

Hinführung zum geistlichen Lied

*Denn es liegt viel daran, dass einer wisse, was und warum er singe, schreibt der gelehrte lutherische Prediger in Mansfeld Cyriakus Spangenberg in der Spätphase der Reformation, und erzählend begründet er: Ich habe von Jugend auf gelernet und erfahren, befinde es auch noch täglich, welch ein edel, nütze und heilsame Übung es sei, oft und viel, mit Ernst und Andacht geistliche Lieder singen ... Spangenberg zieht aus seiner Einsicht die Konsequenz: In gottesdienstlichen Predigten legt er seiner Gemeinde die wichtigsten Kernlieder seines Gesangbuchs aus. Unter dem Titel CYTHARA LUTHERI lässt er dann seine Manuskripte 1569/70 in Erfurt drucken; vier umfangreiche Teile mit 87 Predigten über 39 Lieder stellt er zusammen. Und bei dieser Beschäftigung ist ihm erneut und vertieft die Bedeutung einer kirchlichen Liedersammlung zum Bewusstsein gekommen: ... dass also dieses unser Gesangbüchlein wohl mit Wahrheit ›der Laien Loci communes oder Hauptartikel christlicher Lehre für die Laien‹ mag genannt werden, und möchte wohl mit Ehren ›die kleine Bibel‹ heißen. Sollt denn ein solch edel Buch nicht wert sein, davon zu predigen? Schon im Jahr zuvor hatte Spangenberg in Eisleben 1568 sein eigenes CHRISTLICHES GESANGBÜCHLEIN herausgegeben (daraus die heutige Liedfassung von **Wir wollen alle fröhlich sein** EG 100, GL 223 und die Melodie zu **Christe, du bist der helle Tag** EG 469, GL 704). In der Vorrede umschreibt er Wesen und Wirken des geistlichen Singens, wie er es bei sich und anderen erlebt hat: *Denn das ist gewiss, wo man mit rechtem Ernst von Herzen fein bedächtig rechtschaffene, reine geistliche Lieder singet, da wird Gott gelobet, gerühmet, gepreiset, gedanket, angerufen und ihm alle gefällige Gottesdienste geleistet – der Mensch zu rechter Andacht gereizet, aller Hauptartikel göttlicher Lehre, sonderlich der evangelischen Verheißung erinnert, selbst gestärket, einander gelehret, ermuntert, ermahnet – und auf beiden Teilen das Herz getröstet, die Seele erfreuet, das Gewissen gestillet, die Hoffnung gemehret, das Kreuz gelindert, die Furcht und Traurigkeit**

gemindert, die Engel erlustiget, die Teufel vertrieben und verscheuchet. Umfassender und fasslicher kann es kaum auf den Begriff gebracht werden: Lobamt, Lehramt, Trostamt im Lied.

Diese Wesensmerkmale bestimmen schon das einzelne geistliche Lied, in viel größerem Maß aber die Sammlung der Lieder, für die sich der spezifisch verstandene Begriff *Gesangbuch* eingebürgert hat. Das Gesangbuch – der Kommunikationsträger des geistlichen Liedes: Wenn Lieder jedweder Art und Form nicht im Gesangbuch tradiert und dort akzeptiert und rezipiert wären, gäbe es kein geregeltes, bewegtes und bewegendes geistliches Singen; viele Liedermacher und ihre Werke, wichtige Erkenntnisse und Erfahrungen wären für immer verschollen und vergessen. Friedrich Niebergall umschreibt 1931 das Phänomen Gesangbuch recht poetisch: *Gleicht die unendliche Fülle der geistlichen Poesie einer bunten Wiese mit allerlei Blumen, so das Gesangbuch einem Garten, in dem je nach dem Geschmack der Zeit die schönsten, in Beeten geschieden und vereint, das Herz erfreuen sollen.* Eine Kennzeichnung des Gesangbuchs ist jedenfalls ganz weit zu fassen, wenn sie der vielhundertjährigen Liedgeschichte und ihren vielgestaltigen Verästelungen gerecht werden soll.

Das Gesangbuch ist in der Regel ein gedrucktes Liederbuch mit christlichen volkssprachigen Gesängen, in metrischer Form und strophischem Bau, in poetisch-musikalischem Ensemble und variablem Wort-Ton-Verhältnis, für kirchliche Gemeinden, Gruppen oder einzelne Gläubige zu wiederholtem gottesdienstlichen oder persönlichem geistlichen Gebrauch bestimmt. Durch Sammeln und Sichten aus einer umfangreichen Liedproduktion ausgewählt, stellt es die Sozialisationsform des vom Glauben bewegten Singens dar. Im Idealfall kann das Gesangbuch als Fundament und Instrument der Frömmigkeit gelten, indem es sich als gesungene Bibel, klingendes Kirchenjahr, tönender Katechismus und tröstender Begleiter in allen Lebenslagen präsentiert. In dieser breiten Wertschätzung und Wirksamkeit verdankt es sich als Neuschöpfung den kirchlichen Reform- und Reformationsbewegungen des 16. Jahrhunderts. Die Wurzeln liegen im Mittelalter: einerseits lateinisch liturgische Bücher des klerikalen Chorgesangs wie Hymnare, Antiphonare und Gradualien; andererseits deutsch mundartliche, subjektiv mystische Liederhand-

schriften der Nonnenklöster, der Bruderschaften im Geist der *Devotio moderna*, der bürgerlichen und höfischen Konventikel. Volkssprachigkeit, Laienaktivität, Bedeutung für die Liturgie und Gemeinschaftserleben im Singen gehören in der Neuzeit zu den konstitutiven Merkmalen eines Gesangsbuchs.

Der Charakter des Gesangsbuchs resultiert aus vielfältigen Wechselwirkungen. Die Kirche und ihre Kreise: Das Gesangbuch rückt in die Nähe der Agende, indem es als Rollenbuch für die Gemeindeliturgie Verwendung findet; es wird als Lehr- und Lernbuch auf allen Ebenen des kirchlichen Unterrichts eingesetzt; nicht zuletzt dient es als Meditationsbuch im Zusammenhang der Andachts- und Erbauungsliteratur, und es gibt Einzellieder an diese ab oder empfängt sie von ihr. Die Kirche und verschiedene Konfessionen: Das Gesangbuch stützt die gruppenspezifische Identität – *Wir gehören zu einem Gesangbuch*, sagt der Volksmund – und stärkt sie in Verkündigung, Seelsorge und Mission. Zugleich bietet es eine gemeinsame Basis für die christlichen Glaubensrichtungen; ein Austausch des Liedguts hat zu allen Zeiten stattgefunden, und damit ist der Weg einer unverkrampften Ökumene im Lob Gottes und in der Rekreation des Gemüts eröffnet. Die Kirche und die Kunst. Die musikalische Komponente entfaltet sich vokal vom einstimmigen Singen zum mehrstimmigen Liedsatz, das Gesangbuch weitet sich zum Kantional oder instrumental zum Choralbuch für Orgel oder Klavier, in neuerer Zeit zum Posaunen- oder Gitarrenbuch. Für die Kirchenmusik im Ganzen bedeutet das Gesangbuch Reservoir und Regulativ; den Künstlern gibt es Anregungen und Material, den Hörern hilfreiche Assoziationen in Wort und Ton. In textlicher Hinsicht gleicht das Gesangbuch einer poetischen Lyriksammlung von zeitgeschichtlich bedeutenden Primärtexten, die nicht nur schriftlich, sondern klingend tradiert und durch den regelmäßigen Gebrauch bewahrt werden. Die bildende Kunst vermag das Gesangbuch durch typographische Gestaltung und schmückende Ausstattung zur bibliophilen Kostbarkeit zu stilisieren. Für die Gesellschaft insgesamt stellt das Gesangbuch ein hochkarätiges Kulturgut dar. *Denn es liegt viel daran, dass einer wisse, was und warum er singe ...*

Es gibt verschiedene Schritte zu einem bewussteren Umgang mit dem Gesangbuch und seinem Liedgut. Ein erster Weg: vom Lied zum Leben.

