Von der *caecitas* zur *ars canitierium*Alter(n) und Tod in der lutherischen Theologie und Musik des 16. und 17. Jahrhunderts

Die Musikwissenschaft hat sich der kompositorischen Darstellung menschlicher Lebensalter bisher nur vereinzelt angenommen. Wenn sich die Forschung dem Phänomen gewidmet hat, dann mit Schwerpunkt auf die Epochen der Romantik und Moderne – und hier speziell auf die Lebensphasen der Kindheit und Jugendzeit, die sich in der Musik zumeist als reflexividealisierte Sphären der Unbeschwertheit, der naiven Heiterkeit und des Spielerischen darstellen. Zu denken wäre beispielhaft an die prominenten Klaviersammlungen Robert Schumanns (Kinderszenen [1838], Album für die Jugend [1848]) oder Claude Debussys (Children's Corner [1908]). Eine vergleichbar intensive Auseinandersetzung mit der Lebensphase des Alters hat bisher nicht stattgefunden.² Andere geisteswissenschaftliche Disziplinen wie etwa die Philosophie, Literaturwissenschaft oder Kunstgeschichte sind in diesem Punkt wesentlich weiter, was sich – neben entsprechenden Publikationen – in einzelnen Forschungsinitiativen zur künstlerischen Darstellung des Alter(n)s niederschlägt. Genannt werden müssen die beiden Graduiertenkollegs Alter(n) als kulturelle Konzeption und Praxis der Universität Düsseldorf sowie Generationengeschichte. Generationelle Dynamik und historischer Wandel im 19. und 20. Jahrhundert, das an der Universität Göttingen angesiedelt ist. Es ist bezeichnend, dass keines der beiden Kollegien Forschungsprojekte aufweist, die Bezüge zu einer musikbezogenen Thematik enthalten. Den Gründen für eine bisher ausgebliebene Beschäftigung mit dem Phänomen musikalischen Alter(n)s kann und soll im Folgenden nicht weiter nachgegangen werden – nur so viel sei angedeutet, dass es nicht an einem Mangel relevanten Quellenmaterials liegen kann. Wer sich einmal auf die Suche nach Kompositionen begeben hat, die die späte Lebenszeit zur Grundlage ihrer Programmatik und / oder Konzeption haben, wird feststellen, wie umfangreich das Repertoire ist.

_

¹ Vgl. Isabel Eicker: Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts, Kassel 1995 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 191); Matthias Schmidt: Komponierte Kindheit, Laaber 2004 (= Spektrum der Musik, Bd. 7)

² Im Wintersemester 2015/16 fand an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar eine vom Verfasser organisierte Ringvorlesung unter dem Titel *Musik und Alter(n)*. *Musikalische Reflexionen der späten Lebensphase* statt. Trotz intensiver Recherchen konnte im Vorfeld der Veranstaltung keine Literatur ausfindig gemacht werden, die sich explizit mit dem Themenkreis befasst.

Entsprechend selektiv muss der vorliegende Ansatz ausfallen, der sich auf ausgewählte Vertonungen des 90. Psalms aus dem Alten Testament konzentriert, die zwischen der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Zunächst wird ein Überblick über die Auslegung des 90. Psalms aus Perspektive der lutherischen Theologie jener Zeit gegeben. In einem weiteren Schritt gelangt die Abhandlung des reformierten Theologen Daniel Tossanus in den Fokus, anhand der sich stereotype Aspekte des lutherischen Altersdiskurses im Übergang vom 16. ins 17. Jahrhundert ablesen lassen. Abschließend werden musikalische Fallbeispiele von Gallus Dressler, Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz herangezogen, die einerseits verschiedene Konzepte einer kompositorischen Umsetzung des 90. Psalms bieten, andererseits auf Aspekte einer Vertonungstradition verweisen, die wiederum eine Rückkoppelung an den theologischen Diskursstrang der Lutheraner erlaubt.

