

Die Beiträge des Sammelbands untersuchen den Zusammenhang zwischen den deutschen Antikenübersetzungen des Zeitraums von 1450 bis 1620 und der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik. Dabei wird der Beitrag der Übersetzungskultur, die unter dem Einfluss der humanistischen Bildungsbewegung entsteht, für die Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur der Frühen Neuzeit neu bestimmt.

DIE REIHE: FRÜHE NEUZEIT

Die Frühe Neuzeit hat in den Geschichts- und Kulturwissenschaften ein eigenes Profil gewonnen. Die Buchreihe *Frühe Neuzeit* dient der Grundlagenforschung in Gestalt von Editionen, Monographien und Sammelbänden. Sie strebt nicht die großräumige Übersicht an, die vorschnelle Synthese oder präventive Konstruktion, sondern nimmt den Umweg über die Arbeit am Detail und die Erkundung verschütteter Traditionszusammenhänge. Ein besonderer Akzent liegt auf Untersuchungen, welche die Grenzen der Fachdisziplin überschreiten.

FN
211

Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf, Jörg Robert (Hrsg.)
**HUMANISTISCHE ANTIKENÜBERSETZUNG UND
FRÜHNEUZEITLICHE POETIK IN DEUTSCHLAND (1450-1620)**

DE GRUYTER

*Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf,
Jörg Robert (Hrsg.)*

**HUMANISTISCHE
ANTIKENÜBERSETZUNG
UND FRÜHNEUZEITLICHE
POETIK IN DEUTSCHLAND
(1450-1620)**

FRÜHE NEUZEIT
EDITION NIEMEYER



9 783110 526066

www.degruyter.com

ISBN 978-3-11-052606-6

ISSN 0934-5531



**Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik
in Deutschland (1450–1620)**

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Band 211

Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)



Herausgegeben von
Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert

DE GRUYTER

Jörg Robert

Luthers Lieder als Antikenübersetzung?

Überlegungen zur Ambrosius-Bearbeitung *Nu kom der Heyden heyland*

1 Geschichte und Tradition

In seinen *Confessiones* (9,6,14–9,7,15) berichtet Aurelius Augustinus, der spätere Bischof von Hippo, von der überwältigenden Wirkung jener Gesänge, die Ambrosius, zu dieser Zeit Bischof von Mailand, zur moralischen Stärkung seines Kirchengewerkes eingeführt hatte:

Quantum fleui in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus conmotus acriter! Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas in cor meum et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis.¹

Augustinus berichtet weiter, dieser Brauch sei *vor gar nicht langer Zeit* in Mailand etabliert worden, als Ambrosius durch Iustina, die pro-arianische Mutter Kaiser Valentinians II. (371–392), *haeresis suae causa* verfolgt worden sei. In der Tat gipfelten die Auseinandersetzungen der Mailänder Gemeinde mit dem arianisch gesinnten Kaiserhaus kurz vor dem Osterfest 386 in dramatischer Weise: Die treuen Anhänger des Ambrosius hatten sich zusammen mit ihrem Bischof in der Kirche verschanzt, um die Durchführung eines arianischen Gottesdienstes zu verhindern.² Hinsichtlich der Gesamtzahl der von Ambrosius selbst ver-

1 Augustinus: Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch. Eingel., übers. und erläutert. von Joseph Bernhart. Mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück. Frankfurt/M. 1987, S. 446 f.

2 Neben einem Zeugnis des Paulinus von Nola besitzen wir einen Bericht des Ambrosius, in dem dieser auf Kritik an den Hymnen eingeht. Er entstammt dem *Sermo contra Auxentium*, der in die Zeit der von Augustin referierten Auseinandersetzungen mit dem Kaiserhof fällt. Auch hier klingt die erhebliche psychagogische Wirkung der Lieder an, die Ambrosius in seiner Rechtfertigung auf die Macht des *Symbolon*, des Glaubensbekenntnisses, bezieht – nicht auf die Magie und Rhetorik der ästhetisch-musikalischen Mittel: *Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt, plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est quo nihil potentius; quid enim potentius quam confessio trinitatis, quae cotidie totius ore celebratur? Certatim omnes student fidem fateri, patrem et filium et spiritum sanctum norunt versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterant esse discipuli.* Ambrosius Mediolanensis: Sanctii Ambrosii opera. Bd. 10: Epistulae et acta. Teil 3: Epistularum liber decimus (u. a.). Hg. von Michaela Zelzer. Wien u. a. 1982 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum 82.3), epist. 75a: *Sermo contra Auxentium*,

fassten Hymnen schwanken die Angaben in der Forschung. Zumeist werden ihm 14 Hymnen zugeschrieben.³ Sie lassen sich in zwei Gruppen ordnen: Die eine umfasst sieben Tages- und Festzeithymnen, die andere sieben Märtyrer-Hymnen.⁴ Die Gruppe der Tages- und Festzeithymnen (*de tempore*-Hymnen) umfasst wiederum vier Stücke, die sich auf verschiedene Tageszeiten beziehen lassen, darunter das berühmte *Aeterne rerum conditor* (auf den Hahnenschrei). Ich konzentriere mich auf einen Hymnus, der sich in der (Unter-)Gruppe der Festzeithymnen findet.⁵ Diese widmen sich z. B. dem Fest der Epiphanie (*Inluminans altissimus*) oder dem Pessach-Fest (*Hic est dies verus Dei*). Eine Sonderstellung nimmt der Adventshymnus *Intende qui regis Israel* ein, der in einer abweichenden Tradition mit der zweiten Strophe *Veni redemptor gentium* beginnt; seit dem 15. Jahrhundert ist er beinahe kontinuierlich ins Deutsche übersetzt worden.⁶ Die Übertragungen reichen von Interlinearversionen über die Übersetzungen Heinrichs von Laufenberg (1418), Thomas Müntzers und Martin Luthers bis in die neuesten Gesangbücher beider Konfessionen.⁷ Die folgenden Überlegungen

S. 105. ‚Sie behaupten, dass das Volk auch durch die Verse meiner Hymnen getäuscht worden sei, und das kann ich gar nicht abstreiten: Denn groß ist dieses Lied, nichts ist mächtiger: denn was wäre mächtiger als das Bekenntnis der Trinität, das täglich durch aller Münder feierlich abgelegt wird? Alle eifern um die Wette, ihren Glauben zu bekennen, sie sind in der Lage, (damit) den Vater, den Sohn und den heiligen Geist in Versen anzurufen. So wurden also alle zu Lehrern, die kaum noch Schüler sein konnten.‘ Übersetzung: Jörg Robert. Wenn Ambrosius von *carmina hymnorum* spricht, betont er einerseits ihre metrische Gestalt, andererseits ihre performative Bestimmung. Vgl. Augustinus in den *Enarrationes in psalmos* (72,1): *Hymni sunt laudes Dei cum cantico: hymni cantus sunt continentem laudem Dei: si sit laus, et non sit Dei, non est hymnus; si sit laus, et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus; oportet ergo ut, si sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum.*

3 Alexander Zerfaß: *Mysterium mirabile. Poesie, Theologie und Liturgie in den Hymnen des Ambrosius von Mailand zu den Christusfesten des Kirchenjahres*. Tübingen, Basel 2008, S. 4.

4 Ebd., S. 2f.

5 Er ist in der fundamentalen Monographie von Alexander Zerfaß gewürdigt worden (s. ebd.).

6 Gebhard Kurz hat im Anhang seiner umfassenden Studie zwanzig deutsche Übersetzungen nebeneinander gestellt: *Intende qui regis Israel*. Der Weihnachtshymnus des Bischofs Ambrosius von Mailand. In: *Jahrbuch für Literatur und Hymnologie* 42 (2003), S. 105–161, hier S. 151–161.

7 Die Forschung zu Ambrosius' Hymnus (Nr. 5 in der Reihe der ambrosianischen Hymnen) ist weitläufig. Ausgehend von der kommentierten Edition der Hymnen durch Jacques Fontaine: *Ambroise de Milan: Hymnes. Texte établi, traduit et annoté*. Paris 1992, S. 265–301 ist neben dem grundlegenden Artikel von Gebhard Kurz (Anm. 6) die Monographie von Alexander Zerfaß (Anm. 3) zu nennen, die sich den drei Festhymnen des Ambrosius – neben *Intende qui regis Israel* also *Inluminans altissimus* und *Hic est dies verus Dei* – widmet. Die Rezeption des Hymnus bei Müntzer und Luther steht im Mittelpunkt der ‚ideologiekritischen‘ Studie Artur Gössers (Kirche und Lied. Der Hymnus *Veni redemptor gentium* bei Müntzer und Luther. Eine ideologiekritische Studie. Würzburg 1995), die beiden Übersetzungen eine eingehende Interpretation widmet.

sind literaturwissenschaftlich perspektiviert.⁸ Klassizismus (*imitatio veterum*), Antikenübersetzung und humanistische Poetik sind ungewohnte Kontexte für das Luther'sche Liedschaffen. Ihre interdisziplinäre Grenzlage stellt eine genuin literaturwissenschaftliche Kommentierung und Analyse in Frage: Zunächst sind die Lieder intermediale Gebilde, Medienkombinationen. Luther denkt sein Liedschaffen nicht nur vom (göttlichen) Wort, sondern von der Musik her.⁹ Das eine steht im Dienst des anderen: *Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam*.¹⁰ Aus gutem Grund, denn, so Luther in der Vorrede zu den *Symphoniae iucundae* Georg Rhaws (1538),

8 Für eine integrale Poetik der Luther'schen Hymnen bleiben wir auf Gerhard Hahns klassische Studie angewiesen: *Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes*. München, Zürich 1981 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 73). Eine neuere Gesamtdarstellung zu Luthers Hymnen – zumal aus literatur- oder musikhistorischer Sicht – fehlt. Zu nennen ist immerhin Jürgen Mahrenholz: *Luthers Lieder. Reformatorische Botschaft und künstlerische Gestaltung*. In: *Zeitschrift der Luther-Gesellschaft* 68/2 (1997), S. 67–82; Markus Jenny: *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*. Zürich 1983; Patrice Veit: *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers. Eine thematische und semantische Untersuchung*. Stuttgart 1986 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 120); Alfred Dürr, Walther Killy (Hg.): *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*. Wiesbaden 1986. Den Höhepunkt dieser Forschungsphase bildet die vollständige Neuedition der Lieder in Ergänzung und Korrektur zur Weimarer Ausgabe (Bd. 35) durch Markus Jenny (Bearb.): *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der Weimarer Ausgabe*. Köln u. a. 1985 (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers 4). Auf germanistisch-literaturwissenschaftlicher Seite dagegen ist die Forschung praktisch zum Erliegen gekommen. Einen guten Überblick bieten Horst Brunner: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Stuttgart 1997, S. 420–426; Hans Georg Kemper: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Bd. 2: *Von der Reformation bis zum Sturm und Drang*. Stuttgart 2004, S. 15–24. Ausführlicher in ders.: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 1: *Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit*. Tübingen 1987, S. 175–209. In dem von Albrecht Beutel herausgegebenen *Luther-Handbuch* findet sich kein eigener Eintrag zu den Liedern; wer sich informieren will, muss die Abschnitte zur Musik, zu den Dichtungen, zu Müntzer, den Kirchenvätern u. a. kollationieren. Vgl. Albrecht Beutel (Hg.): *Luther Handbuch*. 3. Aufl. Tübingen 2017. Birgit Stolt's Studie, die für die Einschätzung des ‚Autors‘ Luthers nach wie vor zentral ist, kommt auf die Lieder nur im Kontext der Musiktheorie zu sprechen. Vgl. Birgit Stolt: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen 2000, S. 127–146; Heinrich Bornkamm: *Luther als Schriftsteller*. Heidelberg 1965 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse).