(1) Von der Peripherie her berühren wir die handwerklichen Komponenten der POETIK. Lieder sind als geistliche Lyrik ernstzunehmen und erfordern ein Gespür für die feinen Nuancen von Metrum und Rhythmus, für die kleinen Varianten, Verschiebungen und Überlagerungen, die den Reiz der geformten Sprache ausmachen. Beginnt eine Verszeile auftaktig oder volltaktig, und endet sie betont oder unbetont? Wie sind die Wortakzente im Vermaß verteilt: ein regelmäßiger Wechsel von betonten und unbetonten Silben wie bei Jambus und Trochäus, oder folgen der betonten Silbe zwei unbetonte Silben wie beim Daktylus? Sind es kurze oder lange Verszeilen, und wie sind sie einander zugeordnet? Wir werden schnell entdecken, dass jede Zeit ihre besonderen Vorlieben entwickelt hat: die Reformation für den unregelmäßigen Knittelvers, die Barockzeit für die weitschweifigen Versmaße, der Pietismus für den beschwingten Daktylus. Und dann der Reim, dieses viel gebrauchte und vielleicht verbrauchte und heute oft geschmähte Mittel der Gestaltung: Er stabilisiert die innere Struktur und Symmetrie, er bewirkt Wohlklang und Sprachmusik. Wann kehrt der verknüpfende Reim wieder, erwartet oder überraschend, durch einen Binnenreim gesteigert, oder wird der Reim absichtsvoll gemieden?

Solche Beobachtungen registrieren nicht belanglose Äußerlichkeiten, sondern vermitteln tiefe Einblicke in die Empfindungsvorgänge von Geist und Seele. Wie stellt sich die Organisation der Gedanken und Worte in der Strophenform dar, der Aufbau in wohlkalkulierten Schritten und Höhepunkten? Wieviele Verszeilen bilden eine Strophe, und wieviele Strophen braucht ein Lied, bis der Gedankengang zu seinem Ziel kommt? In der Regel bestimmen die verständlich logischen Gesetze des Sprechens den Verlauf eines Liedes, und wenn es einmal nicht so wäre, hätte dies eine besondere Bedeutung. Manchmal trägt ein Kehrvers zur strukturellen Klärung bei; ein Leitwort oder Spitzenbegriff, der variiert, erweitert oder erläutert wird, hilft zur Durchsichtigkeit und Überschaubarkeit. Schon im Vorfeld einer Liedbetrachtung beginnen wir über die Dynamik des dichterischen Sprechens, über die ausgezirkelte Architektur der Sprachgebilde zu staunen.

(2) Ähnliche Beobachtungen sind an der vertonenden Komponente der MUSIK durchzuspielen. Wie nimmt eine Melodie die metrischen Betonungen des Textes auf, verstärkend oder gar gegenläufig? Ist eine gerade oder ungerade

Taktart für das Lied gewählt? Welche rhythmischen Besonderheiten wie Melismen, Punktierungen und Synkopen treten formend hinzu? Den Möglichkeiten der Erfindung melodischer Linien in der Liedform sind enge Grenzen gesetzt: dreißig bis fünfzig Einzeltöne, und dann muss alles gesagt sein – ein Klein-kunstwerk, eine Ziselierung auf schmalstem Raum. Umso bewunderswerter erscheint es, dass eine Liedmelodie durch musikalische Bausteine und kompositorische Schichtung ihr prägnantes, erkennbares und erinnerbares Profil erhält. Lebt eine Melodie aus Tonwiederholungen oder Tonleiterausschnitten, aus kleinen oder kühnen Sprungintervallen? In einem Tetrachord, einer Viertongruppe, erkennen wir das häufigste Bauprinzip für eine Melodie. Wie gliedern solche Tetrachorde den Liedablauf in Bewegung und Gegenbewegung, in Verbreiterung und Verkürzung, in Auf und Ab vom Anfang über gewisse Ruhepunkte bis zum Schluss? Und welche Bedingungen muss eine Melodie erfüllen, dass wir sie als angemessen und angenehm empfinden?

Prinzipiell wichtig bleibt das Zusammenwirken von Wort und Ton, von Text und Melodie. Manche Verszeilen werden erst durch die beigegebene Melodie verständlich. Die Singweise als Träger der Sinnworte: Die Melodie gliedert den Text nach dem Atem; sie verbindet und trennt, sie erhöht und vertieft. Und mehr noch: Eine Melodie transportiert nicht nur, sondern interpretiert, was sie trägt; sie bezieht Tiefenschichten mit ein. Ein Lied lebt aus der Symbiose dieser beiden benachbarten Zeitkünste von Sprache und Musik: informativ gerichteter Impuls des Wortes und emotional befrachteter Laut des Klanges. Die urtümlich menschliche Möglichkeit des absichtsvollen, gesteigerten, erhöhten Sprechens kommt zum Ausdruck, Bewusstes und Unbewusstes, Verstand und Gemüt eng beisammen. Es gibt frappierende Beispiele eines malerischen, abbildhaften, sofort einleuchtenden Wort-Ton-Verhältnisses; es gibt das blässere, schiedlich-friedliche Miteinander in den Lehn- und Wechsel- und Ausweichmelodien, und dazwischen liegt ein ganzes Bündel von beziehungsreichen Verbindungen. Wahrscheinlich trägt sogar die Melodie das Entscheidende zum Leben eines Liedes bei: Eine starke, in sich schlüssige Tonfolge vermag sogar einen mittelmäßigen Text zu stützen, während mancher wertvolle Text durch eine lahme Melodie überhaupt keine Chance zur Wirkung bekommt.

