

Dear reader,

this version of the article has been accepted for publication and is subject to Springer Nature's AM terms of use (see <https://www.springernature.com/gp/open-research/policies/accepted-manuscript-terms>), but is not the Version of Record and does not reflect post-acceptance improvements, or any corrections.

The Version of Record is available online at: https://doi.org/10.1007/978-3-658-22255-0_1

Original publication:

Hans Martin Dober

„Nach der Theologie [gibt es] keine Kunst [...], die der Musik zu vergleichen ist“. Luther und die Folgen für die Musik

in: Hans Martin Dober / Frank Thomas Brinkmann (eds.), Religion.Geist.Musik:

Theologisch-kulturwissenschaftliche Grenzübergänge, pp. 3–23

Wiesbaden: Springer VS 2019

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-22255-0_1

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Springer Nature:

<https://www.springernature.com/gp/open-research/policies/book-policies>

Your IxTheo team

**„Nach der Theologie [gibt es] keine Kunst [...], die der Musik zu vergleichen ist“.
Luther und die Folgen für die Musik
Hans Martin Dober**

„Die Musik hat oft getröstet und wird oft trösten, wenn es sein muss.“

Paul Klee¹

„Musik [bedingt] die Harmonie in unserer Seele, um die Harmonie der himmlischen Sphären widerhallen zu lassen.“

William Shakespeare²

Im vergangenen Gedenkjahr der Reformation ist manches über die „Folgen“ Luthers zu lesen gewesen. Man dürfe die Reformation nicht „zu einer Art Urknall der Moderne“ stilisieren, hieß es etwa in der F.A.Z. vom 17. März 2017. Auch war am 15. Februar davor gewarnt worden, den „Reformator für Entwicklungen der Musik in Dienst ... [zu nehmen], die er nicht befördert hat“.³ Derartigen Übertreibungen will die Frage nach Folgen Luthers nicht den Weg bereiten. Doch sie ist auch nicht auf die Musik zu beschränken, die in seinem Namen gespielt wurde und wird.

Offensichtlich stand die Musikauffassung des Reformators seiner Liederdichtung Pate, durch die er weit über Wittenberg hinaus bekannt – und zur Leitfigur – wurde.⁴ Musik im Namen Luthers findet sich in Choralbearbeitungen und anderen Kompositionen bei Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn-Bartholdy, um hier nur diese drei großen Namen zu nennen. Möglich war auch diese Wirkung auf die Frömmigkeit schon über das Gefühl der Religion, ohne dass dieser Terminus bereits im Schwange gewesen wäre wie dann etwa bei Schleiermacher.

In der stilistischen Vielfalt der Musik, die im Zuge moderngesellschaftlicher Entwicklungen – bis heute – innerhalb und außerhalb der Kirche gespielt wird, lassen sich darüber hinaus aber *auch da* Analogien zu Luthers Musikauffassung auffinden, wo dessen Name nicht genannt oder in Anspruch genommen wird. Zu denken ist etwa an Jazz und Pop (vielleicht auch an die Neue Musik). Um sich in diesen Analogien zu orientieren, scheint mir der methodische Leitfaden Thomas Nipperdeys hilfreich zu sein: „Wir fragen nicht zuerst, was war an Luther modern, denn das wird ihm nicht gerecht, aber wir fragen, was sind die Wurzeln unserer Modernität. Dabei stoßen wir dann auf Luther.“⁵

Ich beginne mit einer Skizze seiner Musikauffassung, um dann auf die religiöse Dimension der Musik einerseits, auf die Musik als Medium der Kommunizierbarkeit des Wortes andererseits einzugehen. Auf diesem Hintergrund erscheint das romantische Lob des Tons vor dem Wort als eine Gegenbewegung gegen vorhergehende Verengungen. Nach einem kurzen Blick auf religionssoziologische Deutungen möchte ich nach dem theologischen Orientierungspotential vom Luthers Musikauffassung im schwer nur überschaubaren Pluralismus musikalischer Traditionen und Stile der Gegenwart fragen.

¹ Klee 1979, S. 135 [Eintrag vom Juli 1902]. Das entspricht der anthropologischen Einsicht, „der Anfang der Musik ... [liege] im Trost“ (Kaube 2017, S. 154).

² D.i. Lorenzo im *Kaufmann von Venedig* in den Mund gelegt, als spiegele sich hier Lutherisches (zit. nach Nirenberg 2017, S. 302).

³ J. Brachmann, in: F.A.Z. v. 15.2.2017.

⁴ Der lutherische Gemeindegesang hat sich allerdings erst nach und nach etabliert. So Küster 2016. Vgl. weiter Klek 2017.

⁵ Nipperdey 1990, S. 42.

1. Luthers Musikauffassung: eine Skizze in drei Gesichtspunkten

Uns sind nicht allzu viele Aussagen Luthers über die Musik überliefert. Sie finden sich in Briefen und Tischgesprächen verstreut, aber auch in Vorreden zu Schriften, die sich dem Kirchenlied widmen.⁶ Die Zusammenschau dieser Fragmente erlaubt aber kombinatorische Verbindungen im Spannungsfeld von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, so dass die Abgeschlossenheit einer einzelnen Äußerung auf die Unabgeschlossenheit von deren Bedeutung verweist – und eben so einen offenen Prozess der Interpretation ermöglicht.

Zum einen gilt Luther die Musik als höchste unter den Künsten. Sie kommt deshalb auf Augenhöhe mit der Theologie zu stehen. Prägnant findet sich dieser grundlegende Aspekt in einem *Brief an Ludwig Senfl* vom 1. Oktober 1530 ausgesprochen, den damaligen Bayrischen Hofkapellmeister. Er „urteile frei heraus und scheue ... [sich] nicht zu behaupten, dass nach der Theologie keine Kunst sei, die der Musik gleichzustellen wäre, weil sie allein nach der Theologie das schenkt, was sonst allein die Theologie schenkt: ein ruhiges und fröhliches Herz“,⁷ schreibt der Reformator.

Deutlich genug gibt die Theologie das Maß vor – gleich zweimal wird das betont. Und mit der Theologie ist selbstverständlich (ohne dass das näherer Erwähnung bedurft hätte) ein Vorrang des Wortes vor anderen Medien behauptet: vor dem Bild mehr noch als vor dem Ton. Unter den Künsten aber – Luther hat sich zu Bildern und zum Drama geäußert – soll nun gerade die Musik der Theologie ebenbürtig sein. Er begründet das nicht mit Strukturanalogien zwischen Sprache und Musik – Worte wie Töne vermögen aus dem Chaos eine Ordnung zu schaffen – , und auch nicht mit Strukturdifferenzen – allem voran könnte man hier den Referenzcharakter der Wortsprache nennen, der der Musik nicht eignet – ,⁸ sondern mit den Wirkungen auf das menschliche Seelenleben. Auf *diese* Analogie kommt es ihm an.