9 Stolt (Anm. 8), S. 127–146; Johannes Schilling: *Musik*. In: Beutel (Hg.) (Anm. 8), S. 276–284; Joachim Stallmann: *Martin Luther*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* 11 (1989), S. 636–654.

10 Martin Luther: *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe = WA). Abt. Tischreden. Bd. 2. Weimar 1912, S. 11, Z. 24–12,2.

die erfahrung bezeuget, das nach dem heiligen wort Gottes nichts nicht so billich und so hoch zu rhümen und zu loben, als eben die Musica, nemlich aus der ursach, das sie aller bewegung des Menschlichen hertzen [...] ein Regiererin, jr [der Herzen] mechtig und gewaltig ist.¹¹

Luther, der Verehrer Josquin Desprez', steht bei seinen Getreuen im Ruf, ein *musicus et philosophiae eruditus* zu sein (so Crotus Rubeanus im Rückblick auf die gemeinsame Studienzeit). Der zweite Grenzkonflikt betrifft die Frage nach dem Verhältnis von Literatur(wissenschaft) und Theologie. Er hat einen grundsätzlichen und einen besonderen Aspekt. Sofern die „Musik eine Gestalt der *viva vox evangelii*“¹² ist, muss die ästhetische Faktur hinter ihrer pädagogisch-protreptischen Funktion zurücktreten. Liedkunst hat bei Luther einen „liturgisch-volksmissionarischen Kontext.“¹³ Ist Philologie überhaupt für Texte zuständig, die doch primär als theologisches Einübungsmaterial, als *biblia rudium*, wahrgenommen werden wollen, zumal wenn man an die Gruppe der katechetischen Lieder denkt (*Dis sind die heylgen zehh gebott; Wyr glauben all an eynen Gott; Das Vater unser kurtz Ausgelegt*)?¹⁴

Ein exemplarischer Teilaspekt dieser Autonomieproblematik ist weiterhin die Frage nach einer angemessenen begrifflichen Erfassung von Luthers Adaptionsstrategien im Hinblick auf *Veni redemptor gentium*. Während die Begriffe ‚Bearbeitung‘ oder ‚Übersetzung‘ literaturwissenschaftlich neutral bleiben, rückt das lateinische *imitatio* den Vorgang in ein anderes Licht. Ist dieser *religiöse* Klassizismus (oder Archaismus) nur ein Sonderfall des allgemeinen, die *reformatio* nur der theologische Seitenaspekt einer universalen Praxis der *imitatio*, wie sie etwa die Bemühungen um eine Übersetzung und ‚Einbürgerung‘ antiker Autoren in der Volkssprache zeigen?

Im Verständnis der Rhetorik und Poetik um 1500 ist die Übersetzung (*interpretatio*) ein Sonderfall der *imitatio*.¹⁵ Die ambrosianischen Hymnen gehören zu jenen (spät-)antiken Texten, die in der Frühen Neuzeit kontinuierlich übersetzt wurden. Doch lassen sie sich auch mit der rhetorischen Begrifflichkeit von *imitatio/interpretatio* angemessen fassen? Handelt es sich um *Antikenübersetzung* in einem humanistisch-rinascimentalen Sinn? Dies ist nicht der Fall, folgt man

11 WA (ebd.). Abt. Schriften. Bd. 50 (1914), S. 370 f. (Übers. des lateinischen Originals Luthers von Johann Walter).

12 Schilling (Anm. 9), S. 239.

13 Stallmann (Anm. 9), S. 643.

14 Martin Luther: Die deutschen geistlichen Lieder. Hg. von Gerhard Hahn. Tübingen 1967, S. 20–22 (Nr. 11), 37–39 (Nr. 24), 47 f. (Nr. 31).

15 Arno Reiff: Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern. Köln 1959.

einem Begriff von Antike und Antikenübersetzung, wie ihn Franz Josef Worstbrock vertritt; dieser „schließt eng gefaßt, Autoren und Werke der christlichen Antike aus“.¹⁶ Begründet wird dies damit, dass die Übersetzer der paganen Autoren kaum einmal christliche Autoren berücksichtigt hätten – und umgekehrt. Die zweite Begründung geht aus dem Forschungsstand hervor: „Die Rezeption der Patres darf als ein eigenes Kapitel betrachtet werden. Auch sie wartet auf ihre Erforschung“.¹⁷ Diese Diagnose ist aus heutiger Sicht zu relativieren. Seit den 1990er Jahren hat die Rezeption der Kirchenväter in der (Frühen) Neuzeit verstärktes Interesse gefunden.¹⁸ Dabei stehen jedoch für gewöhnlich theologische Aspekte im Vordergrund. Ausgangspunkt ist meist die Rezeption der bedeutenderen lateinischen *patres* (Augustinus, Hieronymus) bei den großen Reformatoren. Insbesondere Regina Toepfer hat mit ihrer Studie zur Basilius-Rezeption auch die Präsenz der griechischen *patres* im Humanismus ins Licht gerückt.¹⁹

Die folgenden Überlegungen sollen Luthers Auseinandersetzung mit dem ambrosianischen Hymnus im Grenzgebiet zwischen Theologie und Literatur (weniger in dem zwischen Literatur und Musik) neu lokalisieren und dabei der germanistischen Lutherforschung neue Impulse geben. Luthers Bearbeitung des ambrosianischen Hymnus *Veni redemptor gentium* – so die leitende Hypothese – stellt einen Vorgang dar, der nicht nur in Wechselwirkung mit humanistischen *imitatio*-Konzepten zu sehen ist (schwache These), sondern diese geradezu *vor-*aussetzt (starke These). Ausgangspunkt ist (2.) der ambrosianische Hymnus, seine ästhetischen Strategien, insbesondere sein Stil und seine Bildpoetik. Danach

16 Franz Josef Worstbrock: Deutsche Antikenrezeption 1450–1550. Teil I. Verzeichnis der deutschen Übersetzungen antiker Autoren. Mit einer Bibliographie der Übersetzer. Boppard am Rhein 1976 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung 1), S. 6.

17 Ebd.

18 Als Initialzündung wirkte ein Aufsatz von August Buck: Der Rückgriff des Renaissance-Humanismus auf die Patristik. In: Festschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburtstag. Hg. von Kurt Baldinger. 2 Bde. Tübingen 1968, S. 153–175. Weitere Literatur: Irena Backus: Reception of the Church Fathers. Leiden 1997; Emmanuel Bury: Pères de l’Eglise. Paris 1993; Mariarosa Cortesi, Claudio Leonardi (Hg.): Tradizioni patristiche nell’Umanesimo. Florence 2000; Günter Frank, Thomas Leinkauf, Markus Wriedt (Hg.): Patristik in der Frühen Neuzeit. Stuttgart, Bad Cannstatt 2006; Sebastiano Gentile: Umanesimo e padri della chiesa. Roma 1997; Leif Grane, Alfred Schindler, Markus Wriedt (Hg.): Auctoritas patrum. Mainz 1993; dies. (Hg.): Auctoritas Patrum II. Mainz 1998; David C. Steinmetz: Die Patristik in der Bibellexegese des 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1999.

19 Vgl. Regina Toepfer: Pädagogik, Polemik, Paränese. Die deutsche Rezeption des Basilius Magnus im Humanismus und in der Reformationszeit. Tübingen 2007 (Frühe Neuzeit 123), S. 2: „Zahlreiche Wissenschaftler haben die These, daß die Humanisten in ihrer Rezeption der Antike nicht zwischen sakralen und paganen Texten unterschieden, bestätigt.“

(3.) ist zunächst Luthers Liedpoetik und Übersetzungstheorie zu rekonstruieren, bevor (4.) zentrale rhetorisch-poetologische Prinzipien seiner Übersetzung beschrieben werden (Stichwort: Registerwechsel und Entbildlichung). Diese Strategien werden (5.) auf ihre semantischen Wechselwirkungen mit den theologischen Positionen bezogen. Es wird sich dabei zeigen, dass die drei intertextuell korrelierten Fassungen (Ambrosius, Müntzer, Luther) drei grundverschiedene narrative Modellierungen desselben Ausgangssachverhalts – der wunderbaren Geburt und Heilstat Christi – entwerfen. Übersetzung erweist sich als produktive Arbeit am ‚Mythos‘, bzw. als ‚Mythenkorrektur‘²⁰. In einer kurzen Synthese (6.) wird abschließend die trianguläre Nachahmungsrelation zu beschreiben sein, aus der Luthers Liedschaffen insgesamt ihren Anfang nehmen.

2 Ambrosius' Hymnus *Intende qui regis Israel*

Der Hymnus *Intende qui regis Israel* ist wohl 386 entstanden und durch eine Äußerung Papst Caelestins auf dem Konzil von Rom (430) sicher zu den vier authentischen ambrosianischen Stücken zu rechnen.²¹ Liturgisch hat er seinen Platz nicht – wie postuliert wurde²² – an Epiphania, sondern am Weihnachtsfest, das seit dem 4. Jahrhundert am 25.12., dem Fest des heidnischen *Sol invictus*, gefeiert wurde.

Intende, qui regis Israel,
super Cherubim qui sedes,
appare Ephraem coram, excita
potentiam tuam et ueni.

Veni, redemptor gentium,
ostende partum uirginis,
miretur omne saeculum,
talīs decet partus Deo.

20 Zum Begriff vgl. Martin Vöhler (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin u. a. 2005 (Spectrum Literaturwissenschaft 3).

21 Kurz (Anm. 6), S. 106 f.; Zerfaß (Anm. 3), S. 26–29. Zum Hymnus und seiner Rezeption liegt eine umfangreiche Forschung vor. Die wichtigsten Titel seien im Folgenden genannt: Göser (Anm. 8); Zerfaß (Anm. 3), S. 9–147; Andreas Marti: *Nun komm, der Heiden Heiland. Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*. Heft 12. Hg. von Gerhard Hahn, Jürgen Henkys. Göttingen 2005, S. 3–11; Martin Rößler: *Da Christus geboren war... Texte, Typen und Themen des deutschen Weihnachtsliedes*. Stuttgart 1981, hier S. 123–146.

22 Referat der Positionen zur Datierung bei Zerfaß (Anm. 3), S. 9–25.

Non ex uirili semine,
sed mystico spiramine
uerbum Dei factum est caro
fructusque uentris floruit.

Aluus tumescit uirginis,
claustrum pudoris permanet,
uexilla uirtutum micant,
uersatur in templo Deus.

Procedit e thalamo suo,
pudoris aula regia,
geminae gigans substantiae
alacris ut currat uiam.

Egressus eius a Patre,
regressus eius ad Patrem;
excursus usque ad inferos,
recursus ad sedem Dei.

Aequalis aeterno Patri,
carnis tropaeo cingere,
infirma nostri corporis
uirtute firmans perpeti.