(3) Die Wechselbeziehung zwischen der BIBEL als der Ur-Kunde des Glaubens und dem Lied als der Kunde vom Glauben gehört zu den auffallendsten und fruchtbarsten Wesenszügen des geistlichen Singens. Erkennen und Wiedererkennen der Bibelworte, Verknüpfen und Vergleichen mit der Heiligen Schrift bringen das Verstehen eines Liedes um ein gutes Stück voran. Die Bibel provoziert oder produziert das Lied. Durch ihre verschiedenen traditions-geschichtlichen Schichten klingt unüberhörbar wie ein Leitmotiv der Imperativ: *Singet dem Herrn ein neues Lied!* (Ps 96,1 u.ö.), oder geradezu als Einsetzungsworte formuliert: ... *mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen* (Kol 3,16). In den alttestamentlichen Psalmen, in den Beispielen der Propheten, im Brauch der christlichen Urgemeinde und Kirchenväter ist das geistliche Lied als Glied einer langen Traditionskette autorisiert. Und das Lied wiederum beruft sich auf die Bibel, nicht nur im Grundsatz seiner Existenz, sondern im Einzelfall von Inhalt und Gehalt. Die Bibel, vor allem in Luthers Übersetzung, ist die unerschöpfliche Schatzkammer von Gedanken und Begriffen, von Sätzen und Bildern; die Liedermacher leben in ihr, von ihr her reden sie. Ohne schöpferische Freiheit in der Gestaltung keine Dichtung, ohne verantwortliche Bindung an die Heilige Schrift aber kein geistliches oder kirchliches Lied – eine ebenso geniale wie glückliche Regel für die Entfaltung eines formenreichen geistlichen Singens.

(4) Die KIRCHENGESCHICHTE bildet einen weiteren fundamentalen Aspekt für das geistliche Lied. Im Gesangbuch ist zwar nur ein geringer Ausschnitt von einigen hundert Liedern aus vielhunderttausend Möglichkeiten zusammengestellt, aber diese sind nicht zufällig und wahllos aneinandergereiht. Die gehaltvollsten und wirkungsmächtigsten Beispiele haben sich im Gesangbuch erhalten, und jedes Einzelstück bekommt durch das Spektrum des Ganzen noch eine zusätzliche Bedeutung. Fast alle Arten und Gattungen des Liedes sind hier vereint, räumlich gesehen viele Landschaften und Regionen, zeitlich gesehen viele Jahrhunderte und Epochen. Im Gesangbuch und seinen Liedern liegt also eine kurze, aber kernige Kirchengeschichte zum handlichen Gebrauch vor, eine Sammlung aus repräsentativen, oft über Generationen hin wirksamen Äußerungen des Glaubens. Nirgends sonst gibt es eine ähnlich verbreitete Zusammenstellung geschichtlicher Dokumente und aussagekräftiger Kunstwerke.

Das Evangelische Gesangbuch ist nach dem Prinzip der geschichtlichen Reihung geordnet. Alle Rubriken wie Advent, Weihnachten usw. beginnen mit dem ältesten Lied und enden bei dem jüngsten, mit zwei sinnvollen Ausnahmen: Ein thematisch typisches Lied wird als Leitlied vorangestellt, und die Psalmlieder sind nach der biblischen Zählung der Psalmen gruppiert. Dieser Grundsatz der chronologischen Zusammenordnung eröffnet weite Horizonte: Die den Nummern nach beieinanderstehenden Lieder laden gerade zum synchronen Lesen und Singen ein, zum vergleichenden Beobachten, wie sich Themen und Typen verändern, wie Lieblingswörter einer Zeit auftauchen und wieder verschwinden, wie sich das Temperament der Glaubensäußerung und die Temperatur der Frömmigkeit wandeln. Wer hier zu unterscheiden und zu verknüpfen lernt, wird mit reichen Entdeckungen belohnt.

(5) Die Anordnung der Lieder in den neueren Gesangbüchern betont die lehrmäßige DOGMATIK und theologische SYSTEMATIK; die Sammlungen sind so angelegt, dass alle bedeutsamen Gelegenheiten im privaten und öffentlichen Christenleben mit Liedbeispielen bedacht werden. Das Evangelische Gesangbuch: I. *Kirchenjahr* mit seinem Gang vom Advent bis zu den Letzten Dingen – es gibt keine zentralere und zugleich verständlichere Illustration zum zweiten Glaubensartikel, der Verkündigung von Jesus Christus. II. *Gottesdienst* mit liturgischen Gesängen zu den Hauptformen der sonntäglichen Versammlung und den spezielleren Formen der Sakramente und Kasualien – ein praktisches Gebrauchsbuch zum Miterleben und Mitgestalten der kirchlichen Feiern. III. *Biblische Gesänge* mit Psalm- und biblischen Erzähliedern. Und schließlich IV. *Glaube – Liebe – Hoffnung* – das breite Spektrum des Lebens in Loben und Danken, Rechtfertigung und Heiligung, Angst und Vertrauen, Umkehr und Nachfolge, Gottes- und Nächstenliebe, Erhaltung der Schöpfung, Frieden und Gerechtigkeit. Hier sind auch die Lieder für den Tageslauf in Morgen, Mittag, Abend und Arbeit, für den Jahreslauf in Natur und Schöpfung eingeordnet, und der Blick auf Sterben und ewiges Leben beschließt die Liedersammlung. Das katholische Einheitsgesangbuch ›Gotteslob‹ versteht sich als Gebet- und Gesangbuch, im Besonderen als Rollenbuch der Gemeinde für das gottesdienstlich sakramentale Leben: I. *Persönliche Gebete*. II. *Christliches Leben aus den Sakramenten*. III. *Das Leben der Gemeinde im Kirchenjahr*, und hier ist das Formular der Messfeier samt ihren Gesängen eingeordnet.

IV. *Gemeinschaft der Heiligen* mit Marien-, Engel- und Heiligenliedern, mit der Thematik von Kirche, Tod und Vollendung. V. *Wortgottesdienst, Stundengebete, Andacht* mit Morgen- und Abendliedern. Der Vergleich der beiden großen Konfessionsgemeinschaften zeigt in ihren Gesangbüchern sowohl Übereinstimmung wie Unterscheidung.

Grundsätzlich sind somit die Lieder zu einem bestimmten theologischen Sachverhalt oder christlichen Glaubenssatz zusammengeordnet. Natürlich finden sich einzelne Strophen zu einem gewünschten Thema auch in anderen Liedern; viele kreisen um mehrere inhaltliche Schwerpunkte und eröffnen weitverzweigte Assoziationen. Auf jeden Fall präsentiert eine solche Gliederung gut geordnet die Vielfalt der Denk- und Sprachmöglichkeiten; die Beachtung der feinen Nuancen in den beieinanderstehenden Liedern hilft zu einem differenzierten Verstehen der Inhalte. Das Gesangbuch traktiert nicht ein geschlossenes dogmatisches System, sondern legt Glaubenszeugnisse der Dichterinnen und Dichter vor, ihre erlebten und erlittenen Erfahrungen, ihre persönlichen Reflexe als Spiegelungen des Bekenntnisses der Kirche. Diese Art einer gesungenen Laiendogmatik hat viel dazu beigetragen, dass bis heute wenigstens noch ein vages Gefühl für das Kirchenjahr und ein blasser Schimmer von Wissen um einige Glaubenssätze vorhanden sind.