1. Vom Todesschrecken zur Altersweisheit – Luther und der 90. Psalm

Blickt man auf die Geschichte der Psalmrezeption zurück, so scheint es, als ob gerade jene Verse zu einer kontinuierlichen Neuinterpretation herausgefordert haben, die den Blick der Gläubigen auf die Elementarität allgemeinmenschlicher Erfahrung gelenkt haben. Dabei übte der 90. Psalm eine besondere Faszination auf Juden wie Christen gleichermaßen aus. Die Gründe für seine Beliebtheit in der exegetischen Tradition sind vielfältig – der vielleicht entscheidende liegt in der Unmittelbarkeit der Todesthematik, die wie in keinem anderen Psalm eine geradezu bedrohliche Bedeutung erhält.³

Überdies existieren formale Kriterien, die den Psalm auszeichnen, wie etwa seine Stellung als Eröffnung des vierten Psalmbuchs sowie seine Titulierung als Klagegebet Moses, der sich im hohen Alter, mit Weisheit gesättigt, an Jahwe richtet und um eine erstarkende Zuwendung für sein Volk bittet. Bemerkenswert ist, dass es gerade die schwerer zu übersetzenden, weil mehrdeutigen Textpassagen des Psalms sind, die zu einer gesteigerten Auseinandersetzung gereizt haben. So fällt es – in den Worten Erich Zengers – "nicht immer leicht, in seiner Zusammenstellung ungewöhnlicher Sprachbilder die innere Logik" des Textes nachzuvollziehen. Entsprechende Abschnitte einer eingeschränkten Hermeneutik beziehen sich in besonderem Maße auf jene Stellen, die später für die Kompositionsgeschichte relevant werden sollten.

⁻

³ Vgl. Hubert Irsigler: Psalm 90: Der vergängliche Mensch vor dem ewigen Gott, in: ders.: Vom Adamssohn zum Immanuel. Gastvorträge Pretoria 1996, St. Ottilien 1997, S. 49.

⁴ Erich Zenger: Psalm 90, in: Psalmen 51–100, übersetzt und ausgelegt von dems. und Frank-Lothar Hossfeld, Freiburg i. B. ²2000, S. 603 (= Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament)

Da die gesamte Widergabe des 90. Psalms zu umfänglich wäre, folgt hier die Konzentration auf jene Passagen, die für den späteren Transfer auf kompositorische Sachverhalte von Bedeutung sind. Zitiert werden die Verse 7 bis 12 aus der deutschen Übersetzung Martin Luthers, die anlässlich der Wittenberger Psalm-Vorlesung von 1534/35 entstand:

1 Ein Gebet Moses, des Mannes Gottes.

 $[\ldots]$

- 7 Das macht dein [Gottes] Zorn, daß wir so vergehen, und dein Grimm, daß wir so plötzlich dahin müssen.
- 8 Denn unsere Missetat stellest du vor dich, unsere unerkannte Sünde ins Licht vor deinem Angesichte.
- 9 Darum fahren alle unsere Tage dahin durch deinen Zorn; wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz.
- 10 Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre; und wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe und Arbeit gewesen; denn es fähret schnell dahin, als flögen wir davon.
- 11 Wer glaubt es aber, daß du so sehr zürnest? Und wer fürchtet sich vor solchem deinem Grimm?
- 12 Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.

Im Zentrum des Psalms steht die Frage, wie eine adäquate Haltung des Christen angesichts der Gewissheit der eigenen Sterblichkeit aussehen kann. Vom Alter(n) ist zunächst nicht explizit die Rede, vielmehr vom finalen Status des Todes – oder wie es sentenzartig in Luthers Vorlesung heißt: "Aufs schärfste handelt er vom Tod und allem menschlichen Unglück und machts auf alle Weise schwer."⁵

In Vers 10 wird der Leser mit konkreten Jahreszahlen konfrontiert. Berücksichtigt man (im Anschluss an Kathrin Liess), "die durchschnittliche Lebenserwartung zu alttestamentlicher Zeit, die 30–40 Jahre betrug, so geht Ps 90 von einem äußerst hohen Lebensalter aus."⁶ Freilich lassen sich im Alten Testament eine Vielzahl biblischer Personen finden, die ein

⁵ Martin Luther: Enarratio Psalmi XC. 1534/35, in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 40/3, Weimar 1930, S. 527.