Praesepe iam fulget tuum
lumenque nox spirat nouum
quod nulla nox interpolet
fidesque iugi luceat.²³

Dogmengeschichtlich gehört der Text in die Auseinandersetzung mit dem Arianismus. Er nimmt wichtige Themen des *Symbolum Nicaenum* auf, das 325 n. Chr. auf dem ersten ökumenischen Konzil von Nicaea verabschiedet wurde. Gegen die Arianer, die allein den Vater als Gott gelten ließen (Subordinationismus, „Inferioritätschristologie“²⁴), betont das Nicaenum, dass Christus *wesensgleich mit dem Vater (consubstantialis Patri; griech. homoousios)* sei (A 7,25: *Aequalis aeterno Patri*). Die sechste Strophe vollzieht in wörtlichem Anklang an das *Nicaenum* (via Ps 18[19]) den Lebens- und Heilsweg Christi nach (*Egressus eius a Patre*). Der Hymnus „begreift die Inkarnation als den Ausgangspunkt eines doppelten

²³ Zitiert nach Ambroise de Milan: Hymnes (Anm. 7), S. 273–275.

²⁴ Göser (Anm. 7), S. 111.

heilsgeschichtlichen Spannungsbogens“.²⁵ Christi Menschwerdung rückt einerseits in die Perspektive seines irdischen Lebens- und Erlösungsweges, andererseits in die seiner Wiederkehr am Ende der Zeiten. Die acht Strophen spannen einen ringkompositorischen Bogen von der adventistischen Hoffnung über die Geburt bis zum Triumphzug des Gott-Helden, der am Ende wieder in die kollektive Imagination der Geburt – *Praesepe iam fulget tuum* – einmündet (A 8,29).²⁶ Strukturell lassen sich vier Dyaden zusammenfassen:

- 1/2 Anrufung (Epiklese) und Bitte um Ankunft des Erlösers
- 3/4 Die wunderbare Menschwerdung des göttlichen Wortes
- 5/6 Auszug und Heimkehr des göttlichen Helden
- 7/8 Erneute Bitte um Ankunft und Hoffnung auf das weihnachtliche Licht²⁷

Das Wunder der jungfräulichen Geburt äußert sich in einem doppelten Paradox: Die Zeugung Christi erfolgt nicht aus „dem Samen eines Mannes, sondern durch ‚heil’ges Geisterweh’n“ (A 3,9 f.: *non ex virili semine/ sed mystico spiramine*). Die Virginität Mariens bleibt gewahrt, obwohl Christus auch ganz Mensch ist. Diese Doppelnatur Christi verdichtet sich im Vers *geminæ gigans substantiæ* (A 5,19), der „in der Folgezeit als dogmatische Formel ‚Karriere‘ macht“.²⁸ Wie Strophe 5 und 6 ist *giga(n)s* Psalm 18(19) der Version der Septuaginta entnommen:

Soli posuit tabernaculum in eis et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo exultat ut gigans [Vulg. fortis] ad currendam viam suam. A summo caeli egressio eius et occursum eius ad summum eius/ nec est qui se abscondat a calore eius.²⁹

Christus wird via Psalmzitat mit dem *Sol invictus* identifiziert.³⁰ Die folgenden Zeilen erhalten damit eine kosmologische Dimension. Der Ausgang des Helden vom Vater entspricht dem Lauf der Sonne. Die Christologie bleibt auf die klassische Mythologie hin transparent. An anderer Stelle (inc. dom. 5,35)³¹ erläutert Ambrosius, dass die Bezeichnung Christi als ‚Gigant‘ darauf zurückzuführen sei, dass er *biformis geminaeque naturae unus* sei. Gleichzeitig wird damit jedoch auf

²⁵ Zerfaß (Anm. 3), S. 129.

²⁶ Ich zitiere unter Verwendung der folgenden Kürzel: A = Ambrosius, L = Luther, M = Müntzer.

²⁷ Kurz (Anm. 6), S. 111.

²⁸ Zerfaß (Anm. 3), S. 109.

²⁹ Kurz (Anm. 6), S. 122 f.; Zerfaß (Anm. 3), S. 104–116.

³⁰ Rößler (Anm. 21), S. 129: „Wenn man den Psalm als messianische Weissagung auf Christus bezog (Introitus zum 4. Advent), konnte in einer kühnen Identifikation auch das Sonnenfest für Christus als Feier seines Weges und Sieges vereinnahmt werden.“

³¹ Ambrosius Mediolanensis: Sancti Ambrosii opera. Bd. 9: De spiritu sancto libri tres. Hg. von Otto Faller. Wien u. a. 1964 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum 79), S. 240 f.

die Mischwesen des antiken Mythos angespielt.³² Damit unterbreitet Ambrosius seiner noch von der antiken Mythologie geprägten Gemeinde ein interkulturelles Identifikationsangebot, das sachlich durch die Idee des progressiven Heilsuniversalismus gedeckt ist. Ambrosius inszeniert eine hermeneutische Ambivalenz, die je nach klassischer oder christlicher Perspektive als *interpretatio Christiana* und *interpretatio Romana* zu verstehen ist.

Für die neuzeitlichen Bearbeiter und Übersetzer wie Müntzer und Luther bedeuteten nicht nur die theologisch-dogmatischen Aussagen des Hymnus, sondern auch seine sprachlich-stilistischen, metrischen und musikalischen Vorgaben eine nicht unerhebliche Herausforderung. Dies gilt vor allem für die Bildlichkeit des Hymnus. Die zentralen Dogmen von der Jungfrauengeburt und der *gemina substantia* Christi lenken die Aufmerksamkeit auf Physiologisches. Vom „männlichen Samen“ ist die Rede, Marias Bauch „schwillt an“ (*tumescit*). Dieser medizinische Realismus wird in den folgenden Versen (4,15–17) von Imaginationen des Heroischen, der militärischen Bewährung und der imperialen Machtentfaltung abgelöst. Nicht *humilitas*, sondern Triumph und Repräsentation sind die Assoziationen. Elemente der Herrscherrepräsentation und -ikonographie werden auf Christus übertragen: So erinnern die Standarten (*vexilla*) Mariens, auf denen die Tugenden (*virtutes*) zu sehen sind, an jene Feldzeichen, die im Mailänder Hofzeremoniell die Anwesenheit des Herrschers anzeigten. Der jungfräuliche Leib erscheint als Tempel und „königlicher Saal“ (*aula regia*). Von hier beginnt der neu geborene Held seinen triumphalen Auszug (*excursus*) in die irdische Existenz, der ihn – in Strophe 5 – in die Unterwelt (1 Petr 3,19 – das Reich der Schatten) und zurück zum Vater führen wird (Apg 1,9 f.).³³ Dieser zyklische Weg führt aus der mütterlichen Sphäre (*aluus uirginis*) über den Punkt der größten Gottessferne (Unterwelt) zurück in die Vatersphäre. Die Kreuzigung als Ort der Demütigung bleibt ausgespart.

Solche Bilder und Metaphern lassen die theologische Aussage suggestiv in die Lebenswelt der Gläubigen des Jahres 386 ein. Der Hymnus beschwört nicht nur ein heilsgeschichtliches Ereignis, sondern auch kulturelle Wirklichkeiten auf der Schwelle zwischen römischer und christlicher Identität. Ambrosius lebt in einer römisch-christlichen Übergangskultur, auf die der Hymnus mit interkul-

³² Die Giganten sind Mischwesen mit menschlicher Gestalt aber schlangenartigem Unterleib. Ovid: *Tristia* 4,7,17: *serpentipedesque Gigantas*. Vgl. dazu Zerfaß (Anm. 3), S. 108 f. In Gen 6,4 werden Giganten erwähnt, die aus der Verbindung der ‚Gottessöhne‘ mit den ‚Menschentöchtern‘ hervorgehen: *gigantes autem erant super terram in diebus illis postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum illaeque genuerunt isti sunt potentes a saeculo viri famosi*. Vgl. dazu Zerfaß (Anm. 3), S. 109; Kurz (Anm. 6), S. 125.

³³ Rößler (Anm. 21), S. 129.

tureller Delikatesse und hermeneutischer Ambivalenz reagiert (siehe *Christus – gigans*, siehe *Christus – Sol invictus*). Auch wer (noch) nicht Christ ist, kann das Erlösungsangebot Christi annehmen, sofern *gentes* die *oikumene* insgesamt meint und nicht – wie dann bei Luther – polemisch auf die Heiden, Juden oder Häretiker im eigenen Lager verengt wird. In dieser spezifischen kulturhistorischen Passung liegt die besondere Herausforderung für die neuzeitlichen Übersetzer wie Müntzer oder Luther.

3 Liedpoetik und Übersetzung

Als „Katechese mit anderen Mitteln“³⁴ und Predigtthema sind die ambrosianischen Hymnen das gesamte Mittelalter hindurch präsent.³⁵ Ihre Form – die ambrosianische Strophe – wird für die weitere Produktion zu einer „Art genetische[m] Muster“.³⁶ Dies gilt insbesondere für den Hymnus *Intende qui regis Israel*, der bis in die Frühe Neuzeit kontinuierlich rezipiert wird.³⁷ Übertragungen ins Deutsche finden sich schon im Mittelalter. Einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte bezeichnet die Reformation. Eine erste Übertragung legt der berühmte ‚Schwärmer‘ und Bauernführer Thomas Müntzer in seinem *Deutsch kirchen ampt* (1523) vor, einem fünfteiligen liturgischen Handbuch für Metten, Laudes und Vesper, das eine rein deutsche Gottesdienstordnung vorsah.³⁸ Die Lieder waren Teil

34 Kurz (Anm. 6), S. 132.

35 Für eine Übersicht vgl. ebd., S. 132–144 und S. 150–161 (Texte).

36 Axel Stock (Hg.): *Lateinische Hymnen*. Berlin 2012, S. 16.

37 Zur Überlieferung Zerfaß (Anm. 3), S. 64–69; zur Rezeption ebd., S. 131–147 (zu Müntzer und Luther S. 140–147).

38 *Deutsch kirchen ampt*. Vorordnet/ aufzuheben den hinterlistigen deckel vnter welchem das Liecht der welt vorhalten war/ welchs yetzt wideruemb erscheynt mit dysen Lobgesengen/ und Goetlichen Psalmen, Eilenburg 1523, fol. diijr–divr; Abdruck in Luther: *Lieder* (Anm. 14), S. 45 f.; Walter Elliger: *Thomas Müntzer. Leben und Werk*. Göttingen 1975, S. 281–293; Veit (Anm. 8), S. 36–38. Zu Müntzer in Italien: Michele Battafarano: *Wider das vergiftete Wort. Zur Metaphorik bei Thomas Müntzer*. In: *Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation*. Hg. von dems. Bern u. a. 1992, S. 87–113; Gisela Brandt: *Thomas Müntzers sprachliches Wirken im 16., 17. und 18. Jahrhundert über die Hymnen des Deutschen Kirchamtes (1523)*. Göttingen 1992 (eine fast ausschließlich linguistische Arbeit!). Für weitere Literatur zu Thomas Müntzer sei hingewiesen auf Marion Dammaschke, Günter Vogler: *Thomas Müntzer-Bibliographie (1519–2012)*. Baden-Baden u. a. 2013 (Bibliotheca dissidentium 28). Weiterhin Siegfried Bräuer, Helmar Junghans (Hg.): *Der Theologe Thomas Müntzer. Untersuchungen zu seiner Entwicklung und Lehre*. Göttingen 1989; Gottfried Seebass: *Müntzer, Thomas*. In: *Theologische Realenzyklopädie* 23 (1994), S. 414–436; Irene Dingel: *Thomas Müntzer*. In: *Deutsche Dichter der Frühen Neuzeit (1450–1600). Ihr Leben und Werk*. Hg. von Stephan Füssel. Berlin 1993, S. 389–403.