Prägnanter noch als im zitierten Brief werden die Wirkungen der Musik auf die menschlichen Gemütszustände und Affekte in der *Vorrede auf die Gesänge vom Leiden Christi* beschrieben: „Wenn du entweder Traurige aufrichten willst, oder Fröhliche schrecken“, heißt es da, „Verzweifelnde ermuthigen, Hoffährige niedergeschlagen machen, Rasende stillen, Gehässige begütigen – und wer kann alle diese Herren des menschlichen Herzens aufzählen, nämlich die Herzensbewegungen und Triebe oder Geister, welche zu allen Tugenden und Lastern antreiben? – was kannst du Wirksameres finden als eben die Musik?“⁹

Zum zweiten gilt Luther die Musik also als ein hervorragendes Medium nicht nur zum Ausdruck, sondern auch zur Reinigung von Gefühlen durch das Gegenteil hindurch. Wie Matthias Heesch in einer wirkungsgeschichtlichen Studie zu Luthers *Deutung der Musik* gezeigt hat, steht hier „die auf Aristoteles zurückgehende Überzeugung der damaligen Zeit“ im Hintergrund, „dass es eigentümliche Affekte der Seele gibt, die (sekundär) auf den Körper zurückwirken und so lebensbestimmend werden können“.¹⁰ Auf diesem Hintergrund erscheint die Affektenlehre als das Bindeglied zwischen Theologie und Musik. Denn sowohl die Botschaft des Evangeliums als auch die Musik „bewirken ... affektive Bestimmtheiten der Seele, und zwar solche, die die widergöttlichen Affekte, insbesondere den Zorn und die Traurigkeit, zunichte machen bzw. zurückdrängen, und damit im christlichen Sinne lebensbestimmend werden“.¹¹ Man könnte auch sagen: Es geht um eine „Erleichterung mit Genuss“ – auf diese Formel hat H. Blumenberg die aristotelische Auffassung gebracht.¹² Hierzu

⁶ Ein „geschlossenes Bild“ zu geben ist nicht möglich, und das auch deswegen, weil „seine auf Musik bezogenen Äußerungen ... aus unterschiedlichen Zeiten [stammen]“ und „auf unterschiedliche äußere Bedingungen [reagieren]“ (Küster 2016, S. 17).

⁷ WAB 5; 639,9–15.20f., zit. nach Schilling 2005, S. 241. Der Brief ist leicht zugänglich in: Luther 1995, S. 133–135.

⁸ Vgl. dazu: Gauger 2013.

⁹ Vorrede auf die Gesänge vom Leiden Christi, in: Luther 1987, Sp. 430. Vgl. ähnlich WAT 1, 490.

¹⁰ Heesch 2017, S. 242f.

¹¹ Heesch 2017, S. 243 mit Bezug auf E. Herms.

¹² Blumenberg 2014, S. 132.

sei zuweilen auch ein „Durchgang durch die Schrecknisse“ vonnöten, der metaphorisch darstellbar ist in der disharmonischen Sequenz eines Stückes, seiner Moll-Tönung oder einer getragenen Melodie wie der des Luther-Chorals *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen*. Der Einsatz musikalischer Mittel schon kann eine Erleichterung von „tragisch verstrickenden Leidenschaften“ bewirken (ebd.).

Dass die Musik auf unser Seelenleben wirkt, entspricht bis heute der Erfahrung vieler. Doch auch die Auffassung, dass Musik Ausdruck von Gefühlen sei, hat sich durchgehalten. Sie findet sich bei Herder und bleibt in der romantischen Kunsttheorie erhalten, dieser Drehscheibe hin zum autonomen musikalischen Kunstwerk.¹³ Nicht zuletzt bezieht sich Schleiermacher – Jean Paul folgend – in der *Weihnachtsfeier* auf die Musik als Ausdruck von Affekten.¹⁴

Zum dritten erkennt Luther der Musik eine relative Autonomie zu – auch neben dem Wort. Nicht nur die Musik im Gottesdienst war ihm wichtig, sondern „die Musik als solche, d.h. ohne dass diese unmittelbar mit theologischen Aussagen oder liturgischen Bezügen in Verbindung stehen würde“.¹⁵ Um mit Hans Blumenberg zu sprechen, wäre das Verhältnis von Theologie und Musik also als ein „unplatonisches“ zu verstehen: nicht ein Verhältnis „von Vorbildlichkeit und Abbildlichkeit, sondern von Spiegelbildlichkeit, von Unentschiedenheit der Verweisung“.¹⁶ Einer Herrschaft des Wortes über den Ton, wie sie in der Moderne immer wieder (und wirkmächtig von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*) der Kritik unterzogen wurde, wäre damit die Begründung entzogen. Der Ton wäre dem Wort gleichberechtigt und beide stünden in Wechselwirkung zueinander, so dass der Ton nach dem Wort fragen kann und vice versa.¹⁷

Weitere Belegstellen scheinen mir aussagekräftig genug. Im schon zitierten Brief an Senfl schreibt Luther von einer (Psalm 4,9 vertonenden) Melodie, sie habe ihn „von Jugend an erfreut und jetzt noch viel mehr, nachdem ich auch die Worte verstehe“.¹⁸ Das *Erfreuen*, „das von der Musik“ seinen Ausgang nimmt, geht hier dem *Verstehen* voraus, „das in Bezug auf Texte stattfindet“; „die affektive Wirkung der Musik“ ist nicht abhängig von der kognitiven Wirkung der Worte *Ich liege hier und schlafe ganz mit Frieden*. Wohl aber können beide wechselseitig aufeinander bezogen sein, der Ton und das Wort. Doch die Worte müssen passen. Wenn sie, so Luther in der *Vorrede zur Sammlung der Begräbnislieder*, „unchristlich und ungereimt sind“, dann seien sie zu ersetzen, damit der „köstliche“ „Gesang und die Noten“ nicht mit ihnen „untergehen“.¹⁹

¹³ E.T.A. Hoffmann stellt sich die musikalischen Wirkungen – wie Luther – so vor, dass „diese auf die Affekte des Menschen einwirken und damit auf seine Gesamtsicht der Wirklichkeit“ (Heesch 2017, S. 250).

¹⁴ Schleiermacher 1989, S. 34.

¹⁵ Heesch 2017, S. 239.

¹⁶ Blumenberg 2014, S. 111.

¹⁷ Demgegenüber verlässt Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* die Annahme eines Wechselverhältnisses, indem er den Tönen Priorität vor den Worten zubilligt. „In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen ... Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältnis zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.“ (Nietzsche 1976, S. 73.75f.) Weiter heißt es S. 75f.: „Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nötigte. Der Weltsymbolik der Musik ist ... mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie ... eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist ...“

¹⁸ Vgl. auch Heesch 2017, S. 240.

¹⁹ Zit. nach Heesch 2017, S. 241. Eine Hilfsfunktion der Musik spricht aber aus der von Christian Gerber zitierte Stelle aus Luthers *Von den letzten Worten Davids* aus dem Jahr 1543: Den Herzen, die in „allerley not und jamer stecken“, sei der Psalter ... ein süßer, tröstlicher, lieblicher Gesang, wenn man gleich die blossen wort, ohn noten daher lieset und saget. Doch hilft die Musica, oder noten, als ein wunderliche Creatur und gabe Gottes sehr wol dazu, sonderlich wo der hauffe mit singet, und fein ernstlich zu gehet. Denn so lesen wir vom Elisaeo ..., dass er durch das Psalter-Spiel (da man freylich psalmen Davids in die Harffe gesungen) den Geist der Weissagung in ihm erwecket habe“ (zit. nach Küster 2016, S. 251).

Doch Gott predige auch durch die Musik, so eine Tischrede von 1528, wie man an Josquin sehen könne, dem um 1500 „beherrschenden Repräsentanten dieser Kunst“.²⁰ „Des alle composition [fließe] fröhlich, willig, mild heraus [...] sicut des fincken gesang.“²¹ Heesch interpretiert: „Eine zumindest mittelbare theologische Bedeutung der Musik“ werde hier „gerade aus deren ästhetischer Unmittelbarkeit begründet ... : Nicht das Forcieren bestimmter Absichten, sondern sozusagen das Naturwüchsige an der Musik – *sicut des fincken gesang* – erlaubt es, diese in gewisser Weise mit dem Evangelium zu parallelisieren.“ (ebd.)

Zusammenfassend ließe sich sagen: Luthes Auffassung von Musik ist *existentiell*, denn sie war ihm wichtig und er verstand etwas davon, *funktional* hinsichtlich ihrer Wirkungen auf das menschliche Gemüt und *kritisch* mit Blick auf problematische Verknüpfungen von Wort und Ton im Kirchenlied.

