in Berlin. Beiden verdanken wir vorzügliche Gesamtdarstellungen der theologischen Musikanschauung Luthers. Aber beide waren zugleich an wichtige Interessen der Kirche gebunden. Mahrenholz hatte eine leitende Position in der Hannoverschen Landeskirche und war seit 1933 Reichsobmann des *Verbandes Evangelischer Kirchenchöre*. Für ihn war die Berufung auf Luthers Musikanschauung wichtig, weil er im Interesse der Kirchenchöre eine theologische Begründung der A-cappella-Chormusik brauchte, die er als vorrangig vor jeder Instrumentalmusik ansah. Auch die Orgelbegleitung sollte nach Mahrenholz in alten Kantionalsätzen erfolgen, was an seinem Orgelchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch zu sehen war, dessen Begleitsätze historische Chorsätze waren und auf die besonderen Verhältnisse des Instruments Orgel überhaupt nicht eingingen. Im Vorwort geht Mahrenholz so weit zu behaupten, die Begleitung der alten Melodien auf der Orgel könne »nur in der Art von Kantionalsätzen gestattet werden«<sup>9</sup>.

Mahrenholz sorgte zudem dafür, dass der von ihm geleitete Kirchenchorverband für die Gesangbuchrevision zuständig wurde. Über diesen Verband sollte künftig die gesamte Gesangbucharbeit laufen. Deshalb übernahm Mahrenholz auch den Vorsitz der *Deutschen Arbeitsgemeinschaft für Gesangbuch-*

8 Ebd., S. 189.

9 Christhard Mahrenholz, *Choralbuch zum evangelischen Kirchengesangbuch*, Kassel 1950, S. 3.

reform und legte zusammen mit Söhngen schon in den Vierzigerjahren den Grundstock für das Evangelische Kirchengesangbuch.

Auch Söhngen hat in seiner preußischen Landeskirche eine steuernde und organisierende Funktion ausgeübt. In seinem Standardwerk *Theologie der Musik* begründet er nicht zuletzt mit der Berufung auf Luther, dass die Liturgie »das Gesetz der Kirchenmusik« sei, ihr Mutterboden, ohne den sie nicht leben könne. Deshalb findet nach Meinung Söhngens die Musik ihre eigentliche Sinnerfüllung erst im Gottesdienst<sup>10</sup>. Allerdings ist Söhngen klug genug, zu bemerken, »dass es auf evangelischem Boden nicht möglich ist, die Kirchenmusik lediglich und ausschließlich als eine Funktion der Liturgie anzusprechen«<sup>11</sup>.

Trotz aller Liberalität stören ihn jedoch widersprüchliche oder missverständliche Gedanken Luthers, die eine überzeugende Berufung auf ihn schwierig machen. So ist es nicht verwunderlich, dass Söhngen Anstoß nimmt an einem Gedanken Luthers, der in der *Deutschen Messe* von 1526 zu finden ist. Einerseits will Luther dort die Musik für die öffentlichen Gottesdienste als Lockmittel für das Volk zu benutzen. Er will mit allen Glocken läuten, mit Orgeln pfeifen und alles auffahren, was klingen kann, um die Einfältigen und besonders das junge Volk zu dem Spectaculum der öffentlichen Gottesdienste hinzuführen. Andererseits ist Luther aber von der heimlichen Sehnsucht erfüllt, einmal in kleinem Kreise einen nicht öffentlichen Hausgottesdienst feiern zu können und zwar ausschließlich mit denen, »die mit ernst Christen wollen seyn«<sup>12</sup>. Und dann folgt eine überraschende Bemerkung zur Musik in diesen Gottesdiensten, denn er sagt: »Hie durfts nicht viel und gros gesenges«. Ein Gedanke, der Aufsehen erregt hat, weil Luther, der die Musik sonst so hoch lobt und einschätzt, hier im Ernstfall auf Musik und gottesdienstlichen Gesang zu verzichten scheint. Söhngen bezeichnet den Satz Luthers als »merkwürdige Äußerung«. Die Vorstellung, dass es einen Gottesdienst geben könnte, in dem Musik und Gesang keine Rolle spielen, schockiert die Liturgiereformer der evangelischen Kirche. Sie widerspricht allen Bemühungen, die Liturgie als Mutterboden der Kirchenmusik zu verstehen. Söhngen gibt sogar zu, dass diese Äußerungen Luthers über die Musik »nicht recht in das Bild seiner betonten persönlichen und theologischen Bejahung der Musik« passen. Er wehrt sich gegen die Ansicht, die Zulassung der Musik zum Gottesdienst wäre nichts anderes als ein Zugeständnis Luthers an die menschliche Schwachheit<sup>13</sup>; Musik würde im Gottesdienst als Köder für das Evangelium missbraucht. Er meint, Luthers Hochschätzung der Musik wäre doch genügend bekannt, so dass man über diese merkwürdige Äußerung ruhig einmal hinwegsehen könne.