(6) Eine weitere Verstehens-kategorie kommt hinzu: Wir erleben das geistliche Lied in der FEIERFORM DES GOTTESDIENSTES inmitten der versammelten Gemeinde; ein Lied bleibt nicht lediglich ein literarisches Produkt. Abgesehen von offenen Singformen und gleichbleibenden Gesängen, Akklamationen und Responen kommen den Liedern bestimmte Funktionen in einer dynamischen und kommunikativen Abfolge zu. Im evangelischen Gottesdienst: Das *Eingangslied* holt ab, stimmt ein, führt zusammen und wärmt an. Es spricht Empfindungen und Erwartungen aus und lässt erste Motive anklingen, die im weiteren Verlauf entfaltet werden. Das dem jeweiligen Sonntag zugeordnete und meist in allen Strophen gesungene *Hauptlied* – auch Wochen- oder Graduallied genannt – im Kontext der Lesungen und der Predigt vermittelt zentrale Verkündigungsinhalte, oft im Wechselspiel mit musizierenden Gruppen oder in künstlerischen Formen von Kantate oder Motette dargeboten. Das *Predigt-nachlied* nimmt Gedanken der Wortauslegung auf und führt sie in die lobende

oder bittende Antwort der Gemeinde. Dabei können sich Predigt und Lied zu einem Gesamterlebnis verbinden, das in den Versen noch lange im Gedächtnis haften bleibt. Das *Schlusslied* letztendlich entlässt die gottesdienstliche Gemeinde in den Gottesdienst des Lebens, es vollzieht die Sendung im Segen Gottes. In der katholischen Gemeindemesse sind einige besondere Stellen für das geistliche Lied vorgesehen: ein Gesang zum Einzug der Priester, ein Bittlied zur Gabenbereitung, ein Danklied nach der Kommunionausteilung.

Vom gemeinschaftlichen Singerlebnis können Anregungen zu persönlicher Andacht und Meditation ausgehen. Und würden wir, wie es in früheren Zeiten gang und gäbe war, ein paar zentrale Lieder oder wenigstens einige Strophen auswendig lernen, die wir in der Stille zu Dank und Bitte, in der Not von Krankheit und Todesstunden bedenken könnten, dann kämen wir dem Anliegen der Liedermacher und ihren geistlichen Liedern recht nahe: Sie wollen dazu beitragen, Gott zu lieben und zu loben, Glauben zu wecken und zu befestigen, Herz und Seele zu stärken und zu trösten.

Es gibt verschiedene Schritte zu einem bewussteren Umgang mit dem Gesangbuch und seinem Liedgut. Ein weiterer Weg: vom Leben zum Lied.

Die Lieder, die wir nun als schriftliche Endprodukte zwischen den Deckeln eines gedruckten Buches vorfinden, waren einmal aktuelle, gezielte, lebendig mündliche Aussagen, in einem bestimmten Moment schöpferisch entstanden und für eine bestimmte Situation absichtsvoll gedacht. Sie weisen also von sich aus schon auf Zeitgeschichte und Lebensumstände hin; sie haben Verfasser, und diese sind nicht lediglich Namen, sondern Personen. Wer waren sie? Was hat sie zum Singen und Sagen veranlasst? Wenn geistliche Lieder leben, weiterleben oder überleben sollen, ist es mit der Veröffentlichung in einem Gesangbuch nicht getan; die Rückfrage nach Ursprung und Herkunft kann lebendige Impulse für die Gegenwart und Zukunft geben.

Damit soll die Liederdichtung nicht auf Erlebnislyrik festgelegt werden. Es ist nicht zu übersehen: Im Gesangbuch, im geistlichen Liedgut haben wir es vornehmlich mit Zweckpoesie, Tendenzdichtung, Gebrauchslyrik oder, wie

man etwas spöttisch belächelnd gesagt hat, mit *Beffchen-Literatur* zu tun. Die meisten Dichter sind Pfarrer, das ist wahr, und sie dichten aus der Gabe des Wortes und für die Aufgabe des Amtes; deshalb begegnen wir häufig den Spuren einer Dogmatik in Reimen oder einer Predigt in Poesie. Doch bleibt ein großer Schatz an Substanz, Qualität und geistlicher Leuchtkraft, der sich vor allem durch die Auswahl im Gesangbuch erhalten hat. Oft ist im gelehrten Kunsthandwerk ein Funke der Inspiration, ein Blitz des Geistes übergesprungen; oft haben notvolle Lagen einem vertrauenden und hoffenden Menschen fast wider Willen die Verse abgerungen. Die Kenntnis der auslösenden Ereignisse und Erfahrungen würde manche Liedzeile einleuchtender erscheinen lassen. Wann und wie ist ein Lied entstanden? Wo hatte es seinen Sitz im Leben und seine erste Wirkung im Gebrauch? Selbst wenn nur in den wenigsten Fällen der konkrete Anlass für ein Lied angegeben werden kann, lässt sich doch meist die Absicht im Ganzen erkennen. Warum und weshalb singen und sagen die Liedermacher überhaupt?

Jedes Lebensschicksal ist in eine bestimmte Epoche, in das Zeitgeschick und das allgemeine Weltgefühl eingebettet. Erst im Vergleich mit den Zeitgenossen stellt sich heraus, ob die Autoren mit ihren Schöpfungen bahnbrechend vorseilen oder zögernd nachhinken, was sie wirklich entdeckt oder mit Absicht übergangen haben. Warum ist ein Lied gerade so stilisiert? Ist es zu Freunden oder Feinden, zu Gott, zu einer Gemeinschaft oder zur eigenen Seele gesprochen? Es gibt bestimmte Zielgruppen, die zu Adressaten der Lieder werden, oder möglicherweise Fronten, gegen die sie gerichtet sein könnten. Soweit es für eine zurückliegende Zeit möglich ist, sollte der Einblick in die Werkstatt eines Liedermachers versucht werden. Und was erwarten wir selbst von einem geistlichen Lied, das uns von außen als Ausdruck des Glaubens und Lebens begegnet? Ich möchte eine Autorin und einen Autor auf der Höhe des Lebens oder in der Tiefe der Not, in der menschlichen, allzumenschlichen, auch unmenschlichen Situation sehen lernen und dann aus dem Lied den Versuch eines Dennoch des Glaubens, das Stammeln des Jesus-Bekenntnisses, den Mut zur Hoffnung heraushören – eine existentielle Vergegenwärtigung und Begegnung. Für alle diese Fragen und möglichen Antworten scheint der biographische Zugang bestens geeignet zu sein.

Zuerst sollte die ganze Bandbreite der Möglichkeiten geklärt sein, wie Weg und Werk der Liedermacher nachgezeichnet und erzählt werden können.

(1) Die NOTIZ hält den Namen der dichtenden und komponierenden Autoren sowohl für Dichtung wie für Musik und das Entstehungs- oder Erscheinungsjahr des betreffenden Liedes fest. Nach allgemeinem Brauch seit dem historischen Aufbruch im 19. Jahrhundert ist diese Minimalform eines Lebensbildes schon dem Abdruck der Lieder in den Gesangbüchern zu entnehmen, meist als hymnologische Angaben unter dem Liedtext. Mit gutem Grund: Es gibt wohl im westlichen Kulturbereich lesende und singende Menschen, die mit diesen Namen und Zahlen einige geschichtliche Assoziationen verbinden und sie als Hilfe zum Erfassen und Einordnen eines Liedes empfinden. Auch die gegenteilige Meinung ist zu hören: Die Erinnerung an die Vergangenheit sagt mir nichts. Ein Lied im Gesangbuch sei eben ein Lied der Kirche, und darum bleibe es unwichtig, wer es verfasst habe. Das Kirchenlied gleiche doch dem Volkslied, bei dem es auch nicht nötig sei, nachzufragen, wer als Autor verantwortlich zeichnet. Über beide Meinungen gibt es kontroverse, ja amüsante Diskussionen in der Liedgeschichte etwa seit 1700. Zuerst wurden die Angaben der Verfassernamen mit diesem Argument verteidigt: Man müsse doch wissen, ob der Dichter ein Rechtgläubiger oder Erwecker, ein Ketzer oder gar ein Ungläubiger gewesen sei, und ob man das Lied als legitimes Kind annehmen oder als Bastard verwerfen solle. Heute hat sich der Grundsatz gefestigt: Es gehört zur geschichtlichen Verantwortung gegenüber dem Liedgut und seinen Benutzergruppen, Namen und Zahlen zu nennen, soweit sie schlüssig und gültig anzugeben sind.