eines Projekts ästhetischer Erziehung des Kirchenvolks. Müntzer spricht von „Entgröbung“.³⁹ Zu diesem Zweck übersetzt er elf lateinische Hymnen (darunter Sedulius' *A solis ortus cardine*, *Hostis Herodes impie* und *Veni creator spiritus*, alle drei später auch von Luther verdeutscht). Luthers nun einsetzende Liedproduktion – 24 von insgesamt 36 gesicherten Liedern entstehen innerhalb des ‚Liederjahres‘ 1523/1524 – und die Bemühungen um einen deutschen Gottesdienst⁴⁰ müssen im Kontext der Auseinandersetzungen mit Karlstadt und Thomas Müntzer, den Luther als falschen Propheten und Inkarnation des Satans bekämpfte, gesehen werden. Müntzers Wirken in Allstedt bot „eine Alternative zur an Luther orientierten Reformation“⁴¹ an. Dies galt zumal für Luthers Bemühungen um eine Liturgiereform, die durch Müntzers „beunruhigende[n] und stachelnde[n] liturgische[n] und hymnologische[n] Vorsprung“⁴² konterkariert wurden. Luther erwähnt erstmals konkret in der *Formula missae et communionis* (Ende 1523) den Plan einer eigenen Lieddichtung (*Cantica [...] vernacula*),⁴³ der mit großer Konsequenz vorangetrieben wird. Noch im selben Jahr verfasst er *seine* Version.

In Luthers Lieddichtung ist *Nu kom der Heyden heyland* die einzige Ambrosius-Übersetzung. Typologisch gehört das Lied einer Gruppe von Bearbeitungen aus lateinischen (‚gregorianischen‘) Hymnen der Spätantike und des Mittelalters an.⁴⁴ Dieser Gruppe lassen sich zwei Sedulius-Hymnen (*A solis ortus cardine*; *Hostis Herodes impie*), der Hymnus *O lux beata trinitas*, eine *Antiphon de morte* (*Media vita in morte sumus*), ein dem Johann Hus zugeschriebener eucharistischer Hymnus (*Ihesus christus nostra salus*), der erwähnte Pfingsthymnus *Veni, creator spiritus* und eine Bearbeitung des *Te deum (laudamus)*-Hymnus zuord-

39 Sie sollen kein entschuldigung darin haben, dann man die arme grobe christenheit nicht so bald aufrichten kann wo man nicht das grobe unvorstendige volk seiner heuchlei mit deutschen lobsenge entgröbet. Emil Sehling: Die Evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. 1. Abteilung. Aalen 1902, S. 499.

40 Hahn (Anm. 8), S. 49–61. Das erste Lied widmet sich jedoch dem Martyrium zweier Ordensbrüder, die im Bekenntnis zu ihrer Lehre am 1. Juli 1523 auf dem Marktplatz in Brüssel öffentlich verbrannt wurden: *Eyn neues lied wyr heben an*. Vgl. Luther: Lieder (Anm. 14), S. 8–12, Nr. 6.

41 Volker Leppin: Martin Luther. 2. Aufl. Darmstadt 2010, S. 214.

42 Luther: Lieder (Anm. 14), S. XVI. So auch Veit (Anm. 8), S. 39. Andreas Karlstadt hatte bereits während Luthers Aufenthalt auf der Wartburg eine deutsche Messe eingeführt. Vgl. Stolt (Anm. 8), S. 127. Die Veröffentlichung der Deutschen Messe (1526) ist eine Defensivreaktion, *die weyl allenthalben gedrunge wird auf deutsche Messen und Gottis dienst und gros klagen und ergernis gehet über die mancherley weyse der neuen Messen* (WA (Anm. 10). Bd. 19 (1897), S. 72 [Vorrhede Martini Luther]).

43 Luther: Lieder (Anm. 14), S. 64 f. (WA (Anm. 10). Bd. 12 (1891), S. 218).

44 Hahn (Anm. 8), S. 289–300; Veit (Anm. 8), S. 52–54.

nen. Funktional lassen sich (grob) *de tempore*-Lieder (Advent und Weihnachten, Epiphaniassonntage, Mariae Reinigung, Septuagesimae, Sexagesimae, Ostern, Pfingsten, Trinitatis),⁴⁵ Maß- und Katechismuslieder, Psalmlieder, weiterhin „Kampf-, Klage- und Bittlieder zur Zeitsituation“⁴⁶ unterscheiden.⁴⁷

Luther hat sich zu seiner Lieddichtung wiederholt geäußert.⁴⁸ Die Lieder (lat. *cantilenaes spirituales*, *cantica vernacula* u. ä.) erfüllten den Zweck, *das die Christliche Lere auff allerley weise/ mit predigen/ lesen/ singen ec. vleissig getrieben/ und immer dem jungen und einfeltigen Volck eingeildet [...] würde.*⁴⁹ In seiner *Formula missae et communionis* (Ende 1523) heißt es:

Cantica velim etiam nobis esse vernacula quam plurima, quae populus sub missa cantaret, vel iuxta gradualia, item iuxta Sanctus et Agnus dei. Quis enim dubitat, eas olim fuisse voces totius populi, quae nunc solus Chorus cantat vel respondet Episcopo benedicenti.⁵⁰

Am ausführlichsten äußert sich Luther in einem lateinischen Brief an Spalatin (Ende 1523) zu seinen Zielen und Prinzipien:

Consilium est, exemplo prophetarum et priscorum patrum Ecclesiae psalmos vernaculos condere pro vulgo, id est spirituales cantilenas, quo verbum dei vel cantu inter populos maneat. [...] velim autem novas et aulicas voculas omitti, quo pro captu vulgi quam simplicissima vulgatissimaque, tamen munda simul et apta verba redderetur. Libere itaque hic agendum et accepto sensu, verbis relictis, per alia verba comoda vertendum.⁵¹

Der Passus enthält alle für Luthers Liedprojekt tragenden Aspekte. Zentral ist der Gedanke der *imitatio patrum*. Diese Nachfolge muss aber – im Sinne der *imitatio Christi* – umfassend verstanden werden: Luther imitiert nicht nur konkrete Texte bzw. Lieder (des Ausonius, Sedulius etc.), sondern eine ganze altkirchliche *Praxis (eas olim fuisse)*. Das Übersetzen als Verfahrensweise ist Teilaspekt eines allgemeineren Restitutionsprozesses, der vom Gefühl einer historischen Wiederkehr der Glaubenskonflikte des 4. Jahrhunderts getragen wird: Wie Ambrosius durch die Arianer, so werden Luther und seine Anhänger durch die ‚Schwärmer‘

⁴⁵ So schon Lucke in WA (Anm. 10). Bd. 35 (1923), S. 22 f.; Hahn (Anm. 8), S. 12–18.

⁴⁶ Hahn (Anm. 8), S. 15.

⁴⁷ Patrice Veit bildet vier Gruppen: Gebet, Katechismus, Bekenntnislied, Lieder für liturgische Funktion. Vgl. Veit (Anm. 8), S. 62–81.

⁴⁸ Auszugsweise Zusammenstellung der Zeugnisse bei Luther: Lieder (Anm. 14), S. 63–69. Grundlegend noch immer Hahn (Anm. 8), S. 61–77.

⁴⁹ Luther: Lieder (Anm. 14), S. 63.

⁵⁰ Ebd., S. 64.

⁵¹ Ebd.

bedroht. In der Schrift *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdienstes* heißt es: *Aller meyst aber geschichts vmb der einfeltigen vnd des iungen volcks willen.*⁵² Neben den Laien und der Jugend sind auch die Experten angesprochen: *sunt enim cantilena quasi Biblia rudium, eciam doctorum.*⁵³ Luther argumentiert im Brief an Spalatin durchgehend vor dem Hintergrund der klassischen Rhetorik.⁵⁴ Deren Kernstück ist das *aptum*, theologisch die *accommodatio*.⁵⁵ Die Form des *Enchiridions*, bekannt aus Erasmus von Rotterdams *Enchiridion militis Christiani* (1503), betont den Breviercharakter der Sammlung, die der Einübung in den Glauben dienen soll. Weil die große Masse (*vulgus*) den theologischen Inhalten noch nicht voll gewachsen ist, müssen diese entsprechend dem *sermo humilis*-Ideal und dem Auffassungsvermögen des *gemeyn Christliche[n] hauffe[ns]* möglichst schlicht gehalten werden.⁵⁶ Dieser Stil distanziert sich von Gelehrsamkeit oder höfischem Ornat. Aber auch das Grobe und Grobianische muss gemieden werden. Sprachverständlichkeit (*perspicuitas*) ist oberstes Ziel, wo es darum geht, die neuen *leren [zu] verstehen*. Form arbeitet dem Inhalt zu – nach dem alten Grundsatz: *rem tene verba sequentur: Wie denn alle Schulmeister leren, das nicht der sinn den Worten, sondern die wort dem sinn dienen und folgen sollen*. Dieses Prinzip *sensus ex sensu* (im Gegensatz zu *verbum ex verbo*) artikuliert Luther bekanntlich im *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530).⁵⁷ Im Hinblick auf die Lieder insgesamt und die Ambrosius-Übersetzung eröffnet sich von hier aus ein Erwartungshorizont: Auch hier stellt sich die Frage nach der Transposition des ‚lateinischen Buchstabens‘ in eine lebendige deutsche *praxis pietatis*.

52 WA (Anm. 10). Bd. 19 (1897), S. 73 (*Deutsche Messe und Ordnung Gottesdienstes*, 1526).

53 Luther: Lieder (Anm. 14), S. 66.

54 Stolt (Anm. 8).

55 Gottfried Hornig: Die Anfänge der historisch-kritischen Theologie. Johann Salomo Semlers Schriftverständnis und seine Stellung zu Luther. Göttingen 1961 (Forschungen zur Systematischen Theologie und Religionsphilosophie 8), hier besonders S. 211–236; ders.: Akkommodation. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1 (1971), Sp. 125 f.; Stephen Benin: The *Cunning of God* and Divine Accomodation. In: *Journal of the History of Ideas* 45 (1984), S. 179–191; François Dreyfus: La condescendance divine (*synkatabasis*) comme principe herméneutique de l'Ancien Testament dans la tradition juive et dans la tradition chrétienne. In: *Supplements to Vetus Testamentum* 36 (1985), S. 96–107.

56 Erich Auerbach: *Sermo humilis*. In: ders.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern 1958, S. 25–64.

57 Stolt (Anm. 8), S. 84–126; Andreas Gardt: Die Übersetzungstheorie Martin Luthers. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111 (1992), S. 87–111.