Allerdings beziehen sich Luthers Gedanken über die hohe Bedeutung der Musik überhaupt nicht auf die Kirchenmusik. Er unterscheidet in seinen späteren Jahren nicht zwischen gottesdienstlicher und weltlicher Musik, beide haben für ihn in hohem Maße geistlichen Charakter. Sie gehören für ihn eindeutig auf die Seite Gottes. Deswegen ist es auch auf den ersten Blick unverständlich, weshalb Mahrenholz seiner sehr lesenswerten Abhandlung über Luthers theologische Musikanschauung die Überschrift *Luther und die Kirchenmusik* gibt<sup>14</sup>, denn von der ist bei Luther nirgends die Rede, ja er kennt das Wort nicht einmal. Selbst in seiner Vorrede für ein dezidiert gottesdienstliches Chorwerk wie Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* spricht Luther nicht von Kirchenmusik. Aber Mahrenholz will Luther für die

10 Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, S. 91.

11 Ebd., S. 186.

12 Vorrede zur *Deutschen Messe* 1526, zitiert nach WA 19, 60 B.

13 Söhngen (wie Anm. 10), S. 290.

14 Christhard Mahrenholz, *Luther und die Kirchenmusik*, Kassel 1937, wieder abgedruckt in: Karl Ferdinand Müller (Hrsg.), *Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze von Christhard Mahrenholz*, Kassel u. a. 1960, S. 136 ff.

Begründung und Förderung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung in den Dienst nehmen, deshalb benutzt er dessen theologische Musikanschauung für seine kirchenpolitischen Zwecke.

Ein weiteres Beispiel für das Leiden an Luthers musiktheologischen Ambivalenzen gibt uns Söhngen in seiner *Theologie der Musik*<sup>15</sup>. Da nimmt er Stellung zu Luthers Äußerung über die Orgeln in den Kirchen, wo es heißt: »Sic nos habemus organa propter iuventutem, wie man den Kindern äpfel und birn gibt«<sup>16</sup>. Söhngen wird angesichts dieser Äußerung in den Tischreden geradezu aggressiv gegen Luther. Der wirkt für ihn wegen »solcher Parolen« beinahe unseriös. Lieber verweist Söhngen auf die zahllosen positiven Äußerungen Luthers zur Würde der Musik. Damit glaubt er, dessen als unpassend empfundene Äußerung entkräften zu können. Er zählt die Bemerkung Luthers, dass die Orgeln als Lockmittel für die Jugend dienen, zu den »merkwürdigen Gedanken« des Reformators. Dazu gehört auch dessen Äußerung über das »wüste wilde Eselsgeschrei des gregorianischen Chorals«<sup>17</sup>, die schon manchen Freund mittelalterlichen Singens an dem Meister hat zweifeln lassen. Das zeigt uns: Am liebsten würde man Luthers theologische Gedanken über Musik ohne deren Ambivalenzen übernehmen und zitieren. Die Gründe für diese eingeschränkte Sicht auf die Musikanschauung des Reformators sind die theologische und musikalische Situation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der – wie Christoph Krummacher formuliert – erhebliche

Legitimationsdruck der »kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung« gegenüber ihrem theologischen Umfeld. Offenbar war nicht nur der Anschein einer kulturprotestantischen Synthese von Religion und Kunst zu vermeiden, sondern der Nachweis zu erbringen, wie sich die Kirchenmusik vor dem »sola scriptura« legitimiere.<sup>18</sup>