2. Die religiöse Dimension der Musik

Wort und Ton sind Medien einer Frömmigkeit, dieser bei Luther unangefochtenen Erfahrungsdimension, in der seine reformatorischen Bemühungen sich vollziehen. Rückblickend könnte man sagen: Es geht ihm überhaupt um ein Neuverstehen von Religion und um eine Neugestaltung ihrer gelebten Praxis, auch wenn er diesen Begriff noch nicht verwendet. Doch seine Religiosität führt auf seine Theologie hin wie seine Theologie auf religiöse Erfahrung verwiesen bleibt.²² Dies vorausgesetzt ist es alles anders als aussichtslos, in seinem Verständnis von Musik nach Religion in dem Sinne zu suchen, in dem Schleiermacher den Terminus bestimmt hat.²³ In dessen (von Christian Albrecht rekonstruiertem) Begriff vom formalen Wesen der Religion sind die polaren Spannungsverhältnisse von *Endlichkeit und Unendlichkeit, Individuum und Universum, Subjektivität und Objektivität, Rezeptivität und Spontaneität* in eine Konstellation gebracht.²⁴

Luther begreift die Musik als ein „Geschenk [des unendlichen] Gottes“, des Schöpfers.²⁵ Dessen Gabe will vom endlichen Menschen als ein Gleichnis des Ewigen empfangen und weitergegeben werden. Diese religiöse Dimension kommt in dem Lied besonders prägnant zum Ausdruck, in dem „Frau Musika [selbst] spricht“, und in dem es heißt: *Die beste Zeit im Jahr ist mein, / da singen alle Vögelein, / Himmel und Erden ist der voll, / viel gut Gesang, der lautet wohl.* (EG 319, 1)²⁶ Wie in nicht wenigen Gleichnisreden Jesu auch scheint sich die Natur vor allem anzubieten, Beispiele und Bilder für das religiöse Verhältnis bereit zu halten – man denke nur an die *Vögel im Himmel* und die *Lilien auf dem Felde* in der Bergpredigt. Entsprechend heißt es in der zweiten und dritten Strophe: *Voran die liebe Nachtigall / macht alles fröhlich überall / mit ihrem lieblichen Gesang, / des muss sie haben*

²⁰ So Küster 2016, S 17.

²¹ Zit. nach Heesch 2017, S. 242.

²² Vgl. dazu D. Korsch 2005 und 2005b.

²³ Küster kommt in seiner Darstellung der „Musik im Namen Luthers“ beinahe ohne den Terminus der *Religion* aus. Erst im Zuge seines Kurzreferates der neu entstehenden „Kunstreligion“ bei Wackenroder/Tieck fällt der Begriff (Küster 2016, S. 266), auch ist von Religiosität z.Zt. Bachs die Rede (a.a.O., 202). Küster zeichnet den innerkirchlichen Streit um die Musik im Gottesdienst nach, als lägen hier – im liturgischen Rahmen und in reformatorischer Theologie – alle wesentlichen Begriffe schon bereit. Von Problemen, die sich in nachträglicher Reflexion auf gesellschaftliche Wandlungsprozesse und den mit ihnen veränderten Plausibilitäten ergeben, ist seine Untersuchung weitgehend unbelastet. So fragt er in seiner abschließenden „Bilanz eines Jahrhunderts“, ob die geistliche Musik eines Johannes Brahms „Kirchenmusik“ sei oder „Musik im Namen Luthers“ (a.a.O., 268). Die Antwort lautet: erstes nicht, letzteres wohl. Eben diese relativ enge Begriffskonstellation ist aber schon seit der Aufklärung, und dann vor allem bei Schleiermacher um den Begriff der Religion erweitert.

²⁴ Albrecht 1994, S. 193f.

²⁵ Zit. nach Schilling 2005, S. 240f. mit Bezug auf *Peri tes musices* (1530) in: WA 30 II, 696.

²⁶ Evangelisches Gesangbuch. Antwort finden in alten und neuen Liedern, in Texten und Bildern [Ausgabe für die Evang. Landeskirche in Württemberg], Stuttgart 1996. Exemplarisch seien als weitere Kirchenlieder genannt *Gelobet seist du Jesus Christ, Ein feste Burg ist unser Gott, Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Diese Lieder sind vom jungen Mendelssohn – inmitten der Epoche, die man die romantische nennt – allesamt wiederentdeckt und zum Stoff für eigene Kompositionen verwendet worden. Vgl. Todd 2009, S. 258.266.276.

immer Dank. – Vielmehr der liebe Herre Gott, / der sie also geschaffen hat, / zu sein die rechte Sängerin, / der Musika ein Meisterin.

Die *musica naturalis* ist für Luther die Grundform, die sich von einer *musica artificialis* in Kunstformen bringen lässt. Auch die kultivierten Musikformen setzen gewissermaßen Naturlaute voraus: das Säuseln des Windes, das Rauschen der Blätter, das Plätschern des Baches, das tosende Brausen des Meeres – oder eben den Gesang des Finken bzw. der Nachtigall.²⁷

Doch das ist erst nur die eine Seite. In der Gegenrichtung hat auch die *musica artificialis* Teil an dem Gotteslob, das Luther schon in der *musica naturalis* vernimmt. So heißt es in der vierten Strophe: *Dem [Herre Gott] singt und springt sie [die Nachtigall] Tag und Nacht, / seins Lobes sie nichts müde macht: / den ehrt und lobt auch mein Gesang / und sagt ihm einen ewgen Dank.*

So ist mit dem endlichen Gesang der Nachtigall als „Meisterin der Musika“ ein Bezug auf den unendlichen, den ewigen Gott gegeben. Wenn man Luthers Lied in die Perspektive des Schleiermacherschen Verständnisses von Religion stellt, kann man im „Sprechen“ der „Frau Musika“ zudem die Erfahrung erfüllter Gegenwart ausgesprochen finden, in der das Jetzt stehen bleibt, *ewig in einem Augenblick*. Dem berühmten Schlusssatz der *zweiten Rede* über die Religion zufolge hat in solchen Augenblicken die *Unsterblichkeit der Religion* ihren zeitlichen Ort.²⁸

Konrad Küster hat in seiner 2016 erschienenen Untersuchung gezeigt, dass die „Musik im Namen Luthers“ – von Schütz bis Bach – bemüht war, den Ewigkeitsgedanken zu entfalten. Einschlägig hierfür sind wichtige Gesichtspunkte dieser Entwicklung in einem Gedicht von Johann Walter, Luthers musikalischem Berater, aus dem Jahr 1538 zusammengefasst:

„Die Music mit Gott ewig bleibt / die andern Künst sie all vertreibt, / im Himmel nach dem Jüngsten Tag, / wird sie erst gehen in rechter wag, / jetzt hat man Hülsen nur davon / dort wird der Kern recht aufgetan / im Himmel gar man nicht bedarf / der Kunst Grammatik, Logik scharf, Geometrie, Astronomie / kein Medizin, Juristerei, / Philosophie, Rhetorika. / Allein die schöne Musica / do werdens all Cantores sein / gebrauchen dieser Kunst allein, / sie werden all mit Ruhm und Preis / Gott loben hoch mit ganzem Fleiss, / und danken seiner großen Gnad / die er durch Christ erzeiget hat, / sie singen all ein Liedlein neu, / von Gottes Lieb und hoher Treu, / Solchs Singen ewig nicht vergeht, / wie in Apocalypsi steht, / Gott helf uns allen auch dorthin / das wir bei Gott in einem Sinn, / und allen Auserwählten gleich / singen mit Freud in Gottes Reich.“²⁹

²⁷ In heutiger Zeit hat etwa der Posaunist Albert Mangelsdorf sich von einer Meise am Fenster anregen lassen, die harmonische und rhythmische Form des Vogelgezwitschers instrumental zu rekonstruieren, was auch für ihn ziemlich vertrackt war. Vgl. <http://fastmp3.org/albert-mangelsdorff-ndr-bigband-meise-vorm-fenster-25928803.htm>

Vgl. aber auch schon Beethovens *Szene am Bach* oder des *Gewitters und Sturms* in der 6. Sinfonie. Mendelssohn hat die auf Reisen empfangenen Eindrücke etwa in der *Schottischen* und der *Italienischen Sinfonie* verarbeitet. Mahlers 1. Sinfonie baut zu Beginn deutlich genug auf „Naturlaute“ auf.