(2) Ein STENOGRAMM oder Biogramm meint eine listenmäßige Aufzählung der wichtigsten Lebensdaten. Diese Form wird im Evangelischen Gesangbuch unter den hymnologischen BEIGABEN ZUR LIEDERKUNDE als *Kurzbiographien* angeboten (EG Stammausgabe Nr. 957; Regionalausgaben haben zum Teil andere Nummern, z.B. EG Wü Nr. 842). Im katholischen ›Gotteslob‹ sind die Biogramme nicht in das Gesangbuch selbst, sondern in einen ausführlichen REDAKTIONSBERICHT ZUM EINHEITSGESANGBUCH ›GOTTESLOB‹, Paderborn/Stuttgart 1988 (S. 845–910) aufgenommen. Das Grundgerüst umfasst etwa: Geburtsdatum und Heimatort – Ausbildungsgänge,

eventuell bekannte Lehrer und Gönner – Wirkungsstätten, Berufszweige und Ehrentitel – Angaben zum Hauptwerk und kurze Charakterisierung der Bedeutung – Todesjahr. Meist werden noch die Nummern der im betreffenden Gesangbuch vorhandenen Lieder zusammengestellt und aufgezählt. Diese Angaben helfen den interessierten Liebhabern der Lieder sich auf bequeme und schnelle Weise einen ersten Einblick zu verschaffen. Darüber hinaus bietet das Evangelische Gesangbuch eine *Liedgeschichte im Überblick* (EG Stammteil Nr. 956, z.B. in EG Wü Nr. 841), in der die Epochen kurz charakterisiert und die Autoren zeitlich und landschaftlich eingeordnet sind.

(3) Ein LEBENSLAUF bedeutet nach üblichem Sprachgebrauch eine geraffte Nacherzählung des Lebensganges für einen bestimmten Zweck wie eine Bewerbung oder Vorstellung verfasst. Diese Form stellt sich als wortreichere Umschreibung eines Stenogramms dar. Etwas mehr Farbe kommt ins Bild und in der Regel werden weitere Bereiche berührt: vielleicht verwandtschaftliche Beziehungen, Notizen zur Ehefrau und Kunde von den Kindern – Schwerpunkte der Ausbildung und Zugehörigkeit zu einer Schulrichtung – nähere Kennzeichnung der Tätigkeit: Kämpfe, Probleme, Lösungen – geographisch-kulturelle Beschreibung der Wirkungsorte – Anlass, Absicht und Ausführung weiterer Veröffentlichungen – bemerkenswerte Umstände im Leiden und Sterben. In dieser Weise sind die meisten Lebensbeschreibungen in den größeren Lexika, Nachschlagewerken und Handbüchern zum Gesangbuch stilisiert; mehr oder weniger ausführlich, je nachdem ob über die Autoren die einschlägigen Fakten bekannt sind oder den Forschern genügend Raum zur Darstellung zugestanden wird.

(4) Als FEUILLETONISTISCHES PERSÖNLICHKEITSBILD könnte eine Weiterführung des Lebenslaufes in bestimmter Absicht bezeichnet werden: Eine Autorin oder ein Autor soll als einmalige, unverwechselbare Geistesgröße dargestellt werden, so vielleicht in einem Zeitschriftenartikel anlässlich eines erreichten Jubiläumsjahres. Wichtig sind dann nicht so sehr die Lebensdaten – sie werden vorausgesetzt und meist nicht einmal genannt –, sondern die entwicklungsgeschichtlichen Schwerpunkte von Leben und Werk. Die jeweilige Person wird in scharfen Konturen gezeichnet und damit von anderen Persönlichkeiten abgesetzt. Zeitumstände und Begegnungen mit Zeitgenossen

geben Kontrapunkte und Kontraste; auch unsere Gegenwart kann mit der dargestellten Vergangenheit ins Gespräch gebracht werden. Bezeichnende Anekdoten spiegeln den Weg eines Dichters und Denkers; Goldene Worte und markante Aussprüche werfen ein blitzartiges, oft grelles Licht auf das Werk. Die Lebensleistung wird in der künstlerischen Verarbeitung von Erlebnissen und Ereignissen, Erfahrungen und Erkenntnissen gesehen.

(5) Auch beim ERBAULICHEN HEILIGENBILD handelt es sich um eine Weiterführung des Lebenslaufes in gewollter Stilisierung: Eine Autorin oder ein Autor soll als Exponent, als Bürge und Zeuge des christlichen Glaubens und Lebens verstanden werden; in dieser Art sind die meisten Darstellungen in Traktaten der Kleinliteratur, in Religionsstundenbildern und Predigtbeispielen verfasst. Es ist nicht zu übersehen: Diese Form wurde zur Triebfeder für Lebensbilder von Gesangbuch-Autoren überhaupt. Schon in der Spätphase der Reformation tritt an die Stelle der Heiligenlegende im römisch-katholischen Bereich die Beschreibung der Dichter und Sänger als Heilige der protestantischen Kirche des Wortes. Wichtig werden in dieser Darstellung: gottgegebene Geburt – Entwicklungen, Kehrtwendungen und Wandlungen im Studium und später noch – Wahlsprüche und Lieblingsworte der Bibel – exemplarische Haltung im Amt, in Erfolg und in Verfolgung – demütig aufopfernder Dienst an den Nächsten – die Entstehung eines Liedes durch besondere Führung und Fügung – richtungsweisende Worte auf dem Sterbelager und die letzten Stunden vor dem Tod. Wichtig ist ferner der Erweis des Geistes und der Kraft durch die Wirkung eines Liedes im Leben der nachfolgenden Generationen. Etwa seit 1700 werden hierfür die *Lieder-Merkwürdigkeiten* gesammelt und weitergegeben, besondere Begebenheiten und Begegnungen mit Liedstrophen als Beispiel und Vorbild, wie sie hier und heute wieder wirken könnten oder sollten.

(6) Nur am Rande sei als Endform die Monographie in BIOGRAPHIE und BIBLIOGRAPHIE erwähnt. Alles ist nun ins Große projiziert, gleichmäßige Ausführlichkeit wird erstrebt. Hauptstellen sind dabei: Herkunft der Sippe – alle Beziehungen zu Umwelt und Gesellschaft – die Nachzeichnung der inneren Entwicklung, dokumentiert aus handschriftlichen Skizzen, Tagebüchern, Briefen, soweit sie vorhanden sind – die Beurteilung durch die Zeitgenossen – die

geistesgeschichtliche Einordnung des Gesamtwerks und aller schriftlichen Äußerungen – die bleibende Wirkung auf die Nachwelt.