Der mehrfach geäußerte Gedanke Luthers, dass die Musik den ersten Platz nach der Theologie einnehme und ihr am allernächsten von allen Künsten stehe, gehört zu den populärsten Äußerungen des Reformators über die Musik. Dabei ist zu bedenken, dass Luther nicht die wissenschaftliche Theologie meint und auch nicht die kirchliche Lehre, die »doctrina«, sondern die ehrfürchtige Begegnung des Bibellesers mit dem Wort Gottes. Das ist die wahre »theologia.« Der Gedanke, dass die Musik von allen Künsten die größte Nähe zur Theologie habe, führte zu erstaunlichen Konsequenzen. Söhngen hatte schon in der Anfangszeit seiner Tätigkeit bei der preußischen Kirchenverwaltung persönlich dafür gesorgt, dass neue Studienpläne für das Fach Kirchenmusik entworfen und verabschiedet wurden. Bei den Ausbildungsplänen für Kirchenmusiker der Stufen A, B und C, deren Erstellung direkt auf ihn zurückgeht, fällt auf, dass die theologischen Fächer Liturgik und Kirchenkunde Vorrang vor den musikalischen Fächern haben. Der aktuelle Anlass für diese Rangfolge lag für Söhngen, wie er mir einmal im persönlichen Gespräch mitteilte, in einem Unbehagen an der Kirchenmusikausbildung in den preußischen Musikakademien von Berlin, Breslau und Königsberg. Dort stellte das virtuose Orgelspiel das Zentrum dar, dem alles andere unterzuordnen war. Es ist erstaunlich, welche Parallelen es dazu in der Fächerbewertung an mancher

<sup>15</sup> Söhngen (wie Anm. 10), S. 107.

<sup>16</sup> WA 46, 452.

<sup>17</sup> Vorrede zu Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* (Wittenberg 1538) in der Übersetzung Johann Walters, *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* 1564, abgedruckt bei Martin Bender, *Allein auf Gottes Wort. Johann Walter – Kantor der Reformation*, Berlin 1971, S. 74 (Anhang 2).

<sup>18</sup> Christoph Krummacher, *Musik als praxis pietatis – Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994 (= Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 27), S. 27.

staatlichen Musikhochschule noch heute gibt. Diese Schwerpunktbildung und Konzentration auf den virtuoseren Bereich des Orgelspiels aber widersprach Söhngens Auffassung von der Dienerfunktion der Musik bei der Verkündigung des Evangeliums. Die jungen Kirchenmusiker sollten schon in ihrem Studium lernen, dass sie mit ihrer Arbeit in den Dienst der Wortverkündigung eingebettet sind, in der Gemeinde ihre Basis haben und nicht als bloße Orgelsolisten ihre künstlerischen Auftritte am Anfang und Ende des Gottesdienstes absolvieren. In der Sache hat Söhngen damals recht gehabt, aber die Schlüsse, die er daraus zog, sind problematisch.

Die Prüfungszeugnisse nach den neuen Richtlinien in der Kirche der altpreußischen Union weisen auf Veranlassung Söhngens bei allen Prüfungsstufen eine Fächerreihenfolge auf, aus der sich eine andere Schwerpunktbildung als die herkömmliche und von ihm kritisierte ergibt, denn jetzt haben die theologischen Fächer (Liturgik und Kirchenkunde) Vorrang vor den musikalischen Hauptfächern<sup>19</sup>. Die neue Fächerliste sieht so aus:

- Liturgik und Kirchenkunde
- Singen und Sprechen
- Künstlerisches Orgelspiel
- Liturgisches Orgelspiel
- Orgelkunde
- Gregorianischer Choral
- Klavierspiel
- Chor- und Orchesterleitung
- Gehörbildung und Musiklehre
- Musikgeschichte

Auch hier rangiert die Chorleitung ihrer Bedeutung nach noch immer weit hinter dem Orgelspiel. Unter zehn Fächern kommt sie erst an achter Stelle.