²⁸ „Mitten in der Endlichkeit Eins werden mit dem Unendlichen und ewig sein in einem Augenblick, das ist die Unsterblichkeit der Religion“ (Schleiermacher 1977, S. 89). Wenn man so will, kann man – rückblickend von Hegel aus – hier die Deutung anschließen, Musik wäre ein sinnliches Tönen der Idee bzw. des Absoluten. Sie hätte eine eigene Affinität, ihren spezifischen Zugang zum Wahren, Schönen und Guten. Sie wäre (auch unter religionstheoretischen Voraussetzungen betrachtet) ein „Gefäß“ oder ein „Prisma“ der Religion. Ihre Töne würden sich brechen wie die Farben des Lichts und ergäben ein „erklingend Farbenspiel“ (Goethe). Diese Deutung lebt bis in die Medienkultur unserer Zeit fort. So bringt Daniel, der Star Violinist im Film *Wie im Himmel* (Schweden/Dänemark 2004; Regie: Kay Pollack), der in der schwedischen Provinz zum Chorleiter wird, diese Auffassung zur Sprache: „Stellt euch vor, dass alle Musik schon irgendwo ist. Da oben, überall vibriert sie. Und wir können sie holen. Und alles geht bloß darum, dass wir zuhören, dass wir auch bereit sind, sie von da oben zu holen.“ Weiter: „Das ist das große Geheimnis. Und wenn alle davon wissen, nun, dann holen wir die Musik“.

²⁹ Zit. nach Küster 2016, S. 50.

Wie in einer Urzelle findet sich in diesem Gedicht das Selbstverständnis der „Musik des Luthertums“ ausgesprochen.³⁰ Man ging davon aus, dass sie „als unmittelbares Glaubenszeugnis ... zur Ewigkeit gehöre“ (51). Als hätte unter der Hand wieder ein Platonismus Platz gegriffen, der sich aus den zitierten Äußerungen Luthers nicht herauslesen lässt, dachte man „das Musizieren im Diesseits ... mit dem in der Ewigkeit verbunden“, als dessen unterste Stufe. Und um diesen Glauben „individuell zu äußern, müsse jeder beim Musizieren schon auf Erden das Bestmögliche bieten“ (56f.). Angesichts der Ewigkeit kam es also (gerade auch in der kirchlichen Musik) auf „künstlerische Höchstleistung“ an (60 vgl. 58).

Auch das den formalen Religionsbegriff mitbestimmende Spannungsverhältnis von *Individualität und Universalität* lässt sich in Luthers Musikauffassung wiederfinden. Er begründet die Musik „aus der Vollkommenheit und Harmonie der Schöpfung ..., wie sie im Gesang der Nachtigall erscheint“, und spricht ihr damit eine gewissermaßen *kosmologische* Bedeutung zu, die zur *psychologischen* hinzutritt.³¹ Man muss aber, so scheint mir, diesen beiden Aspekten noch den *sozialen* hinzufügen, wie er im gemeinsamen Singen und Musizieren erlebbar ist. Luther zufolge lasse sich die Schöpfung auch in dem Wunder hören, „dass nicht zwei Menschen die gleiche Stimme hätten“,³² weshalb es gelte, die individuelle Stimme erst einmal zu entdecken und auszubilden. Auch in der Gemeinsamkeit chorischen Singens bleibt das Individuum ja erhalten, das als *ich* diese Sprache des *wir* allererst möglich macht. Im chorischen Wir kommt dann der Gleichnischarakter der Musik für das Leben zum Ausdruck, von dem auch Schleiermacher in der *Weihnachtsfeier* handelt: „Nie über einzelne Begebenheiten [...] weint oder lacht die Musik, sondern immer nur über das Leben selbst“.³³ Die Musik ist Gleichnis des Lebens in seiner ganzen Vielfalt, und nicht zuletzt hinsichtlich des für menschliche Geselligkeit so elementaren Verhältnisses von Individualität und Gemeinschaft, wie es ein Chor erlebbar macht – bis hin zur Gleichnisfunktion im Sinne einer Vorwegnahme des eschatologischen Heils.³⁴

Weiterhin findet auch die Polarität von *Subjektivität und Objektivität* bei Luther Bestätigung, in der die Religion auf die sie gründenden Texte, auf Tradition bezogen ist. Die im weitesten Sinne seelsorgerliche Funktion der Musik hängt für ihn einerseits am subjektiven *Ausdruck* dessen, der mitsingt, dem bisherigen Zusammenklang eine weitere Stimme hinzufügt (was Luther konnte), oder der selbst in die Saiten seiner Laute greift,³⁵ andererseits am objektivierbaren *musikalischen Sinn* des Liedes, des Stücks, das er hört, spielt, mitsingt, und an dem er auf diese Weise teilhat. Sofern es ihm um den Ausdruck und die Darstellung von Frömmigkeit geht, werden die Kräfte der Subjektivität an die Objektivität des Schriftwortes gebunden. In Luthers Liedern sind diese beiden Momente einer Spannung noch nicht auseinandergetreten. Eins ist hier aufs andere verwiesen, eins interpretiert das andere wie etwa im Weihnachtschoral *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Auf die Frage der Weiterentwicklung des Prinzips der Subjektivität hin zu ihren expressiven Formen im 18. und 19. Jahrhundert, ja bis in die Gegenwart, kann ich hier aus Zeitgründen nicht eingehen.³⁶

³⁰ Küster 2016, S. 60. Er weist das insbesondere an der Memorialkultur anlässlich von Bestattungen nach.

³¹ Mit dieser Interpretation folge ich Heesch 2017, S. 240. 244. 252.

³² Zit. nach Schilling 2005, S. 242. Schön ist der Gesichtspunkt stimmlicher Individualität auch in dem Film *Wie im Himmel* (s. Anm. 28) zur Darstellung gebracht.

³³ Schleiermacher 1989, S. 34. Vgl. dazu Bertolino 2010.

³⁴ Auch dieser Aspekt ist eindrücklich im Film *Wie im Himmel* figuriert (s. Anm. 28).

³⁵ Nach einem mündlichen Bericht des Johannes Muthesius vermochte Luther dieses Instrument zu spielen (Heesch 2017, S. 241 zit. F. Diergarten).

³⁶ Erst um 1800 setzt sich – in einem „Strukturwandel der Innerlichkeit“ – die Auffassung durch, dass das *musikalische Subjekt* „mit Bezug auf seine Emotionen nicht nur der Ort, sondern auch der Ursprung ... sowie der ästhetisch deutende Akteur und das Thema des musikalischen Geschehens in einem“ ist (Stolzenberg 2011, S. 21). Es wäre aber zu fragen, ob es für Luther nur – wie es zeitgenössischer Plausibilität entsprach – eine ein-für-allesmal feststehende *Ordnung solcher Repräsentation* gibt, in der die Musik die Affekte nachahmt (a.a.O., 14.18), als sei „das, was zum Ausdruck gebracht wird, an sich vorhanden, bekannt und begrifflich artikuliert“ (a.a.O., 17), oder ob die Musik nicht auch für ihn schon (ohne dass das Methode hätte) „als symbolisch vermittelte Gestaltung

Charakteristisch für die religiöse Erfahrung ist schließlich auch ein offenes Wechselverhältnis von *Rezeptivität und Spontaneität*. Das Hören in der Dimension des Unendlichen geht dem Sprechen voraus, das von Transzendenz betroffen ist, und die Empfänglichkeit für das Wort Gottes der Fähigkeit, es zu kommunizieren. Dieses Verhältnis findet exemplarisch im Musizieren einen Spiegel, insofern das Hören des Tons, auf den das Lied gestimmt ist, und das Hören der Harmonie dem Singen wie dem Spielen eines Instruments vorausgeht. Rezeptivität und Spontaneität hängen korrelativ zusammen. Das wird auch durch die Erfahrung bestätigt, dass im Modus der Rezeptivität die seelische Befindlichkeit korrigiert werden kann, wie dann im Modus der Spontaneität der Traurige wieder Stimme gewinnt und der Verzweifelnde Mut. Man findet also *in einem formalen Sinn* Religion in Luthers Äußerungen zur Musik, wenn man sich an den Bestimmungen orientiert, die sich aus Schleiermacher rekonstruieren lassen.