In dieses breitgefächerte Panorama der Beschreibung fügen sich die vorliegenden Lebensbilder ein. Nur die bedeutendsten Gestalten, die entweder in den Gesangbüchern mit einer größeren Zahl von Liedern vertreten sind oder durch ihre Liedbeiträge entscheidend in den Gang der Liedgeschichte eingegriffen haben, können in dieser ausführlichen Weise berücksichtigt werden. Sie werden den geistes- und theologiegeschichtlichen Epochen zugeordnet; viele andere Namen und Liedbeispiele sind an geeigneten Stellen genannt und tragen zum dichten Geflecht einer historischen Darstellung bei. Zu Anfang eines Lebensbildes wird in der Regel eine Dichtung des jeweiligen Autors abgedruckt, die sich in poetischer Form programmatisch mit dem Themenkreis Poesie – Musik – Theologie, mit der Verknüpfung von geistlichem Singen und Sagen beschäftigt und ein wenig die besondere Motivation und Atmosphäre ahnen lässt. Die folgende Gesamtcharakterisierung der Persönlichkeit möchte auf Fragestellungen aufmerksam machen, die in der Darstellung eine besondere Rolle spielen.

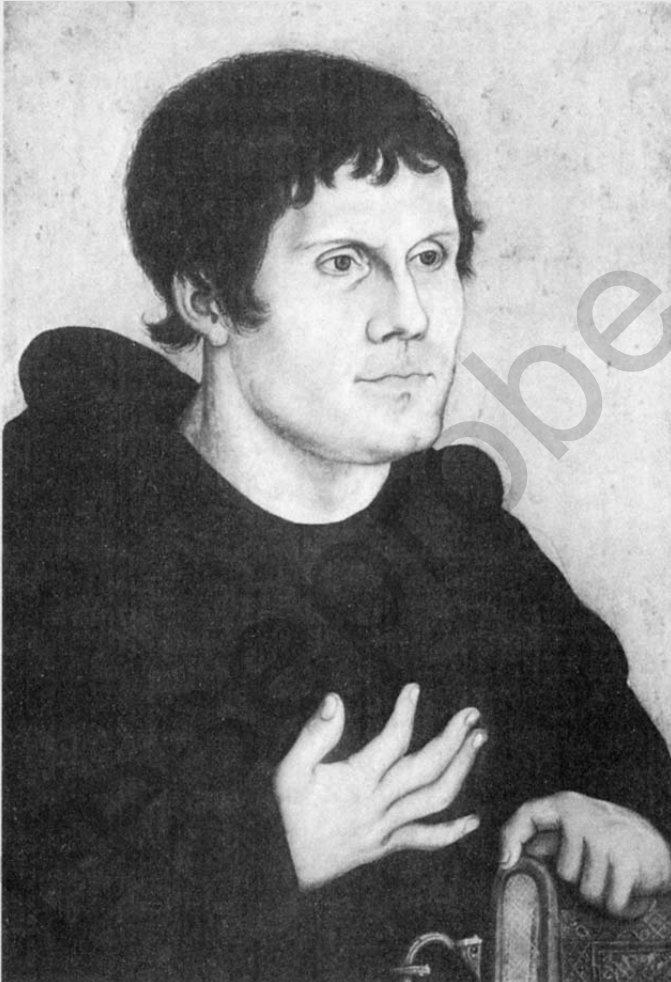
Der Lebenslauf wird in den wichtigsten Ereignissen nacherzählt. Alle Spuren und Fäden können nicht gleichmäßig ausgebreitet werden; manchmal ist die Ausbildungszeit oder die Amtstätigkeit, ein umwälzendes Ereignis oder eine grundlegende Eigenart betont. Ein bewusst gesetztes Hauptwort oder ein schmückendes Beiwort muss vielschichtige Zusammenhänge bündeln. Wo immer es möglich erscheint, werden Eigenzeugnisse der Liedermacher aus Aufzeichnungen, Briefen, Schriften und verbürgten Aussprüchen oder die Deutungen der ältesten Biographen zitiert; auf diese Weise ist ein hoher Grad an Authentizität gewährleistet. Um der besseren Lesbarkeit willen wird bei diesen Zitaten die moderne Orthographie verwendet, aber der weitgehend originale Lautbestand beibehalten. Bei der zum Thema Liederdichtung weitverbreiteten Legendenbildung ist eher Zurückhaltung angebracht; um bei der Wahrheit und bei der Wirklichkeit zu bleiben, muss öfters absichernd hinzugefügt werden: So ist es überliefert!

In den Rahmen des Lebenslaufes – damit verflochten oder in Teilen nachgeordnet – ist das Liederwerk eingebettet. Als Material, das bequem zugänglich ist, dient auf jeden Fall der angegebene Abdruck eines Liedes im EVANGELISCHEN GESANGBUCH und im katholischen »GOTTESLOB«. Da aber ein Gesangbuch von einer Dichterin oder einem Dichter nur einen Ausschnitt und meist einen recht schmalen bieten kann, werden weitere zum Verständnis notwendige Strophen oder besonders charakteristische Lieder ausgewählt und eingestreut. Dabei kommt ein Zuwachs an wesentlichen und gelungenen Sprachwendungen zum Vorschein, die für unser geistliches Singen und Sagen hilfreich sein könnten. Auf gründliche Analyse und Exegese der ausgewählten Dichtungen, auf ihre Vorgeschichte im Wachsen und Werden und ihre Nachgeschichte in Gesangbuchausgaben, auf die Bedeutung eines Werkes in der Kultur- und Kirchengeschichte wird besonderen Wert gelegt. Geistige und geistliche Wirkungen ergänzen sich gegenseitig. Ein Schlussabschnitt fasst noch einmal resümierend die Bedeutung der betreffenden Liedermacher zusammen. Es folgt eine knappe Auswahl der vertiefenden Literatur. *Denn es liegt viel daran, dass einer wisse, was und warum er singe ...*

16. Jahrhundert / Teil 1

Reformation

Leseprobe



Martin Luther
Gemälde aus der Werkstatt von Lukas Cranach dem Älteren,
Wittenberg 1522–1524

Martin Luther

1483–1546

Frau Musica

Für allen Freuden auf Erden

kann niemand keine feiner werden,
denn die ich geb mit meim Singen
und mit manchem süßen Klinglen.
Hie kann nicht sein ein böser Mut,
wo da singen Gesellen gut.
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Hass, noch Neid,
weichen muss alles Herzeleid,
Geiz, Sorg und was sonst hart anleit
fährt hin mit aller Traurigkeit.
Auch ist ein jeder des wohl frei,
dass solche Freud kein Sünde sei,
sondern auch Gott viel bass <besser> gefällt
denn alle Freud der ganzen Welt.
Dem Teufel sie sein Werk zerstört
und verhindert viel böser Mörd.
Das zeugt David des Königs Tat,
der dem Saul oft gewehret hat
mit gutem süßen Harfenspiel,
dass er in großen Mord nicht fiel. (1 Sam 16,23)
Zum göttlichen Wort und Wahrheit
macht sie das Herz still und bereit;
solchs hat Elisäus bekannt,
da er den Geist durchs Harfen fand. (2 Kön 3,15ff)

Die beste Zeit im Jahr ist mein,

Da singen alle Vögelein,
Himmel und Erden ist der voll,
viel gut Gesang da lautet wohl.