4 Registerwechsel und Entbildlichung

Damit zurück zum Hymnus und seiner Bearbeitung. Im Kontext des Luther'schen Liederschaffens und der hier skizzierten Poetik nimmt *Nu kom der Heyden Heyland* eine Sonderstellung ein. Das Lied gehört zum frühesten Bestand des Korpus. In der Nürnberger Liedersammlung des Jobst Gutknecht (*Achtliederbuch*) findet es sich noch nicht; dann aber in allen weiteren Gesangbüchern: In den Erfurter *Enchiridien* (*Malersches* bzw. *Färbefaß-Enchiridion* 1524), im Walter'schen Gesangbüchlein (Wittenberg 1524), im Gesangbuch des Hans Lufft (Wittenberg 1526) usw.⁵⁸ Die Autorität des alten Hymnus sicherte der Übertragung ihre prominente Stellung.⁵⁹ In vielen der folgenden Gesangbücher, so im Klug'schen (1529) oder im Babst'schen Gesangbuch (1545), steht *Nu kom der Heyden heyland* an erster Stelle.⁶⁰ Bisweilen eröffnet es die Lieder zum Kirchenjahr, wie in Johann Crügers *Praxis pietatis melica* (1647). Nahezu alle Liederordnungen setzen es auf den Beginn der Adventszeit.⁶¹ Ich zitiere den Text in der Fassung des *Färbefaß-Enchiridions*:⁶²

Nu kom der Heyden heyland
der yungfrawen kynd erkannnd.
Das sych wunnder alle welt
Gott solch gepurt yhm bestellt.

Nicht von Mans blut noch von fleisch
allein von dem heyligen geyst
Ist Gottes wort worden eyn mensch
vnd bluete eyn frucht weibs fleisch.

Der yungfraw leib schwanger ward
doch bleib keuscheyt reyn beward

58 Vgl. den Apparat bei Luther: Lieder (Anm. 14), S. 23. Jenny: Luther, Zwingli, Calvin (Anm. 8), S. 43 vermutet als Vorlage der Fassungen in den Erfurter *Enchiridien* und im Walter'schen Chorgesangbuch einen Einblattdruck, der sich jedoch nicht nachweisen lässt.

59 Marti (Anm. 21), S. 7: „Für die Rezeption überwog das Gewicht des altkirchlichen Hymnus, zusammen mit der Autorität des Übersetzers, der Einprägsamkeit des Textbeginns und der Qualität der Melodie“.

60 Zerfaß (Anm. 3), S. 144.

61 Marti (Anm. 21), S. 7.

62 Eyn *Enchiridion* oder Handbüchlein. eynem ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zu haben/ zur stetter vbung vnd trachtung geystlicher gesenge vnd Psalmen/ Rechtschaffen vnd kunstlich verteutschet. Erfurt: Johann Loersfeld 1524, fol. C2r–v. Vgl. Jenny: Luther, Zwingli, Calvin (Anm. 8), S. 72f. (Kommentar), S. 201–203 (Noten, Text, Anmerkungen).

Leucht erfuhr manch tugend schon
Gott da war yn seynem thron.

Er gieng aus der kamer seyn
dem könglichen saal so reyn.
Gott von art vnd mensch eyn hellt
seyn weg er zu lauffen eyllt.

Seyn laufft kam vom vatter her
vnd keret wider zum vater.
Fur hyn vndtern zu der hell
vnd wider zu Gottes stuel.

Der du bist dem vater gleich
fur hynnaus den syeg ym fleisch
das dein ewig gots gewalt
ynn vnns das kranck fleysch enthalt.

Dein kryppen glentzt hell vnd klar
die nacht gybt eyn new liecht dar
tunckel muß nicht komen dreyn
der glaub bleib ymer ym schein.

Lob sey Gott dem vatter thon
Lob sey got seym eyngen son.
Lob sey got dem heyligen geyst
ymer vnnd ynn ewigkeyt.

Bezieht man diesen Text auf die oben skizzierte Lied- und Übersetzungspoetik, so fallen Diskrepanzen auf, die alle rhetorischen Leitkategorien – *perspicuitas*, *puritas*, *Germanitas* – betreffen. Im Sinne der letzteren formuliert Luther in *Wider die Himmlischen Propheten* (1525):

Ich wolt heute gerne eyne deutsche Messe haben [...]. Aber ich wolt ja gerne, das sie eyne rechte deutsche art hette [...] Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ists alles eyn nachohmen, wie die affen thun.⁶³

Nach einhelliger Auffassung der Forschung hat Luther dieses Ziel im Hymnus eklatant verfehlt. Marti konstatiert in seiner *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*, Luther habe „bei weitem nicht jene sprachliche Aktualität und Flüssigkeit erreichen [können], die [er] bei anderen Liedern so souverän hand-

63 WA (Anm. 10). Bd. 18 (1908), S. 123; Luther: Lieder (Anm. 14), S. 66.

habt.“ Die sprachliche Gestaltung insgesamt erzeuge „hohe Hürden für das Verständnis“. ⁶⁴ Von „Schwerfälligkeit“ ist immer wieder die Rede. ⁶⁵ Luther habe „sprachlich das Scheußlichste geboten“ und „klotzig gemeistersingert“. ⁶⁶ Immer wieder wird in der Forschung betont, Luthers Lied sei „ohne Kenntnis der lateinischen Vorlage stellenweise fast unverständlich“. ⁶⁷ So einhellig die Kritik, so diffizil ist die Frage nach den Ursachen. Luthers Übertragung verfolgt konträre Ziele: Sklavische Nähe zum Original und markante Distanzierung stehen nebeneinander. Diese Dialektik von Nähe und Distanz, die sich als intertextuelle Dynamik – im Sinne von *imitatio* – am besten beschreiben lässt, bestimmt sowohl die Ebene des Gehalts als auch die der Form.

4.1 Prosodie, Metrik, Musik

Beginnen wir mit Prosodie und Metrik. Auffällig ist ein durchgehender markanter Widerspruch zwischen natürlichem Wortakzent und Vers- bzw. Melodiestructur. Dies zeichnet sich schon in der ersten Strophe ab:

Nu kom der Heyden heyland
der yungfrawen kynd erkand.
Das sych wunnder alle welt
Gott solch gepurt yhm bestellt.

Der erste Vers realisiert ein jambisches Schema ohne jede Tonbeugung, allerdings in katalektischer (unvollständiger) Form, während der ambrosianische jambische Dimeter akatalektisch gebaut ist. ⁶⁸ Der intertextuelle Bezug zu Ambro-

⁶⁴ Marti (Anm. 21), S. 6.

⁶⁵ Rößler (Anm. 21), S. 142.

⁶⁶ Ernst Sommer: Die Metrik in Luthers Liedern. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9 (1964), S. 46.

⁶⁷ Jenny: Luther, Zwingli, Calvin (Anm. 8), S. 43. Auf der anderen Seite hat Gebhard Kurz (Anm. 6, S. 140) betont, das Lied sei „gerade wegen seiner dem Original gerecht werdenden Kompaktheit ein Kunstwerk, das mit Recht die weitere Tradition, sowohl auf evangelischer wie auf katholischer Seite, geprägt hat.“

⁶⁸ Die Anwendung von Termini der klassischen Metrik auf die Verhältnisse bei Luther ist selbstverständlich ebenso fragwürdig und anachronistisch wie der Hinweis auf das Alternierungsprinzip. Beides wird bekanntlich erst durch Opitz normativ in die deutsche Prosodie und Metrik eingeführt. Luther geht von anderen Voraussetzungen aus. Die metrische Freiheit des Liedes ist darauf zurückzuführen, „dass das silbenzählende Prinzip neben dem akzentzählenden zu Luthers Zeit noch möglich war“ (Marti [Anm. 21], S. 6). Richtiger wird man sagen: Das silbenzählen-

sius (*vení redemptor gentiúm*) wird dreifach – im Wortlaut, im Metrum, in der Musik – gesetzt. Nach diesem metrischen Leitzitat wirkt der Versfluss zunehmend gehemmt, bis in Vers 4 der regelmäßige Wechsel betonter und unbetonter Silben vollkommen aufgehoben ist. Am kompliziertesten sind die Verhältnisse in Strophe 2, die eine völlig unregelmäßige Verteilung der akzenttragenden Silben erkennen lässt. Der Vers *Nicht von Mans blut noch von fleisch* (V. 5) beginnt mit drei unbetonten Silben und weist überhaupt nur zwei Hebungen auf. Der erste Vers der folgenden Strophe: *Der jungfraw leib schwanger ward* zeigt einen offenen Hebungsprall zwischen *leib* und *schwanger*, der zwar – wie schon bei Ambrosius – das Wunder der Jungfrauengeburt noch einmal hervorhebt, aber den Fluss des Textes beinahe zum Stillstand bringt. Durchgehend widersprechen sich trochäischer und jambischer Auftakt.

Dass solche Irregularitäten sehr gezielt zur Akzentuierung des Gedankens eingesetzt werden, lässt sich aus der abschließenden Doxologiestrophe ableiten. Sie bietet ein rein akzentuierendes trochäisches Metrum – in der klassischen Terminologie: einen akatalektischen trochäischen Dimeter:

Der du bist dem vater gleich
 fur hynnaus den syeg ym fleisch
 das dein ewig gots gewalt
 ynn vnns das kranck fleysch enthalt.⁶⁹

Luther spielt mit den Ausdruckspotentialen der Akzentverteilung, die den melodischen Vordergrund vor dem konstanten Hintergrund der festen Silbenzahl des Metrums bildet. Das freie Modulieren dieses Vordergrundes, nicht die feste Koppung von ‚freiem‘ Vorder- und ‚ostinatem‘ Hintergrund, baut das ästhetische Spannungspotential dieser Verse auf. Wie flexibel dieses Spannungsgefüge ist, belegt Luthers Übersetzung des Weihnachtshymnus des Sedulius. Ich zitiere Strophe 2:

Castae parentis viscera
 caelestis intrat gratia,
 Venter puellae baiulat
 secreta quae non noverat.

de Prinzip ist das fundierende Bauprinzip dieser Verse, das durch die flexible und schwebende Akzentverteilung im Vers variiert und umspielt wird. Der erste – durch quantitative Analyse zu befestigende – Befund ist also ambivalent: Weder folgt Luther dem akzentuierenden Prinzip noch ignoriert er es. Diese Feststellung ist deshalb so wichtig, weil Opitz sich im *Buch von der deutschen Poeterey* dann an entscheidender Stelle auf Luther beziehen wird. Dazu nächstens.

⁶⁹ Luther: Lieder (Anm. 14), S. 24.