3. Musik als Medium der Kommunizierbarkeit des Wortes

Doch dieser religiösen Dimension in der Musik, in der sie selbst als Ausdruck „einer elementaren, überzeitlichen Hoffnung“³⁷ erlebt werden kann, scheint man im Calvinismus und in Teilen des Luthertums in abnehmendem Maße nur die Aufmerksamkeit gezollt zu haben. Dafür lässt sich ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert anführen, das sich bei Küster findet. Als „1586 der württembergische Lutheraner Jacob Andreae in Montbéliard ... mit einem führenden calvinistischen Kollegen zusammen[traf], Théodore de Béze“, sprach man über den „Glaubenswert der Musik“, der nicht „durch ein ästhetisches Erlebnis überformt“ werden dürfe.³⁸ Die Offenheit der Musik gegenüber, auch der instrumentalen, die vor allem Andreae vertrat, wurde schon bald darauf reduziert, als „die Anhalter Calvinisten ... sich klar gegen jegliche Instrumentalmusik“ stellten. „Glaube [so meinten sie] verbinde sich nur mit der reinen Wortverkündigung und den Sakramenten“ (a.a.O., 48)

Diese Position ist dann etwa von Christian Gerber verschärft worden: Musik gehöre „nicht zum eigentlichen Gottesdienst“ (250), der vielmehr vom gesprochenen Wort abhängt, heißt es bei ihm. „Musik in der Kirche [sei] ... nur ‚Vortrag von Text‘“ (252). In seiner *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* aus dem Jahr 1732 liest sich das so:

„Ich weiß zwar wohl, dass der schlechten Danck verdienet, der wegen der überflüssig grossen und kostbaren Orgeln, desgleichen wegen der Kirchen-Music etwas erinnert [=anmerkt], denn man ist an solche Dinge dermassen gewohnt, daß man meynet, der Gottesdienst könne ohne dieselben nicht bestehen, oder leide doch grossen Abbruch, wenn Orgeln und Instrumental-Music hinweg blieben: Ja viele sehen diese Dinge nicht anders als ein essential- oder wesentliches Stück des Gottesdienstes an, so sie doch mit nichten sind: Sondern der Gottesdienst besteht in Beten, Singen, Loben und Anhörung oder Betrachtung des Göttlichen Wortes, wozu Orgeln und andere musicalische Instrumenta nicht vonnöten seyn, die erste Christliche Kirche auch zwey bis dreyhundert Jahr dergleichen nicht gebraucht hat.“³⁹

Innerhalb der Kirche kam es zu Auseinandersetzungen über die Musik, die legitimerweise hier ihren Ort haben sollte. Man mochte sich nicht mehr mit dem „für Bach ebenso wie für Schütz“ charakteristischen (137f.) „Berufsbild eines Generalisten“ (253) zufrieden geben, und suchte mit der Unterscheidung „zwischen sakraler und profaner Musik“ Grenzen zu ziehen. Es stellte sich das Problem, wie „sprachlich formulierte Inhalte“ weitergegeben werden konnten, die zudem „bestimmten theologischen Vorgaben zu entsprechen hätten“. „Luthers intuitive Erwägungen zur Musik“ wurden „zu einer mehr oder

und Realisierung von noch unbekanntem, ‚dunklen‘ Zuständen des gefühlhaft bewegten Inneren“ fungiert (a.a.O., 18). Für die zweite Möglichkeit würde die relative Autonomie sprechen, die Luther der Musik zuerkennt.

³⁷ Küster 2016, S. 60.

³⁸ Küster 2016, S. 47f.

³⁹ Christian Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, 1732, 279, zit. nach Küster 2016, S. 249.

weniger in sich geschlossenen Auffassung von der Kirchenmusik weiter ... entwickelt“,⁴⁰ und hierbei ist es zu einer Reduktion der Offenheit gekommen. Während in Luthers Liederdichtung Frau Musica selbst zu sprechen vermochte, sollte nun in einer „Musikästhetik des Kirchlichen“⁴¹ die dem Wort dienende Funktion der Musik festgeschrieben werden. Das hatte zur Folge, dass sie sich nicht mehr „von ihrer besten Seite“ zeigen durfte – während sie Luther zufolge eben so dem Wort am besten sollte dienen können.⁴²

Zu einem innerkirchlichen Orientierungsmuster ist das hierarchische Modell einer Herrschaft des Wortes über den Ton also erst später als bei Luther selbst geworden. Das Vertrauen in eine gewisse Selbstwirksamkeit der Musik ging verloren, und mit diesem Verlust wurde der musikalische „Aktionsraum in der Kirche verengt“.⁴³ Wie Blumenberg anhand der *Matthäuspassion* gezeigt hat, hat eben das Moment relativer Autonomie der Musik Bachs aber ihre bis heute erstaunliche Präsenz in der Kultur gesichert.⁴⁴ Diese Musik als solche verhilft zu Wirkungen auch dort noch, wo die in den gesungenen Worten mitlaufenden dogmatischen Aussagen für das zeitgenössische Verstehen nicht mehr ohne weiteres erschwinglich sind.⁴⁵

4. Die Feier des Tons gegenüber dem Wort um 1800 und danach

Martin Luther behauptete „irgendwo ganz dreist und ausdrücklich: dass nächst der Theologie unter allen Wissenschaften und Künsten des menschlichen Geistes die Musik den ersten Platz einnehme. Und ich muss offenherzig bekennen, dass dieser kühne Ausspruch meine Blicke sehr auf den ausgezeichneten Mann hingerichtet hat ...“, heißt es in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.⁴⁶ Man sieht leicht, dass es sich in diesem Zitat um die oben zitierte Stelle aus dem Brief an Senfl handelt.

Der Reformator sperrt sich nicht prinzipiell, von solchen Autoren zitiert zu werden, die – wie Wackenroder oder E.T.A. Hoffmann – auf den „Ton an sich“ zurückgehen,⁴⁷ um hier den „Grundstoff“ zu finden, der schon „mit ... himmlischem Geiste geschwängert“ ist, wie es bei Wackenroder andernorts heißt.⁴⁸ Auch E.T.A. Hoffmann zufolge spricht sich „die Ahnung des Höchsten und Heiligsten ... hörbar aus im Ton“ (ebd.). Diese romantischen Konzeptionen der musikalischen Ästhetik vollziehen den Abschied von einer Vorstellung, der zufolge die Musik „Medium für den Transport religiöser Inhalte“ sei (ebd.), um eine Autonomie zu behaupten, der gemäß „die Religiosität der Musik ... immanent bewerkstelligten, ‚autopoietischen‘ Vorgängen entspringt“.⁴⁹

In der Romantik – und in der sich mit ihr auseinandersetzenen Literatur – ist an die Stelle der *Theologie* bei Luther nun die *Religion* der Kunst getreten, als bestätigte sich Hans-Joachim Birkners Beobachtung, dass „Religion“ zu einer „undogmatischen Definition des Christentums“, wenn nicht gar „als Programmbegriff thematischer Entschränkung der Theologie“ avanciert sei.⁵⁰ Und die relative Autonomie, die Luther der Musik zuerkannt hatte,

⁴⁰ So auch Heesch 2017, S. 8.

⁴¹ Küster hat sie mit weiteren wirkmächtigen Einlassungen Gerbers prägnant präzisiert (Küster 2016, S. 247ff).

⁴² Küster 2016, S. 276.

⁴³ Küster 2016, S. 252.