Voran die liebe Nachtigall
macht alles fröhlich überall
mit ihrem lieblichen Gesang,
des muss sie haben immer Dank.
Vielmehr der liebe Herre Gott,
der sie also geschaffen hat,
zu sein die rechte Sängerin,
der Musiken ein' Meisterin.
Dem singt und springt sie Tag und Nacht,
seins Lobes sie nichts müde macht;
den ehrt und lobt auch mein Gesang
und sagt ihm ein' ewigen Dank. (vgl. EG 319)

Martin Luthers *Vorrede auf alle gute Gesangbücher*
zu Johann Walters LOB UND PREIS DER LÖBLICHEN KUNST MUSICA,
Wittenberg 1538

Recht spät beginnt *die Wittenbergisch Nachtigall, / die man jetzt höret überall*, ihre süßen Weisen zu singen. Mit diesem bezeichnenden und beziehungsreichen Vergleich begrüßt Hans Sachs, der Nürnberger *Schuh-/macher und Poet dazu*, den Mönch Martinus im Sommer 1523 in einem Lehrgedicht; und er benennt ihn so, bevor noch dessen erste Lieder vorliegen – ahnungsvolle Vorausschau oder dezente Aufforderung?

Martin Luther – am 10. November 1483 in Eisleben geboren – kommt schon früh mit dem geistlichen Singen und Spielen in Berührung. Ein emotionales Erleben der Musik verbindet sich bei ihm mit bildungsreichem Wissen und Wort-Ton-schöpferischem Können. An den Lateinschulen in Mansfeld, Magdeburg und Eisenach, die er nacheinander besucht, wird mit Liedern der Unterricht eröffnet und geschlossen. Liturgischer Gesang in der Messe, bei Beerdigungen und festlichen Anlässen gehört zu den Pflichten der Schüler, und als Kurrende ziehen sie mit lateinischen und volkstümlich deutschen Weihnachts- und Osterliedern von Haus zu Haus. *Partekenhengst* sei er gewesen, erzählt Luther, der sich auf diese Weise ein Stückchen Brot als Almosen für den Lebensunterhalt ersingt; Frau

Ursula Cotta in Eisenach soll ihm wegen seiner schönen Stimme besonders zugetan gewesen sein.

Im Sommer 1501 schreibt er sich als Student an der Universität in Erfurt ein. Musik ist als Theoriefach im System der *Septem artes liberales*, der Sieben Freien Künste verankert. Luther lernt die Zahlenlehre des Pythagoras, wie der ganze Kosmos in gesetzmäßigen Proportionen schwingt und singt: Sphärenharmonie, Weltenklang, *als mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten* (Hiob 38,7). Er lernt die Ethoslehre des Platon, wie die Musik ein edles Menschenbild und Staatsgefüge formt, und er kann nachfühlen, wie der Kirchenvater Augustin von der Macht der Musik überwältigt und von der Süße der Hymnen zu Tränen gerührt wird. Der Humanist Crotus Rubeanus bemerkt zu Luther: *Du warst einst in unserer Burse <Studentenheim> ein gelehrter Philosoph und Musicus*. Als er sich einmal mit dem Degen verletzt, den er als Student trägt, benützt er die Genesungszeit, um sich das Lautenspiel beizubringen; er improvisiert und bearbeitet mehrstimmige Liedsätze, und mit seinem *kleinen tumpere[n] Tenor*, der hohen hellen Stimme, singt er dazu.

Im Sommer 1505 tritt Luther in das Erfurter Kloster der Augustiner-Eremiten ein, zwei Jahre später wird er zum Priester geweiht. Die Stundengebete nimmt er geistlich und musikalisch ernst; er lernt die Welt der gregorianischen Psalmen, Antiphonen und Responsorien, Hymnen und Sequenzen kennen. Aber er singt nicht locker und gelöst wie früher; er ringt um einen gnädigen Gott, um Glaubensgewissheit und Seelenfrieden. Er studiert Theologie und hält daneben ab 1508 philosophische Vorlesungen in Erfurt und an der jungen Universität in Wittenberg. Nach der Romreise 1510 und dem Erwerb der Doktorwürde wird er 1512 als Bibelprofessor und Klosterprediger nach Wittenberg berufen. Bei der Vorbereitung seiner exegetischen Vorlesungen, beim Studium im Turmstübchen, macht er seine umwerfenden Entdeckungen, und in Form der 95 Thesen zu Buße und Ablass tritt er 1517 mit seinen Erkenntnissen an die breitere Öffentlichkeit. Viel Kampfgeschrei und Theologendisput, erbitterte Gegner und überzeugte Freunde, Spuren einer neuen Frömmigkeit – keine Lieder. Auf dem Weg zum Reichstag in Worms 1521 beobachtet Johannes Cochlaeus, wie Luther in der Gegend um Frankfurt mit seinem Gesang zur Laute die Leute auf der Straße und im Wirtshaus begeistert; halb abfällig

und halb bewundernd nennt er ihn einen *zweiten Orpheus*, *obschon er noch Tonsur und Kutte trug* – sicher noch nicht die späteren geistlichen Lieder. Kirchlicher Bann und kaiserliche Acht, Versteck auf der Wartburg mit der Übersetzung des Neuen Testaments und Rückkehr nach Wittenberg zu einer zurückhaltenden Gottesdienstreform – alle Ereignisse und Umwälzungen ohne Lieder. Kurz: Ein Vierzigjähriger tritt erstmals als geistlicher Dichter-Sänger auf; ein anderweitig berühmt-berüchtigter Mann, bewundert und gefürchtet wegen seiner spitzen Feder und scharfen Zunge, beschäftigt sich nun mit dem gesungenen Wort.

Ein erster Anstoß kommt von außen. Am 1. Juli 1523 werden auf dem Marktplatz in Brüssel zwei junge Augustinermönche verbrannt, Johannes Esch (Johan van den Eschen) und Henricus Vos (Hendrik Voes), zwei von Luthers Ordensbrüdern, die ihr evangelisches Bekenntnis mit dem Leben bezahlen müssen – die ersten Märtyrer der reformatorischen Bewegung. Die katholisch-kirchliche Inquisition in Kooperation mit der weltlichen Staatsmacht hatte ihnen den Ketzerprozess angehängt, den sie gern am Urheber allen Übels vollzogen hätte. Luther ist geschockt und erschüttert, als er davon hört. Da *hat er angefangen, innerlich zu weinen und gesagt: Ich vermeint, ich sollte ja der erste sein, der um dieses heiligen Evangeliums wegen sollte gemartert werden; aber ich bin des nit würdig gewesen*, notiert sein Chronist Johann Kessler über diese Tage. In einer Stimmung von Trauer und Trotz schreibt er einen offenen BRIEF AN DIE CHRISTEN IM NIEDERLAND. Und gleich hinterher singt er – *singen und sagen* wird seine Lieblingsformel für eine öffentliche Verlautbarung – eine Art Helden- oder Heiligenlied; eine Ballade, verfasst in gereimter Sprache, beflügelt von einer selbsterfundenen Melodie – noch ist die Einheit des Dichter-Sängers ganz selbstverständlich –, verbreitet wohl als Flugblatt, weitergetragen von Markt zu Markt, von Mund zu Mund:

Ein neues Lied wir heben an, / des walt Gott, unser Herre,
zu singen, was Gott hat getan / zu seinem Lob und Ehre.
Zu Brüssel in dem Niederland / wohl durch zween junge Knaben
hat er sein Wundermacht bekannt, / die er mit seinen Gaben
so reichlich hat gezieret. (Str. 1)

Luther erzählt, er benützt die schrillen Töne des Protest- und Propagandasongs, aggressiv und agitatorisch, plakativ schwarz-weiß gemalt; er berichtet und wertet zugleich. Er prangert die ungeistlichen, ja unmenschlichen Methoden der Theologen von Löwen und der Juristen der Gerichte an. Er spricht von Lügengeflecht und Ränkespiel, von brutaler Gewalt in Verhören und Foltern; diesen Tod nennt er rundheraus Mord.