Die Gotlich gnad von hymel gros
 sich ynn die keusche mutter gos
 Eyn meydlin trug eyn heymlich pfand
 das der natur war unbekand.⁷⁰

Auch in der Sedulius-Übersetzung wechseln sich streng und frei akzentuierende Verse ab. Dennoch überwiegen dort die Regularitäten – bis zu der zitierten zweiten Strophe, die ein regelmäßiges jambisches Schema bietet, das die Opitz'schen Regeln aus dem *Buch von der Deutschen Poeterey* vollkommen antizipiert. Im Rückblick zeigt sich, dass diese Form der Konvergenz von metrischer Struktur (nach antikem Modell) und regelmäßiger Akzentverteilung immer schon eine Möglichkeit der vor-Opitzianischen Metrik darstellte, eine ‚präadaptive Errungenschaft‘, die durch die Opitz'sche Selektion für die Evolution der deutschen Lyrik entscheidend werden sollte. Doch welche – implizite – prosodisch-metrische Theorie setzt Luther selbst voraus? Eine Antwort auf diese Frage ist vielschichtig. Das Metrum von *Nu kom der Heyden heyland* – der sieben Silben umfassende Vers – verweist weder monolinear auf die klassische noch auf die autochthone Tradition des spätmittelalterlichen Liedes (bzw. des ambrosianischen Gesangs) – sondern auf beides zugleich. Luther, so scheint es, weiß um diese Pluralität und Doppelgenealogie und spielt mit ihr. Die metrischen Anpassungen – Kürzung um einen Versfuß – sind selbstverständlich im Kontext der Neufassung der Melodie zu sehen.⁷¹ Wir können dieses komplexe musikologische Thema hier nur streifen. Tatsache ist, dass Luther (sofern ihm, nicht Johann Walter die Autorschaft gehört) die Melodie aus einer der beiden Überlieferungstraditionen, einer Mailändischen und einer deutschen, auch in französischen und italienischen Handschriften präsentieren,⁷² aufgenommen hat.⁷³ Offensichtlich besitzt auch die Melodie für Luther eine eigene Autorität als Dokument einer frühkirchlichen Praxis. Die folgende Abbildung⁷⁴ zeigt den Vergleich mit einer Melodiefassung aus Klosterneuburg (Stiftsbibliothek 100; ca. 1336):

70 Ebd., S. 75.

71 Eingehend zur Melodie Zerfaß (Anm. 3), S. 138–140; Kurz (Anm. 6), S. 143 f.; Marti (Anm. 21), S. 9–11; Elaine Hild: Hymnus. In: Lexikon der Kirchenmusik 1 (2013), S. 561–565.

72 Zerfaß (Anm. 3), S. 139.

73 Aus derselben Hymnenmelodie gewinnt er im Übrigen die Melodie zweier weiterer Lieder (*Verleih uns Frieden gnädiglich* und *Erhalt uns, Herr bei deinem Wort*). Marti (Anm. 21), S. 9–11.

74 Nach Marti (Anm. 21), S. 10 bzw. Bruno Stäblein (Hg.): Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes. Kassel, Basel 1956 (Monumenta Monodica Medii Aevi 1), Hymnenmelodie 217 = Melodie I, 5031.

MMMA I 503

Ve - ni red-emp-tor gen - ti - um, os - ten - de par - tum vir - gi - nis,
 Nu kom der Heyden hey-land, der jung-fra - wen kynd er-kannd.

Mi-re-tur om - ne sae - cu - lum: ta-lis de-cet par - tus de - um.
 Das sych wunn-der al - le welt, Gott solch ge - purt yhm be - stelt.

Abbildung: *Nu kom der Heiden heyland* (Marti [Anm. 21], S. 10)

„Luther hat“, wie Jenny schreibt, „die überlieferte [dorische; J.R.] Melodie in genialer Weise aus der melismenreichen, rhythmisch unbestimmten in eine metrische Fassung umgearbeitet.“⁷⁵ Die Kürzung der ersten Verszeile um eine Silbe bzw. einen Ton lässt die Melodie liedhafter und damit „moderner“ im Sinne der Zeit“ werden.⁷⁶ Diese Glättung wird jedoch immer wieder bewusst konterkariert: In Zeile 2 erzeugt die Punktierung der Silbe *frau-* einen starken, dem Typus der Ausgangsmelodie fremden Akzent. Sie erklärt sich dadurch, dass „gewissermaßen die Melodie aus dem Lateinischen ins Deutsche mit übersetzt worden ist.“⁷⁷ In der Ausgangsmelodie wird das zentrale Wort *virginis* durch eine Kadenzwendung betont. Luther will dies nachvollziehen und punktiert entsprechend das deutsche *jungfrauen*. Die Abweichung vom rhythmisch-melodischen Schema erzeugt einen Moment der Überraschung und Verwunderung, der dem Wunderbaren der Jungfrauengeburt korrespondiert. Auffällig und widerständig sind die zahlreichen Konflikte und Widersprüche zwischen Wortakzent und musikalischem *metrum*, die zu Betonungen wie *vón fleysch* oder *wéybs fleysch*

⁷⁵ Jenny: Luther, Zwingli, Calvin (Anm. 8), S. 43.

⁷⁶ Marti (Anm. 21), S. 10.

⁷⁷ Ebd., S. 10.

(1. Strophe) führen, bis hin zu der harten Reimkonstellation *vatér her* zu *vatér* (V. 17 f., 5. Strophe). Sie schaffen in der Kadenz eine schwebende Betonung, einen Akzent auf den Zielton. Bemerkenswert ist weiterhin die Neufassung der vierten Verszeile. Die starke Abweichung von der Ausgangsmelodie hat hier einen einfachen Grund: Die melismatische vierte Verszeile wird von Luther durch eine exakte Nachbildung der ersten Verszeile abgelöst. Komplexitätsreduktion und ästhetische ‚Schließung‘ sind der Gewinn. Die Melodie kehrt ringförmig in sich zurück; zusätzlich werden die mittleren Verszeilen einander angeglichen. So ergibt sich eine ABBA-Struktur.

Trifft unsere Lesart zu, so ist sie semantisch motiviert: durch den Willen, den melodischen Akzent auf dem zentralen Wort ‚*virginis/jungfraw*‘ zu bewahren. Luther ‚übersetzt‘ die alte Melodie in einen neuen systematischen Zusammenhang, stellt jedoch die intertextuelle Beziehung zum Ausgangstext durch die melodische Anomalie deutlich aus. Systemwechsel und punktuelle Systemerhaltung oder -simulation bedingen einander. Auf musikalischer Ebene zeigt sich damit dieselbe Strategie wie auf metrisch-prosodischer: Die neue Melodie zeigt den „souveränen Umgang mit den Vorlagen“,⁷⁸ aber sie *zeigt* diesen Umgang als einen intertextuellen Prozess, stellt ihn aus und lebt aus dem sicht- und hörbaren Kontrast von Tradition und Adaptation. In literaturwissenschaftlicher Perspektive drängt sich der Begriff der *imitatio* auf, der musikhistorisch anders besetzt ist: nämlich als Bezeichnung des Phänomens der ‚parodia‘ oder Kontrafaktur, die als Äquivalent zum lateinischen *ad imitationem* verstanden wird.⁷⁹

4.2 De-Rhetorisierung

Eine ähnlich dialektische Bewegung von Nähe und Distanz zur Überlieferung zeigt sich auf der Ebene des Textes. Hier geht die Irritation von Ambrosius’ Stil und Bildlichkeit aus. Luther reibt sich offensichtlich an der üppigen Bildlichkeit des ambrosianischen Textes. Aus Luthers Sicht ist der Hymnus überrhetorisch, voller *voces aulicae* und exotischer Metaphern, die dem *sermo humilis*-Ideal

⁷⁸ Ebd., S. 11.

⁷⁹ „The essential feature of parody technique is that not merely a single part is appropriated to form a cantus firmus in the derived work, but the whole substance of the source – its themes, rhythms, chords and chord progressions – is absorbed into the new piece and subjected to free variation in such a way that a fusion of old and new elements is achieved.“ Michael Tilmouth, Richard Sheer: Parody (i). In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians 19 (2. Aufl. 2001), S. 145–147, hier S. 145. Honey Meconi: Does *imitatio* exist? In: The Journal of Musicology 12 (1994), S. 152–178. Mit herzlichem Dank für diese Hinweise an Frau Dr. Astrid Dröse!

widersprechen und die theologische Grundaussage zu verdunkeln drohen. Er reagiert mit einer Strategie, die Gerhard Hahn unter dem Begriff „Entbildlichung“ gefasst hat.⁸⁰ Das Gemeinte zeigt sich exemplarisch in Strophe 3:

Der yungfraw leib schwanger ward
 doch bleib keuscheyt reyn beward
 Leucht erfuhr manch tugend schon
 Gott da war yn seynem thron.

Aluus tumescit uirginis
 claustrum pudoris permanet,
 vexilla virtutum micant,
 versatur in templo Deus.

Einerseits folgt die Übersetzung genau der Vorlage mit ihrem markanten Zeilenstil und Parallelismen. Andererseits wendet sich Luther entschieden vom ambrosianischen Stil ab. Dieser ist bestimmt durch Genitivmetaphern, die eine präzise Funktion erfüllen. Sie evozieren eine Szene, beschwören und visualisieren. Das Präsens erzeugt *Präsenz*; im gemeinsamen Gesang geht eine kollektive Halluzination auf. Nichts von dem bei Luther. Der Sachverhalt wird ins Präteritum versetzt und damit historisch distanziert. Reflexion dominiert über Anschauung. Nicht die Gegenwart, sondern die Geschichte des Heils steht im Zentrum. Wo Ambrosius Szenen und Haltungen heroischer Bewährung entwirft, die geschickt an alt-römische Wertewelten appellieren (*vexilla virtutum*), benennt Luther den Sachverhalt umstandslos und direkt. Der stilistische Registerwechsel rationalisiert das Wunderbare, indem er ihm den Epiphanie-Charakter nimmt. Das Wunder der Jungfrauengeburt wird in eine bescheidende häusliche Szenerie verlegt. Das herrschaftliche Schlafgemach (A 4,1: *ex thalamo suo*) wird zur einfachen *kamer*, die dann jedoch wieder merkwürdig mit dem wörtlich übernommenen *königlichen saal* (A 4,3: *pudoris aula regia*) kontrastiert.

Besonders irritieren jene Motive, die bei Ambrosius als kulturelle Lock- und Kompromissangebote wirken sollten: die Anspielung auf römische Institutionen und Lebenswelten (Heer, Hofzeremoniell, Tempel usw.) und jene eben angesprochenen Wendungen, die sich in doppeldeutig-synkretistischer Weise auf christliche Dogmen und pagane Mythologeme beziehen ließen. Das zeigt sich gut an der Formel *geminae gigans substantiae*, mit der die Doppelnatur Christi in einer zugleich theologisch präzisen und mythologisch tiefen Formel gebunden ist. Bei Luther bleibt kaum mehr übrig als der nackte Sachverhalt: *Got von art vnd mensch*

⁸⁰ Hahn (Anm. 8), S. 298 f.

eyn hellt. Der Hinweis auf den Heros Christus („*hell*“) ist die einzige Reminiscenz an die originale Bildlichkeit. Der Bildzensur fällt auch die Vorstellung vom Leib Mariens als ‚Tempel‘ zum Opfer (A 3,3: *uersatur in templo Deus*).⁸¹ Um jede pagane Assoziation, vor allem aber das kühne Bild vom *uterus* als Kultstätte zu vermeiden, ersetzt Luther den Tempel durch den Thron (*ynn seynem thron*). Die Gleichsetzung von Mutterleib und Thron (noch dazu *in seinem Thron*) wirkt dann jedoch schief.