⁴⁴ „Kurze Zeit bevor die einsetzende Bibelkritik das Ärgernis am Leidenden auf den Text von ihm übertrug, hatte Bach, als hätte er geahnt, was noch zu retten sei, eine andere Tragfähigkeit des Evangeliums gefunden“ (Blumenberg 1988, S. 48).

⁴⁵ Um es im Deutungsmuster des Nietzsche der *Geburt der Tragödie* zu sagen, ist es Bach gelungen, den „absterbenden Mythos“ der christlichen Religion in dem historischen Augenblick in den Geist der Musik zu retten, da das „Gefühl für den Mythos“ verloren zu gehen drohte, „und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen“ trat (Nietzsche 1976, S. 100f.).

⁴⁶ Wackenroder/Tieck 1976, S. 54.

⁴⁷ Oechsle 2015, S. 16.

⁴⁸ Wackenroder zit. bei Oechsle 2015, S. 17.

⁴⁹ Oechsle 2015, S. 16.

⁵⁰ Birkner 1996, S. 41.

wird zum Anlass genommen, die Musik „kunstreli­giös“ aufzuladen.⁵¹ Schon in der der Romantik präludierenden „klassischen Autonomieästhetik“ war „das Schöne ... zur Idee, zum nicht selbst bedingten ‚Urbedingenden‘ von Kunst [geworden], das in seiner göttlichen Selbstursprünglichkeit weder unter die Herrschaft der Vernunft fällt noch der Erfüllung religiöser Funktionen verpflichtet ist“.⁵² In diesem Deutungsmuster konnte das Schöne in der Kunst dann zu „einem Ort der Offenbarung“ werden (16f.).

Auch E.T.A. Hoffmann hatte das Schöne in der Kunst als Manifestation des Heiligen gedeutet,⁵³ und damit eine Überhöhung der Musik als eines innerweltlichen Phänomens bezeugt. Es geht nun nicht mehr um *Religion in der Musik*, die aufgrund ihres „synthetischen Vermögens“ viele Sinndimensionen in sich aufnehmen kann – eben auch die religiöse –, sondern um *Musik als Religion*. Und d.i. ein neues Phänomen,⁵⁴ wie es sich besonders deutlich anhand von Richard Wagners Schrift *Religion und Kunst* (1880) belegen lässt.⁵⁵ Ihr zufolge soll die Musik allein noch in der Lage sein, „den Kern der Religion zu retten“,⁵⁶ einer Religion *nota bene*, deren unverständlich gewordene (bloß „künstlichen“) Dogmata in „mythische Symbole“ sollten zurückübersetzt werden.⁵⁷

Unter der Hand ist hier eine an Schopenhauer gebildete *Metaphysik des Lebens* an die Stelle der biblisch bezeugten Erfahrung getreten, an der die *Musik im Namen Luthers* sich bis zu Mendelssohn (und darüber hinaus) orientierte. Und diese Metaphysik des Lebens hat Platz gemacht für alle möglichen Remythisierungen. Diese Aspekte geraten nur ungenügend in den Blick, wenn man mit Michael Meyer-Blanck Wagners *Parzifal* „als ‚Tempel‘ des Kulturprotestantismus“ in Anspruch nimmt.⁵⁸ Sie gewinnen aber schärfere Konturen in der Perspektive jüdischer Religionsphilosophie bei Hermann Cohen und Franz Rosenzweig.⁵⁹

5. Ein knapper Blick auf religionssoziologische Deutungen

Für eine Bestimmung der Faktoren, die diese späteren Zeiten des 19. Jahrhunderts von Luther trennen, scheint mir der (religions-)soziologische Aspekt einer Emanzipation von kirchlichen

⁵¹ Oechsle 2015, S. 16f.

⁵² A.a.O., 14.

⁵³ Vgl. dazu a.a.O., 17.

⁵⁴ Die Ästhetik hat sich hier „in gewisser Weise an die Stelle der Absolutheit des Glaubens bzw. seines Gegenstandes“ gesetzt (Heesch 2017, S. 248).

⁵⁵ Wagner 2013, S. 301–310.

⁵⁶ Wagner 2013, S. 301: „Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten.“ Vgl. dazu auch Oechsle 2105, S. 20.

⁵⁷ Wagner 2013, S. 301. Wagner gilt die Musik „als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes“ (303). Schon „die kirchliche Musik“, gesungen „auf die Worte des dogmatischen Begriffes“, habe „in ihrer Wirkung ... diese Worte ... bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf[gelöst], so dass sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mitteilte“ (302). So habe „die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart“ (303). Um wieviel mehr gelte es nun, bei Wagner selbst, die „tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traum-Welt reiner Erkenntnis einem heutigen Publikum zu sagen“ (305). Möglich sei das erst „auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung“, die sich von der überlieferten dadurch unterscheiden soll, dass „der Lebensübung selbst das Gleichnis des Göttlichen“ zu entnehmen sei (310).

⁵⁸ Vgl. dazu Meyer-Blanck 2012.

⁵⁹ In der Außenperspektive Rosenzweigs muss das modern transformierte Christentum in der kulturprotestantischen Variante Wagnerscher Kunstreligion (ohne dass er das an diesem Beispiel ausgeführt hätte) als die Größe neben dem Judentum erscheinen, die mit einem Bein im Heidentum steht (vgl. Rosenzweig 1988, S. 423–464). Und das von Hermann Cohen hervorgehobene Moment am Christentum, dass es durch seine relativ vorurteilsfreie Offenheit für die Künste seinerseits im Mythos wurzele, fände auch am Phänomen Wagner – eben in dieser Kunstreligion mit lockerster Verbindung zur theologischen Tradition – noch Bestätigung. Wie es scheint, hat Cohen mit Wagner anhand einer längeren Auseinandersetzung in *Kants Begründung der Ästhetik* (1889) schon abgeschlossen – sein Name findet in der *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912) keine Erwähnung mehr. Der Sensualismus Wagners, der „das ästhetische Gefühl“ aus „Sinnlichkeit und Leidenschaft“ bestimmt (so heißt es zwei Jahrzehnte vorher), verletzte die „elementarsten Begriffe“ des von Cohen vertretenen kritischen Idealismus und verleugnete dessen „innerlichste Bestrebungen“ (Cohen 1889, S. 328).

Vorgaben und eine gesellschaftliche Ausdifferenzierung der Orte der Aufführung von Relevanz zu sein. Mit Beethoven hat sich die „abendländische Kunstmusik“ vollends „vom religiösen Kultus [abgelöst], aus dem sie stammte“.⁶⁰ Dieser (an der *Missa Solemnis* exemplarisch zu beobachtende) Vorgang betrifft den gesellschaftlichen Rahmen und Träger von Musik – nach weitgehender Übereinkunft ist das das „mündige Bürgertum“ gewesen.⁶¹ Hier von einer „Substitution“ im Sinne einer allzu einfachen Säkularisierungsthese zu sprechen, griffe zu kurz. Treffender für die Deutung dieser Vorgänge scheint eine Ausdifferenzierung von Funktionen der Kunst innerhalb und außerhalb der Kirche zu sein. Auf diesem Hintergrund zeigen sich die Intentionen eines Christian Gerber im 18. Jahrhundert als eine mögliche Option unter anderen: als die einer Grenzziehung, nicht als die der Öffnung.

Für letztere spricht, dass auch die aus der Kirche in den Konzertsaal ausgewanderte Musik keineswegs ohne Religion ist, ja dass der Musik selbst eine religiöse Dimension eignet, wie das in Interpretation von Luthers Musikauffassung mit den Mitteln der Schleiermacherschen Religionstheorie hat gezeigt werden können. Den *Konvergenzen* einer religiösen Dimension der Musik, die innerhalb und außerhalb der Kirche gespielt wird, entsprechen aber (nicht nur) historisch auch *Konkurrenzen* zu den „gegenweltlichen“ (M. Weber) Formen und Gestalten der „Kunstreligion“.⁶² Es besteht auch ein „Eigeninteresse“ der Kunst, die religiöse Dimension zur Darstellung zu bringen.⁶³

Als eine „Gegenwelt“ ist die Musik allerdings noch nicht bei Luther, sondern erst um 1800 verstanden worden.⁶⁴ Die romantische Kunstreligion bis hin zu Wagner will in diese Gegenwelt führen, steht aber in einer Spannung zum rationalisierten Alltag, in der die Musik bei Luther noch nicht stand – und in der die sich auf ihn berufende Kirche nicht stehen muss, wenn es ihr denn gelingt, das Versprechen des Wortes mit der Musik als Ausdruck und Gleichnis in einem offenen Wechselverhältnis zu halten.