In Preußen ist durch Söhngens Studienordnung die Ausbildung und Anstellung hochqualifizierter Berufsmusiker für den kirchlichen Dienst deutlich unter die Vorherrschaft der Theologie gestellt worden. Dadurch wird die von der Amtskirche gewünschte Rangordnung deutlich gemacht. Auch bei einem Gottesdienst anlässlich der Einführung eines Kirchenmusikers in sein neues Amt wird auf diese Rangordnung hingewiesen, denn in der dafür vorgesehenen Ordnung ist an Stelle einer Ansprache die Verlesung von Luthers Vorrede zu Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* (1538) vorgesehen, in der Luther feststellt: »Die edle Musika ist nach Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden.«<sup>20</sup>

Man kann darüber nachdenken, ob Luther eine solche Rangfolge und ihre arbeitsrechtlichen Konsequenzen im Blick hatte, wenn er dem Jubel über das Miteinander von Evangelium und Musik Ausdruck gab.

Was meint Luther eigentlich mit dem Gedanken, dass die Musik der Theologie am nächsten stünde? Im April 1538 spricht er im Hause des Kanzlers der Universität Wittenberg seinen Lieblingsgedanken aus. Nachdem beim Essen musiziert worden war, sagt Luther: »Musica est insigne donum Dei et theologiae proxima« (Die Musik ist ein besonderes Geschenk Gottes und der Theologie am allernächsten)<sup>21</sup>.

19 Oskar Söhngen (Hrsg.), *Das kirchenmusikalische Amt in der evangelischen Kirche der altpreußischen Union – Die wichtigsten geltenden Verordnungen und Erlasse auf dem Gebiete der Kirchenmusik*, Berlin 1950, S. 79.

20 Ebd., S. 153 (Hervorhebung durch den Verfasser).

21 WA.TR Nr. 3815.

Er vergleicht die Musik mit allen anderen Künsten und Wissenschaften und kommt zu dem Schluss, dass sie am höchsten zu bewerten ist. Keine andere kann ihr folgen, weder die Grammatik noch die Rhetorik, die Arithmetik, die Geometrie oder die Astronomie. Nur die Musik reicht beinahe an die Theologie heran. Den Satz, dass die Musik der Theologie am nächsten steht, hat Luther noch mehrfach gesagt, und er steht mit diesem Gedanken nicht allein da. Johann Walter, Luthers Freund und Mitarbeiter, ging noch ein Stück darüber hinaus und bezeichnete die Musik nicht nur als nahe an der Theologie, sondern sogar beide als gleichberechtigte Schwestern.

Gott hat die Music fein bedeckt / In der Theologj versteckt.  
 Er hat sie beid im fried geschmuckt / Das kein der andern ehr verruckt.  
 Sie sind jnn freundschaft nahe verwandt / Das sie fur shwestern wern erkandt.<sup>22</sup>

Fast zweihundert Jahre später stimmt Johann Mattheson in das gleiche Lob ein, wenn er die Musik als einzige Kunst und Wissenschaft bis zum Altar hinaufsteigen lässt:

Die Music ist nicht vor der Kirchen=Thür stehen blieben / sondern hat es allein wagen  
 dürffen / gantz hinein / und biß zum Altar hinauf zu treten / welches ihr noch keine andre  
 Wissenschaft nachthun mögen.<sup>23</sup>

Der tragende Gedanke all dieser Äußerungen über die Musik ist deren Erhöhung über alle anderen Künste, deren Privilegierung. Die Musik ist dem Altar und dem Himmel näher als jede andere Kunst und Wissenschaft. Der Gedanke einer Dominanz der Theologie über die Musik ist allen drei Zeugen vollkommen fremd. Weder Luther noch Walter noch Mattheson haben jemals daran gedacht, die Musik von der Theologie in ihre Schranken weisen zu lassen oder zu gängeln. Vielmehr preisen sie die musica vor allen anderen Künsten. Nicht das Dominanzmodell hatte Luther im Sinn, sondern ein Konvergenzmodell, das – wie bei Walter – von einem geschwisterlichen Miteinander von Musik und Theologie ausgeht, wo keine der anderen die Ehre verweigert oder das Ansehen schmälert.