All diese Ersetzungen ergeben eine gemeinsame Tendenz: Immer wieder schreckt Luther vor der sinnlichen Drastik und physischen Konkretion des lateinischen Textes zurück. Der Stil des ambrosianischen Hymnus ist inhomogen: Der Simplizität der Bibel- und Psalmdiktion steht einerseits eine elaborierte Bildlichkeit, andererseits terminologische Präzision, ja Spitzfindigkeit gegenüber. In der Formel vom *geminæ gigans substantiæ* berühren sich alle drei Aspekte. Die Wendung *non ex uirili semine* mag eine „antisexuelle Zuspitzung“⁸² enthalten, ist jedoch beinahe medizinisch exakt, bis an die Grenze des *decorum*.⁸³ Hier setzt Luther an und vollzieht eine „theologische Abstrahierung“,⁸⁴ indem er die Wendung *nicht von mans blut noch von fleysch* wählt. Das Schwellen des Mutterleibs (*aluus tumescit uirginis*) wird zum schlicht benennenden *der jungfraw leyb schwanger ward* abgeschwächt.⁸⁵ So wird der Übersetzungs- zum Reinigungsprozess, der die imaginativen Überschüsse des Originals abarbeitet. Die Reinheit der Jungfrauengeburt soll sich in der Reinheit des Stiles spiegeln. Übersetzung ist nicht nur Animation, sondern auch *purgatio*: Adaption und Zensur.

5 Mythenkorrektur und narrative Modellierung

In den bisherigen Überlegungen haben die genuin theologischen oder ‚ideologischen‘ Deutungsaspekte, die in den Studien von Kurz, Göser und Zerfaß eingehend dargestellt wurden, eine untergeordnete Rolle gespielt. Die beiden ‚Versionen‘ wurden als spezifische Antworten auf je spezifische (inter-)kulturelle

⁸¹ Nach 1 Kor 3,16: *templum dei vos estis, et spiritus sanctus habitat in vobis*. Vgl. Zerfaß (Anm. 3), S. 103.

⁸² Zerfaß (Anm. 3), S. 97.

⁸³ Die Beachtung des *decorum* deckt sich mit Luthers Ablehnung des weltlichen Liedes als *turpes et scurriles et carnales et mundiales cantilenæ* (WA (Anm. 10). Bd. 3 (1885), S. 182); vgl. auch Veit (Anm. 8), S. 11–13.

⁸⁴ Göser (Anm. 21), S. 151.

⁸⁵ In der Wendung *claustrum pudoris* („Riegel der Scham“), die Ambrosius auch sonst verwendet, liegt ebenfalls „eine anatomische Auskunft“ (Zerfaß [Anm. 3], S. 100).

Ausgleichs- und Adaptationserfordernisse beschrieben, die jenseits einer konstanten Basiserzählung – der wunderbaren Geburt und Menschwerdung Christi – eine kontinuierliche „Arbeit am Mythos“ (Blumenberg) bzw. „Mythenkorrektur“ (Vöhler/Seidensticker) erzwingen.⁸⁶ Ein und derselbe Basismythos wird in drei ganz unterschiedlichen Perspektiven und *frames* erzählt. Diese Unterschiede in der narrativen Modellierung sind dogmatisch bedingt: Luthers Version ist agonal und polemisch gegen diejenige Müntzers gerichtet. Diese Agonalität muss jedoch ästhetisch ausgetragen und plausibilisiert werden. Beide Reformatoren stimmen ihre narrative Modellierung des Inkarnationswunders auf die Bedürfnisse *ihrer* Theologie (inneres *aptum*) und ihrer Adressatenkreise (äußeres *aptum*) ab. Dazu appellieren sie an archetypische Formen, Gattungen und Erzählmorphologien, bedienen sich je spezifischer Metaphern und Isotopien. Ziel ist der Nachweis, wie dasselbe Ausgangsmaterial bei aller intertextuellen Familienähnlichkeit mit drei ganz unterschiedlichen Genretypen assoziiert werden kann. Wir lesen also

1. die Geschichte einer religiösen *aventure* (Ambrosius),
2. eine kosmologisch-mystische Liebesgeschichte (Müntzer)
3. eine Mirakelerzählung: die Geschichte einer wundersamen Heilung (Luther).

Zunächst zu Luthers Fassung. Gegenüber Ambrosius fällt nicht nur eine generelle Entbildlichung auf, sondern auch eine Umakzentuierung von Metaphern und semantischen Isotopien. Schon die erste Strophe, ja der erste Vers zeigt eine solche theologisch motivierte Positionsnahme: Aus dem *redemptor gentium* wird der *heyden heyland*. Dies hat mit dem unterschiedlichen (heils-)geschichtlichen Standort zu tun. Während die Bekehrung der Heiden (*gentes*) für Ambrosius noch ein reales und zukunftsoffenes Projekt darstellt, ist sie für Luther bereits eine Tatsache der Heilsgeschichte. Dass andererseits der ‚Erlöser‘ durch den *heyland* ersetzt wird, ist innerhalb des (neuen) theologischen Rahmens gut begründet. Das Bild des Loskaufens, der Entsöhnung wird durch die Idee des *Christus medicus* und der *theologia medicinalis* ersetzt (Ex 15,25: *Ich bin der Herr, dein Arzt*; vgl. Dtn 32,39).⁸⁷ Dieser Idee und Isotopie entspricht der Hinweis auf das *krank fleysch* (L 6,4). Das Fleisch wiederum wird als Leitmotiv des Textes noch einmal intensiviert. In Strophe 2 und 6 wird es jeweils zweimal genannt (2,1; 2,4;

86 Rößler trifft in seiner Studie durchaus etwas Richtiges, wenn er an Ambrosius eine „Flucht in den Mythos“ kritisiert, auch wenn man jenseits dogmatischer Auseinandersetzungen kaum von einem „Sündenfall der Fehlinterpretation“ (Rößler [Anm. 21], S. 129) sprechen wird.

87 Johann Anselm Steiger: *Medizinische Theologie. Christus medicus und theologia medicinalis bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit*. Leiden 2005; Reinhard von Bendemann: *Christus medicus*. Neukirchen-Vluyn 2009; Michael Dörmemann: *Krankheit und Heilung in der Theologie der frühen Kirchenväter*. Tübingen 2003.

6,2; 6,4). Bei Luther wird es vollends zum (neuen) semantischen Angelpunkt; es ist das sprachlich-begriffliche Zentrum der Luther'schen Christologie. Und dies in doppelter Weise: Die beiden Nennungen in Strophe sechs verbinden beide Aspekte. Einerseits Luthers entschiedene, „vom äußerlichen eines Gefangenseins ins Innerste eines Krankseins projizierte Sündenfalltheorie“,⁸⁸ andererseits die Erlösung des Menschen aus dieser konstitutiven Schwäche durch das Wunder der gnadenhaften Herablassung und Inkarnation des Gottmenschen Christus (nach Joh 1,14: *verbum caro factum est*, aufgenommen in A 2,3). Luther schreibt die Geschichte der wundersamen Heilung des Menschen. Die Erlösung wird vom Motiv des *Christus medicus* her entworfen, das bei Ambrosius nur ansatzweise entfaltet war (A 6,3: *infirmi nostri corporis*).

Einen dritten Weg geht schließlich Thomas Müntzer, dessen Übersetzung auch den konkreten Anstoß zu Luthers Liedoffensive gegeben hatte. Müntzer erzählt weder eine *âventiure* noch Heils- als Krankengeschichte, sondern eine kosmologische Liebesgeschichte in mystischer Tradition:

O Herr, erlöser alles volcks,
 kum zeych uns die geburt deyns sons,
 es wundern sich all creatures,
 das Christ also ist mensch worden.

Zu solchem werck kam nye keyn man,
 der heylge geyst hat solchs gethan,
 deyn ewiges wort so vormenschet wardt,
 der junckfrawen leyb blüet so zart.

Er schwank sich in der junckfrawen schoß,
 groß freude wart auch solchem loß,
 in uns zu wonen, er begeret hat,
 beschlossen durch gotlichen rath.

Also ist nun deyn heylges fleisch
 der welt kunth worden allermeist,
 do Christ vom hymel hernydder kam
 und unser sunde auff sich nam.

Sein außgang ist vom vater her,
 seyn heymgang auß dyser welt ferr,
 steyg zu der hellen mit grosser macht,
 nach dem der todt wart do geschlacht.

⁸⁸ Göser (Anm. 7), S. 128; zum Thema Sünde in den Liedern vgl. Veit (Anm. 8), S. 119–126.

Nun sitzt er, seynem vater gleich,
mit unserm fleisch im hymel reych,
uns zu leren, seynen willen thun,
das wir ym glauben nemen zu.

Got vater sey nun lob und preyß,
der alle ding in warheyt weyß,
Jhesu Christ, aller werlet heylant,
der uns seynen geyst hat gesant. ⁸⁹

Müntzer vertritt eine radikal individualistische Auffassung des Heilsgeschehens, welche – mehr implizit als explizit – die „Diskontinuität gegenüber einer spezifisch kirchlichen Tradition“⁹⁰ betont. Diese ekklesiologische Dimension des innerkirchlichen Konflikts wird im Vergleich mit Luther zumindest erahnbar. Der Heilsuniversalismus, der bei Ambrosius progressiv gedacht ist, wird radikal inklusiv verstanden. Christus ist *erlöser alles volcks* (M 1,1). Dabei wird in Vers 1,3 ein neuer Akzent gesetzt: Aus dem hortativen *miretur omne saeculum* wird indikativisch: *es wundern sich all creaturen* (M 1,3). ‚Kreatur‘ ist ein zentraler Begriff der Müntzer’schen Theologie, der, wie schon Bräuer betont hat, in mystischer Tradition steht⁹¹ und für die Diskussion um eine ‚natürliche Theologie‘ Thomas Müntzers eine zentrale Rolle gespielt hat.⁹² Der kategorielle Abstand zwischen Gott und Welt, der bei Ambrosius in der Spannung von *redemptor* und *saeculum* angelegt ist, wird im mystisch gefärbten Liebes- und Zeugungsakt überwunden. Die Rolle Christi tritt zurück, während *creatura* und *creator* eng aufeinander bezogen werden: *ordo deo et creaturis congenitus* lautet Müntzers Formel für diese Einheitsidee.⁹³ Während das Heils- und Gnadenversprechen bei Ambrosius immer auch von der „die Gnade als solche verwaltenden Institution Kirche“⁹⁴ ausgeht, erscheint es bei Müntzer als spontane wechselseitige Zu-Neigung und „unmittelbare Kommunikation“.⁹⁵ Von der ersten Strophe an wird Heilsgeschichte als Liebesgeschichte erzählt. Gott und Kreatur empfinden eine Sehnsucht nachei-

⁸⁹ Thomas Müntzer: Schriften und Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Günther Franz unter Mitarbeit von Paul Kirn. Gütersloh 1968, S. 45 f.

⁹⁰ Göser (Anm. 7), S. 119.

⁹¹ Siegfried Bräuer: Thomas Müntzers Liedschaffen. In: Thomas Müntzer. Hg. von Abraham Friesen, Hans-Jürgen Goertz. Darmstadt 1978, S. 227–295, hier S. 235; ders.: Thomas Müntzers Liedschaffen. In: Luther-Jahrbuch 41 (1974), S. 45–102.

⁹² Göser (Anm. 7), S. 123–126; vgl. Gordon Rupp: Thomas Müntzer, Hans Hut und das *Evangelium aller Kreatur*. In: Friesen/Goertz (Hg.) (Anm. 91), S. 178–210.

⁹³ Müntzer (Anm. 89), S. 505,16–506,1.