6. Was trägt ein Rückblick auf Luther für die Deutung musikalischer Erscheinungen im Pluralismus der Gegenwart aus?

Nicht mit fertigen Antworten, wohl aber mit einem Ausblick auf noch zu leistende Arbeit möchte ich schließen und hierbei noch einmal auf die drei skizzierten Aspekte von Luthers Musikauffassung zurückkommen. Wie schon gesagt, eröffnen sich Deutungsperspektiven für die Gegenwart

(1.) mit Blick auf das Verhältnis von Musik und Affekt bzw. der Musik als Ausdruck und ihrer Wirkungen auf das Gemüt des Menschen. In den großen Werken der Klassik, aber auch im Jazz und in der populären Musik gibt es Ausdrucksformen der *Sehnsucht* und der

⁶⁰ Oechsle 2015, S. 19.

⁶¹ Nachdem der musikalische „Aktionsraum in der Kirche verengt“ worden war, nahm das „erwachende Bürgertum ... sein Interesse an der musikalischen Sakralkunst, die in der Kirche unter Dauerfeuer geriet, in seine neu entstehenden Konzertveranstaltungen mit“ (Küster 2016, S. 252f.). Es schuf sich „eine eigene Organisationsform dafür ... ,geistliche Themen in musikalischer Aufarbeitung zu erleben, auch dann, wenn die offizielle Kirche nicht mitging.“ Mehr noch suchte es sich „sein religiöses Erleben eben im Umgang mit Musik“ (a.a.O., 266).

⁶² Man muss die Gestalt „ästhetischer Religion“ (mit ihren Versammlungsorten, Ritualen und Symbolen) aber nicht als eine „Gegen-Kirche“ betrachten (Oechsle 2015, S. 20).

⁶³ A.a.O., 16.

⁶⁴ Wackenroder jedenfalls ist ein aussagekräftiger Zeuge dieser Entwicklung. Für ihn ist das „Innere“ ein „Schatzkästchen“, „zu welchem man den Schlüssel niemandem in die Hände gibt“ (Wackenroder 1976, S. 105). Dieses „Innere“ zeige sich in „Phantasien“, in denen es über sich selbst hinauswächst: die Seele solle „in üppigem Übermute dahertanzen und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen“ (104). Dionysischer Rausch und ein Transzendieren der Sehnsucht klingen hier gleichermaßen an. Ein „poetischer Taumel“ will sich hier über das „prosaischen Leben“ erheben, vermag das aber auf Dauer nicht. Die Erfahrung der ästhetischen Intensität wird zum Merkmal einer musikalischen Gegenwelt, in die man sich aus der Welt des Alltags, der Arbeit, der rationalisierten Vollzüge zurückziehen, doch in der man nicht bleiben, kann.

Klage, der *Freude* (bzw. der beschwingten Heiterkeit) und des *Dankes*,⁶⁵ die den Hörer in die jeweilige Emotion hineinziehen. Musik ist eben beides: „kontrollierte Exaltiertheit“ und „kalkulierte Passion“. Dieses „Paradox“⁶⁶ ermöglicht ihre doppelte Funktion.

(2.) hat die Musik der Moderne die *relative Autonomie*, die Luther der Musik zuerkannt hat, zum „Gedanken eines autonomen musikalischen Kunstwerks“ weiter entwickelt.⁶⁷ Auch wenn Luther von diesem modernen Gedanken weit entfernt war, kann doch auch eine Musik, die nicht ausdrücklich in seinem Namen gespielt wird, in den Grenzen, die er mit seiner Musikauffassung gesetzt hat, verstanden werden.

Ob das romantische Verständnis der *Musik als Religion* dieser Auffassung noch entspricht, wäre am Einzelbeispiel zu prüfen. Zu einem heute vertretenen Verständnis der *Musik ohne Religion* werden sich kaum Entsprechungen finden. Exemplarisch hierfür scheint mir etwa die Nachricht eines Charlie-Hebdo-Zeichners vom 13.11.15 zu sein, die nach den verheerenden Anschlägen in der französischen Hauptstadt ins Netz gestellt und dem traditionellen Zeitungsleser dann in der F.A.Z. zugänglich gemacht wurde: „thank you for # pray for PARIS, / but we don't need more religion! / Our faith goes to music! / Kisses! Life! Champagne and joy! # Paris is about life.“ Bei aller Abwehr von Religion – was immer der Autor dieser Zeilen darunter verstehen mag – schwingt hier doch eine *Metaphysik des Lebens* mit, die die öffnende, lösende und in gewisser Weise befreiende Funktion der Musik soll tragen können. Angesichts solcher (und anderer) Phänomene ist

(3.) auch in dem Verhältnis, in das Luther die Musik mit der Theologie gebracht hat, ein Potential kritischer und klärender Unterscheidungen zu entdecken. Wenn etwa die Grenzen zwischen Mythos und Religion wie im Fall Wagner verschwimmen, bedarf es des kritischen Potentials der Theologie in der Hermeneutik der Religion. Mit Blick auf zeitgenössische Deutungen dessen, was die Musik vermag, müsste die theologische Reflexion sich damit auseinandersetzen, dass die Skepsis einem Musikverständnis gegenüber gewachsen ist, die Ewigkeit könne die Zeit berühren wie die Tangente den Kreis. Dieses Verständnis war – wie gezeigt – im Luthertum ausgearbeitet worden. Es findet sich noch in der Romantik bis hin zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Demgegenüber geben sich zeitgenössische Interpreten (wie Johannes Picht von der Psychoanalyse,⁶⁸ und Martin Seel von der Filmtheorie aus⁶⁹) damit zufrieden, dass die Musik ein *Gleichnis für unsere Erfahrung von Zeit* ist, die sich anders als in räumlichen Metaphern nicht aussprechen lässt.

Was möchte – und was kann – man unter zeitgenössischen Plausibilitätsbedingungen dem *Erlebnis des Augenblicks* zu tragen noch auferlegen? Die Ewigkeit scheint dem zeitgenössischen Bewusstsein jedenfalls kaum mehr fassbar zu sein. Und doch verlangt das Dunkel des gelebten Augenblicks (Ernst Bloch) nach Deutung. Der *gestaltete Klang* hat auch einen *gestalteten Sinn*.⁷⁰ Deshalb kommt es nicht nur auf die Wirkungen der Musik an, sondern auch auf die Wahrheit der in ihr mitgeteilten *Gedanken*. Die Musik, die unserer Zeiterfahrung „Orientierungen in der Indifferenz der Zeit“ gibt,⁷¹ und so zum Gleichnis werden kann, führt uns (in welcher Stilrichtung immer) auch ins Ungewohnte, Offene, Freie und Neue. So hat sie eine soteriologische und eine eschatologische Funktion. Als sprachähnliches Vermögen der Töne kann sie Zusammenhänge auf eine vorläufige Weise symbolisieren. Doch aufgrund ihrer Gebundenheit an die Zeit kann sie ihre eigene Vorläufigkeit nicht überspringen oder verwinden,

⁶⁵ Vgl. dazu etwa die Stücke, die auf der Tagung anlässlich der Jazz-Session gespielt wurden [in diesem Band xxx].

⁶⁶ Kaube 2017, S. 157.

⁶⁷ Heesch 2017, S. 242.

⁶⁸ Picht 2012.