Sie sungen süß, sie sungen saur, / versuchten manche Listen;
die Knaben stunden wie ein Maur, / verachten die Sophisten.
Den alten Feind das sehr verdross, / dass er war überwunden
von solchen Jungen, er so groß; / er ward voll Zorn von Stunden,
gedacht, sie zu verbrennen. (Str. 4)

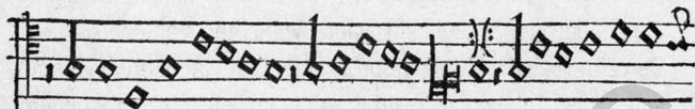
Zwei große Feur sie zündten an, / die Knaben sie herbrachten.
Es nahm groß Wunder jedermann, / dass sie solch Pein verachten.
Mit Freuden sie sich gaben drein, / mit Gottes Lob und Singen.
Der Mut ward den Sophisten klein / für diesen neuen Dingen,
da sich Gott ließ so merken. (Str. 8)

Diese schockierende Gewalttat sieht Luther mit einem Grundmotiv seiner Theologie verflochten: Kampf zwischen Himmel und Hölle, zwischen Gott und Teufel. Und in diesen Kampf will er mit den Mitteln von Wort und Ton eingreifen; das Lied hat teil an der Entlarvung der Welt, an der Austreibung der Dämonen. Die Winkelzüge und finthenreichen Argumente der Gegenseite hören mit der Hinrichtung der beiden Mönche nicht auf; Luther aber sieht einen größeren Horizont. Kündigt sich in der Schlusstrophe die Ansage einer beginnenden Heilszeit, das Erwachen eines Liederfrühlings an?

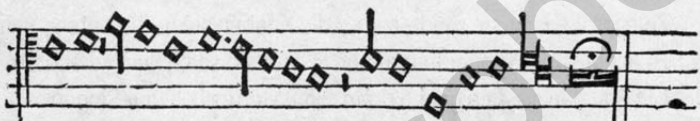
Die lass man lügen immerhin, / sie habens kleinen Frommen.
Wir sollen danken Gott darin, / sein Wort ist wieder kommen.
Der Sommer ist hart für der Tür, / der Winter ist vergangen,
die zarten Blumen gehn herfür. / Der das hat angefangen,
der wird es wohl vollenden. (Str. 12)

Wochen später reagiert Luther auf aktuelle Informationen und fügt seiner Ballade zwei neue Strophen hinzu, in denen es heißt:

Ein Christenlichs lied Doctors
Martini Luthers/die vnaussprechliche
gnaden Gottes vnd des rechten
Glaubens begreyffendt.



Nun freuet euch lieben Christen gmein.



¶ Nun freuet euch lieben Christen gmein/Vnd laßt vns frö-
lich springen/Das wir getrost vnd all in ein/Mit lust vnd
liebe singen/Was got an vns gewendet hat/Vnd seine süsse
wunder that/Gar theur hat ers erworben.

¶ Dem Teuffel ich gefangen lag/Im todt war ich verloren/
Mein sündt mich quellet nacht vñ tag/Darinn ich war ge-
boren/Ich viel auch ymmer tieffer drein/Es war kein güts
am leben mein/Die sündt hat mich besessen.

¶ Mein güte werck die golten nicht/Es war mit in verdor-
ben/Der frey wil hasset gots gericht/Er war zum güte er-
storben/Die angst mich zu verzweyffeln treyb/Das nichts
damn starben sey mir bleyß/Zur hellen müßt ich sincken.

»Nun freuet euch, lieben Christen g'mein«

ACHTLIEDERBUCH:

ETLICH CHRISTLICH LIEDER LOBGESANG UND PSALM

Nürnberg 1524

Die Aschen will nicht lassen ab, / sie stäubt in allen Landen.
Hie hilft kein Bach, Loch, Grub noch Grab; / sie macht den Feind zu
Schanden.
Die er im Leben durch den Mord / zu schweigen hat gedrunge,
die muss er tot an allem Ort / mit aller Stimm und Zungen
gar fröhlich lassen singen. (Str. 10)

Ein recht irritierender Auftakt zu Luthers Liederschaffen: kein liturgisches oder katechetisches Bedürfnis, sondern der Drang, die Situation einer extremen Anfechtung zu bewältigen und zugleich die Gelegenheit zur volksmissionarischen Verkündigung zu nutzen. Ein engagierter Bericht einer irdischen Begebenheit, ein Beispiel der gereimten Publizistik, aufrüttelnd und zeitkritisch, nah am Ohr des Volkes und effektiv in der Wirkung. Luther zeigt von allem Anfang an ein sicheres Gespür für die geeignete Form: ein Zeitungslied, das ein Ereignis als Kundgebung veröffentlicht; ein Gespür auch für das passende Kommunikationsmittel: ein Flugblatt, das die mündliche Nachrichtenwelle anstößt und wachhält.

Könnte dies Medium nicht auch für die *Neu-Zeitung*, für die *Gute Nachricht* geeignet sein, die Luther ausrufen will? Schon ein Jahr zuvor schreibt er im September-Testament in der Vorrede, und dabei fließen die Erfahrungen aus seiner Bibelübersetzung und sonstigen Schriftstellerei in die Gestaltung seiner Poesie mit ein: ... *denn Evangelion ist ein griechisch Wort und heißt auf deutsch: gute Botschaft, gute Mär, gute Neuzeitung, gut Geschrei, davon man singet, saget und fröhlich ist*. Er hat begriffen: Das Wort Gottes will als lebendiges, mündlich-mündiges Wort verbreitet werden, um voll zur Wirkung zu kommen.

Diese Überlegungen bilden den Hintergrund für sein zweites Lied: **Nun freuet euch, lieben Christen g'mein** (EG 341). Luther fügt seine eigene kühne Sprungmelodie bei, die er später – unnötigerweise – durch seine gemeindegemäßigere Melodie ersetzt (bei EG 149 und GL 141 verwendet). Ein Zeitungslied von Gottes Ratschluss zur Erlösung: Dieses schon im Mittelalter bekannte Lehrstück ist der Stoff, den er berichten will. Und wie er berichtet: Auf dem Menschen lastet das Dunkel des Unheils, die Gefangenschaft in