⁹⁴ Göser (Anm. 7), S. 125.

⁹⁵ Elliger (Anm. 38), S. 197.

ander, die – unverkennbar in mystischer Tradition – eine „sublime Erotik“⁹⁶ durchscheinen lässt: Die Verbindung des Heiligen Geistes mit Maria ist ein exemplarischer Akt. Sie steht für die „Geburt Gottes in uns“.⁹⁷ In der unaufhörlichen wechselseitigen Zu-Neigung zwischen Schöpfer und Schöpfung wiederholt sich das Wunder der Geburt. Wir alle sind Maria:

Er schwank sich in der junckfrawn schoß,
 groß freude wart auch solchem loß,
 in uns zu wonen, er begeret hat,
 beschlossen durch gotlichen rath.

Bei Ambrosius blieb der konkrete Moment der Empfängnis ausgespart. Wir sehen allein seine Folgen: den schwellenden Leib Mariens. Schon das war zu viel für Luther. Dagegen führt uns Müntzer das Heilsereignis (*unio*) *in actu* vor, indem er den *heylige[n] geist* zum handelnden Liebhaber macht. Diese Wendung ins Erotische deutet sich schon am Ende der zweiten Strophe im Vers: *der junckfrawn leyb blüet so zart* an. Müntzer gelingt hier nicht nur ein „wirklich poetischer Vers“,⁹⁸ er bedeutet auch den Übergang zur sakralen Liebeslyrik. Angesichts der als beglückend empfundenen *coniunctio* wird der Aspekt der jungfräulichen Empfängnis nebensächlich. Der *schoß* der Jungfrau erscheint vielmehr als Ort einer ‚heiligen Hochzeit‘, in der *creator* und *creatura* verschmelzen.

Auch die Paradoxie des Fleisches gewinnt neue Konturen: Christi Doppelnatur – *geminae gigans substantiae* – wird in die paradoxale Rede vom *heylge[n] fleisch* (4,1) zusammengezogen. Bei Luther bleibt Christi menschliche Natur auf seinen irdischen Weg beschränkt (L 6,2: *fur hynnaus den sieg ym fleysch*). Müntzer nimmt dagegen die Idee der „Trophäe des Fleisches“ auf (*carnis tropaeo cingere*): *Nun sitzt er, seynem vater gleich,/ mit unserm fleisch im hymel reich*. Die Erlösung ist weniger (Selbst-)Erniedrigung Christi als Erhöhung des Menschen. Das Fleisch wird nicht transzendiert, sondern erlebt eine Apotheose.⁹⁹ Diese Idee von der Himmelfahrt des Fleisches gehört ganz Müntzer. Die Vorstellung, dass Christus *mit unserm fleisch im himmel reich* sitzt, wirkt zunächst doppeldeutig und bizarr. Mit ihr ist jedoch ein triumphales eschatologisches Schlusstableau gewonnen: Gott und Christus mit der Trophäe des Fleisches. So ist die „vollständige Auflösung des weihnachtlichen Gnadenwunders“,¹⁰⁰ die sich im Verzicht auf die Krip-

⁹⁶ Göser (Anm. 7), S. 137.

⁹⁷ Rößler (Anm. 21), S. 144.

⁹⁸ Bräuer (Anm. 91), S. 235.

⁹⁹ Göser (Anm. 7), S. 147; Zerfaß (Anm. 3), S. 142.

¹⁰⁰ Göser (Anm. 7), S. 138.

penstrophe (VII) bekundet, nur folgerichtig. Die Apotheose des Fleisches bildet den Endpunkt einer Kreisbewegung, die mit der Vermenschlichung Christi in Strophe zwei begonnen hatte. Abstieg *ins* Fleisch und Aufstieg *des* Fleisches korrespondieren einander. Müntzer verleiht der Geburt des Kindes mythische Gestalt und Dimension. Entscheidend ist, dass in allen drei Versionen theologische Aussage und literarische Form nicht voneinander zu trennen sind. Die drei dogmatischen Positionen korrespondieren unterschiedlichen narrativen Genres oder *frames*, die als archetypische Formen „narrativer Modellierung“ (*emplotment*)¹⁰¹ das Wunder der Geburt dreifach perspektivieren.

Gegen das Urteil der Forschung hat die Untersuchung von *Nu kom der Heyden heyland* gezeigt, dass die Eigenart des Textes weniger ein Misslingen als eine übersetzerische Strategie bezeugt. Diese Strategie lässt sich für die Hymnenübertragungen, die innerhalb des Liedschaffens eine Sonderstellung einnehmen, verallgemeinern. Für Luther ist der enge Anschluss an die altkirchlichen Texte ein demonstrativer Akt. Die sklavische *imitatio* soll programmatisch die Orthodoxie und Traditionalität der eigenen reformatorischen Position betonen.¹⁰² Diese Auffassung betont Luther explizit in *Von den letzten Worten Davids* (1543):

Sanct Ambrosius hat viel schöner Hymnos Ecclesie gemacht, heissen Kirchen gesang, darumb das sie die Kirche angenommen hat und braucht, als hette sie dieselben gemacht, und weren jre lieder. Daher spricht man nicht, so singet Ambrosius, Gregorius, Prudentius, Sedulius, Sondern, so singet die Christliche Kirche. Denn es sind nu der Kirchen gesang, die Ambrosius, Sedulius, &c. mit der Kirchen singen, und die Kirche mit jnen, Und wenn sie sterben, so bleibt die Kirche, die jmer fort jre lieder singet.¹⁰³

Die ekklesiologische wird durch die ästhetische Nachfolge beglaubigt. Dies ist das tragende Argument schon in der Vorrede zum Wittenberger Chorgesangbuch (1524), in dem sich Luther erneut auf die „Propheten und Könige im Alten Testament“, aber auch auf Paulus (1 Kor 14, 15–26, Kol 3, 16) berufen kann. Wie das

101 Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/M. 2008 (zuerst engl. 1973).

102 Hahn (Anm. 8), S. 291: Die Texte sollen belegen, „daß jetzt, im verwirrenden reformatorischen Umbruch, nicht anders geglaubt werde, als die wahre Kirche je geglaubt hatte.“

103 WA (Anm. 10). Bd. 54 (1928), S. 34. Vgl. Veit (Anm. 8), S. 53 f. Die Bedeutung des Schriftprinzips lässt in späteren Jahren die Begeisterung für die Kirchenväter zurücktreten: *quo magis illorum scripta lego, eo plus offendor, nam res ipsa clamat eos fuisse homines, et ipsorum autoritas oppressit apostolorum scripta*. (WA [Anm. 10]. Abt. Tischreden. Bd. 4 [1916], S. 285, Z. 24 f.). Vgl. Volker Leppin: Kirchenväter. In: Beutel (Hg.) (Anm. 8), S. 45–49; Manfred Schulze: Martin Luther and the Church Fathers. In: *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists*. Hg. von Irena Backus. Leiden 1997, S. 573–626.

„heilige Evangelium [...] wieder hervorgekommen ist“,¹⁰⁴ so werden nun auch die Lieder wiederbelebt. Intertextualität wird zum Medium der *renovatio fidei*. Die enge Anlehnung an die alten Texte ist daher nicht *eyn nachahmen, wie die affen thun*, sondern Ausweis von Anschluss und Kontinuität. Luther vermittelt und kombiniert dabei von Fall zu Fall *verbum ex verbo*- und *sensus ex sensu*-Prinzip, *da wir die regel gerühmet haben, das wir zu weilen die wort steif behalten, zu weilen allein den sinn gegeben haben*, wie es in den *Summarien* heißt.¹⁰⁵ Seine Haltung ist – wie Birgit Stolt richtig charakterisiert – „gleichzeitig traditionsverhaftet, humanistisch und modern.“¹⁰⁶ Auch im ‚steifen‘ Festhalten am Wort steckt ein programmatischer Sinn. *Imitatio* reklamiert für alle sichtbar die *auctoritas* des Textes, indem sie die Analogie des historischen Moments, die *similitudo temporum* zwischen dem ausgehenden 4. und dem beginnenden 16. Jahrhundert, betont.

Wie sich Ambrosius gegen die Arianer gewandt hatte, so Luther gegen die „Schwärmer“¹⁰⁷ und Spiritualisten wie Thomas Müntzer¹⁰⁸, gegen jene Sekten, die der Teufel in die Welt sandte, um das Werk Christi zu zerstören (*Brief an die Fürsten zu Sachsen von dem aufrührerischen Geist*, Juli 1524).¹⁰⁹ Dies gilt auch im Hinblick auf die Musik: *Eciam damnantes non placent Schwermerii* – „mir gefällt auch nicht, dass die Schwärmer die Musik verurteilen“, heißt es in einer Skizze *Peri tes musikes* (1530).¹¹⁰ Auch die Hochschätzung der Musik ist Teil der *imitatio patrum*. Indem Luther die Texte der Kirchenväter ‚fortsingt‘, wird er zum *alter Ambrosius*. Im Brief an Spalatin wird explizit auf das *exemplum prophetarum et priscorum patrum Ecclesiae* hingewiesen. Solche Begründungsfiguren stehen im größeren Zusammenhang einer Kultur der Nachfolge, an der im Zeichen der *auctoritas veterum* alle Akteure des gelehrten Diskurses partizipieren. Die zeitliche Koinzidenz von Reformation und Renaissance ist Ausdruck eines geteilten Krisenbewusstseins, das die *imitatio veterum* zu überwinden sucht.

Die Dinge sind jedoch an ihrem Ort noch komplexer: Luthers Beziehung zu Ambrosius ist dabei keine rein ‚dialogische‘, sondern eine intertextuelle *ménage à trois*, die durch den Rivalen Müntzer vermittelt wird. Diese ist *imitatio* einer *imitatio*, Nachahmung zweiten Grades. Die Tatsache, „dass Müntzer sich grund-

104 Jenny: Luther, Zwingli, Calvin (Anm. 8), S. 39.

105 WA (Anm. 10). Bd. 38 (1912), S. 17, Z. 6 f.

106 Stolt (Anm. 8), S. 93.

107 WA (Anm. 10). Abt. Tischreden. Bd. 6 (1921), S. 348. Zum Begriff Schwärmer vgl. Leppin (Anm. 41).

108 Elliger (Anm. 38), S. 281–293.

109 WA (Anm. 10). Bd. 15 (1899), S. 210–221.

110 WA (Anm. 10). Bd. 30.2 (1910), S. 695 f.

sätzlich sehr viel stärker von der Vorlage emanzipiert hat“, ¹¹¹ wird von Luther als Gefahr interpretiert. Sie provoziert eine entschieden ‚konservative‘ Gegenreaktion: Intertextualität als Mittel dogmatischer Selbstermächtigung. Bei aller Stil- und Mythenkorrektur, die Luther an Ambrosius durchführt, ist die enge, vermeintlich sklavische Anlehnung an den Ausgangstext also ein performativer Akt des Bekenntnisses zur orthodoxen Tradition, deren Autorität hier der eigenen, noch fragilen Sache zugeschlagen werden soll. In diesem allgemeinen, aber auch im speziellen Sinne literarischer *imitatio* stehen die Luther’schen Hymnenübersetzungen unter denselben Vorzeichen wie die humanistische Nachahmungskultur insgesamt.

111 Zerfaß (Anm. 3), S. 142.