⁶⁹ Die Musik schafft „eine gegliederte Zeit: eine mit Erinnerung und Erwartung durchwobene Gegenwart, die sich im musikalischen Verlauf in einem bleibenden Vergehen bemerkbar macht. Aus der begrenzten Zeit etwas zu machen: Das macht die Musik uns vor“ (Seel 2013, S. 39).

⁷⁰ Dalferth/Berg 2011.

⁷¹ Blumenberg ⁴2014, S. 123.

wenngleich, wer sich auf sie einlässt, Augenblicke zu erleben vermag, in denen die Zeit stillsteht und momentan ihre Herrschaft einbüßt.⁷² Um es mit einem Wort Walter Benjamins zu sagen, ist Musik eine „kleine Pforte“, durch die jederzeit der Messias treten kann.⁷³

Wer heute nach den in Musik mitgeteilten Gedanken fragt, wird diese kaum ohne weiteres mit Luthers Theologie in Deckung, wohl aber in ein *Gespräch* bringen können – und mit Luthers Theologie wohl nur insofern, als sie heute „einer freien Religionsphilosophie ... als eines beständigen Gegenübers“ bedarf.⁷⁴ Vielleicht kann man die These wagen, dass die Musik selbst das Regulativ ist, das Luther der Arbeit am theologischen Begriff zur Seite gestellt hat. Sie hätte dann Sinn und Bedeutung über die Theologie hinaus. Gebunden an ihre eigene Vorläufigkeit vermag die Musik einen Kontrapunkt gegen das begriffliche Bemühen zu setzen, ein dogmatisches System der Ordnung ein für alle Mal zu installieren – und sei es ein auf Schrifthermeneutik beruhendes christologisch zentriertes System wie das des Reformators selbst, das er in späten Jahren auf höchst problematische Weise gegen die jüdische Hermeneutik verteidigte.⁷⁵ Denn die Musik bedarf als solche der abgrenzenden Funktionen nicht, auf denen die immanente Stimmigkeit theologischer Aussagen beruht – und das umso weniger, als sie mit J.S. Bach im Geiste der lutherschen Musikauffassung *Soli Deo Gloria* gespielt wird.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Christian. 1994. *Schleiermachers Theorie der Frömmigkeit*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Benjamin, Walter. 1977. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bertolino, Luca. 2010. Die Rolle des Chores in Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung*. In: *Wir und die Anderen* [Rosenzweig Jahrbuch 5], hrsg. Brassler, Martin und Dober, Hans Martin. 141–159. Freiburg: Alber.
- Birkner, Hans-Joachim. 1996. Beobachtungen und Erwägungen zum Religionsbegriff. In Ders. *Schleiermacher-Studien*. xxx. Berlin u.a.: xxx.
- Blumenberg, Hans. 2014. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. 1988. *Matthäuspasion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cohen, Hermann. 1889. *Kants Begründung der Ästhetik*. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung.
- Dalferth, Ingolf U. und Berg, Stefan, Hrsg. 2011. *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn: Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*. Leipzig: EVA.
- Gauger, Hans-Martin. 2013. Verstehen und Ausdrücken: Musik und Sprache – was sie trennt und was ihnen gemeinsam ist. In *Dialektik des Denkens und Einheit des Handelns: Was braucht die moderne Arbeits- und Leistungsgesellschaft*, hrsg. H.-P. Knaebel, Hanns-Peter und Maurer, Friedemann. 86–129. Berlin: University Press.
- Heesch, Matthias. 2017. Singen hat nichts mit der Welt zu tun. Luthers Deutung der Musik als Schritt auf dem Weg zur Vorstellung vom absoluten musikalischen Kunstwerk: Eine wirkungsgeschichtliche Studie. In *Luther als Praktischer Theologe*, hrsg. Zimmerling, Peter et al. [VWGTh 50]. 237–259. Leipzig: EVA.
- Kaube, Jürgen. 2017. *Die Anfänge von allem*. Berlin: Rowohlt.
- Klee, Paul. 1979. *Tagebücher, 1898–1918*, Köln: DuMont.

⁷² Das wird auch für Kafkas Deutung der Musik und des Gesangs als „ein Ausdruck oder wenigstens ein Pfand des Entrinnens“ gelten können (Benjamin 1977 Bd. II/2, S. 416 [Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages]).

⁷³ Benjamin 1977 Bd. I/2, S. 704 [Über den Begriff der Geschichte].

⁷⁴ Moxter 2002, S. 31.

⁷⁵ Vgl. dazu: Luther 2016.

- Klek, Konrad. 2017. Luther und das Lied. Beobachtungen zu Luthers Melodiegestaltung und Gesangbuchkonzeption. In: *Martin Luther als Praktischer Theologe*, hrsg. Zimmerling, Peter et al. [VWGTh 50]. 223–236. Leipzig: EVA.
- Korsch, Dietrich. 2005. Die religiöse Leitidee. In *Luther-Handbuch*, hrsg. Beutel, Albrecht. 91–97. Tübingen: Mohr.
- Ders. 2005 b. Theologische Prinzipienfragen. In *Luther-Handbuch*, hrsg. Beutel, Albrecht. 352–362. Tübingen: Mohr.
- Küster, Konrad. 2016. *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*. Kassel: Bärenreiter.
- Luther, Martin. 1995. *Ausgewählte Schriften Bd. 6*, hrsg. Bornkamm, Karin und Ebeling, Gerhard. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel.
- Ders. 1987. Vorrede auf die Gesänge vom Leiden Christi. In *Dr. Martin Luther sämtliche Schriften Bd. 14*, hrsg. Walch, J.G. , Groß Oesingen: xxx.
- Ders. 2016. *Von den Juden und ihren Lügen*, hrsg. Morgenstern, Matthias. Berlin: University Press.
- Meyer-Blanck, Michael. 2012. Musik als „Tempel“ des Kulturprotestantismus: Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal und seine Rezeption. In *Praktische Theologie und Musik*, hrsg. Bubmann, Peter und Weyel, Birgit [VWGTh 34]. 108–125. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Moxter, Michael. 2002. Rechtfertigung und Anerkennung. In *Die Lehre von der Rechtfertigung des Gottlosen im kulturellen Kontext der Gegenwart: Beiträge im Horizont des christlich-jüdischen Gesprächs*, hrsg. Dober, Hans Martin und Mensink, Dagmar. 20–42. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart.
- Nietzsche, Friedrich. 1976. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart: Kröner.
- Nipperdey, Thomas. 1990. Luther und die moderne Welt. In Ders. *Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays*. 36–51. München: dtv.
- Nirenberg, David. 2017. *Anti-Judaismus. Eine andere Geschichte des westlichen Denkens*. München: C.H. Beck.
- Oechsle, Siegfried. 2015. KunstMusikReligion. Aspekte einer folgenreichen romantischen Matrix. In *Kunstreligion und Musik 1800–1900–2000 [Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 53]*, hrsg. Ders. und Sponheuer, Bernd. 9–24. Kassel/Basel/London/New York/Praha: Bärenreiter.
- Picht, Johannes. 2012. Bewegung und Bedeutung: Sprache, Musik und Zeitkonstitution. In: *Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hrsg. Grüny, Christian. 73–87. Velbrück: xxx.
- Rosenzweig, Franz. 1988 [1921]. *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schilling, Johannes. 2005. Musik. In *Luther-Handbuch*, hrsg. Beutel, Albrecht. 236–244. Tübingen: Mohr.
- Schleiermacher, Friedrich. 1977 [1799]. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Stuttgart: Reclam.
- Ders. 1989. *Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch*, Zürich: Manesse.
- Seel, Martin. 2013. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stolzenberg, Jürgen. 2011. „Seine Ichheit auch in der Musik heraustreiben“: *Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.
- Todd, R. Larry. 2009. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik*. Stuttgart: Carus/Reclam.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Tieck, Ludwig. 1976 [1797]. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam.

Wagner, Richard. 2013. *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. Werner, Philipp. Frankfurt a.M.: Fischer.