Die Suche nach Autoritäten, mit Hilfe derer man sich des eigenen Weges gewiss werden kann, zeigt sich nicht nur bei der Berufung auf Luther. Es gab lange Jahre keine theologische Schrift über die Bedeutung der Musik, die nicht zuallererst mittels einer biblischen Begründung den Gebrauch der Musik in der Kirche zu rechtfertigen versuchte. Das Thema einer Darstellung des Singens im Alten und Neuen Testament war die Standard-Einleitung für jede grundsätzliche kirchenmusikalische Veröffentlichung. Viele Autoren glaubten, sich erst durch Bibelzitate die Erlaubnis beschaffen zu müssen, über Musik in der Kirche sprechen zu dürfen. Heute sollten wir uns stattdessen fragen, weshalb sich die Musik überhaupt theologisch rechtfertigen muss.

Je stärker die selbstständige Sprache der Musik ins Bewusstsein tritt – und Luther hat daran einen erheblichen Anteil –, desto freier kann man über die Musik und ihre kirchliche Relevanz sprechen. Gerade die lutherische Kirche hat der instrumentalen Musik im Laufe der Jahrhunderte eine Lebensmöglichkeit gegeben, die von der Funktion der Verkündigung unabhängig ist.

Luther selbst weist uns den Weg zu einer Befreiung der Musik und zu ihrer eigenständigen Sprache. In seiner vorreformatorischen Zeit wollte er allein geistliche Musik gelten lassen, keine weltliche. Die hielt

22 Walter, *Lob und Preis* (wie Anm. 17).

23 Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule. Oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* [...], Hamburg 1731, S. 98.



er in seinen frühen Psalmvorlesungen für widergöttlich, weil sie den Geist betäubt. Im Gottesdienst bestünde immer die Gefahr, dass Musik die fleischlichen Sinne kitzelt<sup>24</sup>. Hier ist Luther nicht weit von Calvin entfernt.

Viel freier äußert sich der spätere Luther, der die Musik als »eine schöne und liebliche Gabe Gottes«<sup>25</sup> ansieht. Für ihn steht die gesamte Musik, nicht nur die geistliche und nicht nur die vokale Musik, sondern auch die weltliche und die instrumentale konsequent auf der Seite Gottes. Die Instrumentalmusik Davids vor Saul mit der Harfe war keine Gesangsbegleitung. Es heißt in 1. Sam. 16,23 ausdrücklich, er habe die Töne »mit der Hand« gespielt, und später (2. Sam. 6,5) leitet David ein ganzes Orchester mit allerlei Saitenspiel, Xylophon, Pauken, Schellen und Zimbeln. Für Luther gehört die Musik zur Schöpfung und zur Erlösung. Sie ist sowohl im ersten als auch im zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses verankert. Er sieht sie als eine Gabe, die den Menschen befreit und gesund macht. Wenn das so ist, dann bedarf die Musik keiner weiteren theologischen Begründung – auch die Kirchenmusik nicht. Denn die Würde der Musik geht über den Gottesdienst hinaus, sie hat ihre Basis im von Gott geschenkten Leben selbst.

Daraus folgt, dass die wissenschaftliche Forschung über Luther dessen Musikanschauung stärker als bisher in ihre Überlegungen einbeziehen muss. Sowohl die Schöpfungslehre als auch die reformatorische Lehre von der Rechtfertigung sind ohne den Aspekt der Musik bei Luther nicht sachgemäß darstellbar. Hier wäre anzusetzen, um der Musikanschauung Luthers ohne den Blick auf kirchliche Interessen oder kulturelle Tendenzen neu zu begegnen. Dann würden heute nicht mehr die alten Fragen im Vordergrund stehen: Was sagt uns Luthers Theologie über die Musik in der Kirche, was dürfen wir und was dürfen wir nicht? Stattdessen würde sich unser Blick in eine andere Richtung wenden. Wir könnten erkennen, dass Luthers Musikanschauung ein unverzichtbarer Bestandteil seiner Lehre ist und dass sie in ihrer Weite auf die ganze Theologie ausstrahlt.

24 WA 3,40 u. a.

25 WA.TR. Nr. 4441.