⁶ Kathrin Liess: "Jung bin ich gewesen und alt geworden". Lebenszeit und Alter in den Psalmen, in: Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte, hg. von Thorsten Fitzon, Sandra Linden, ders. u. a., Berlin 2012, S. 133.

weitaus höheres Alter erreicht haben. Keine Seltenheit sind utopische Lebenszahlen von über 800 und 900 Jahren, wie etwa das 5. Kapitel des Buchs Genesis bezeugt und die nur vor dem Hintergrund einer eschatologischen Zeitrechnung verständlich sind. Das Alter von 70 Jahren galt damals als nahezu unrealistisch. Nur selten trifft man auf Personen, die das 80. Lebensjahr erreichen – so etwa Barsillai, der Gileaditer aus dem 2. Buch Samuel, der auf die Frage König Davids, ob er ihn nicht aus Dankbarkeit für seine Taten mit nach Jerusalem nehmen und versorgen solle, antwortet:

"Was ist's noch, das ich zu leben habe, dass ich mit dem König hinaufziehen sollte nach Jerusalem? Ich bin heute achtzig Jahre alt. Wie kann ich noch unterscheiden, was gut und schlecht ist, oder schmecken, was ich esse und trinke, oder hören, was die Sänger und Sängerinnen singen? Warum sollte dein Knecht meinen Herrn, den König, noch beschweren?" (2 Sam 19,35–36)

Deutlich treten hier Altersdefizite hinsichtlich gemeinschaftlicher Nützlichkeit und körperlicher Last hervor, die sich schon im Alten Testament zu einem Topos verhärten und mit Blick auf nachfolgende Jahrhunderte eine langanhaltende Gültigkeit beanspruchen werden. Luther wiederum sah sich in seiner Auffassung des 10. Verses zu einer realistischen Anpassung der Lebensalter genötigt, wenn er (offenbar mit Bezug auf die Worte des Barsillai) in drastischer Steigerung schreibt:

"Nach 80 Jahren schmeckt Essen Trinken Tanz nicht mehr. Man ist ein lebendiger Leichnam, denn man taugt nicht mehr, um etwas zu leisten, sondern ist wie ein Kind, das mit Milch und Trank ernährt werden muß. Man lebt sich selbst zur Strafe, es ist kein Leben mehr."⁷

Angesichts dieses Altersbilds zieht Luther praktische Konsequenzen:

"Aber bei uns kommen, wenn wir den Durchschnitt rechnen, die wenigsten Leute auf 40 Jahre. Ich hab wohl solche gesehen, die 100 Jahre alt waren, aber das sind seltene Vögel. 60 und 70 Jahre sind bei uns ein hohes Alter. Darum singen wir diesen Vers

-

⁷ Luther 1930, S. 536.

folgendermaßen: unser Leben währet 40 oder 50 Jahre. Was darüber ist, ist Mühe und Plage."⁸

Luthers Psalmkommentar kreist um die Bewusstmachung der sogenannten *caecitas*, das heißt der Blindheit einer sich in falscher Sicherheit wähnenden Menschheit vor der unvermeidlichen Realität der eigenen Sterblichkeit. Die angemessene Erfahrung des Todes kann für Luther nur aus einem erschreckten Innewerden oder Verzweifeln im Angesicht des göttlichen Zorns an sich erfahren werden. Um den seit der Ursünde verblendeten Menschen zu rechter Selbst- und damit Gotteserkenntnis zu führen, bedarf es dieser Evidenz individuell erlittener Furcht. Es ist das Erkennen der göttlichen *iracundia*⁹, die den Menschen in die Verzweiflung treibt, um einen Erkenntniswandel über die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit einzuleiten:

"Das ist von der Todesfurcht und dem Todesschrecken gesagt. Wenn die Todesfurcht nicht wäre, so wäre der Tod ein Schlaf und wir fürchteten ihn nicht. Dann wäre der Tod tot, gleichwie eine Schlange ohne Gift tot ist." Der Schrecken ist notwendig, "um den alten Menschen und die verblendeten Leute aufzuwecken […] Ist er erschrocken, so ist geschehen, was geschehen soll. Da halt dann fest, verzweifle nicht und wende dich zu Christus."

Anstelle der Auffassung, dass eine möglichst hohe Lebenszeit auch eine besonders erstrebenswerte sei, sollte sich der alte Mensch die durch seine unheilvolle Selbstsucht verdrängten Lebensnöte und Gedanken an das Jenseits vergegenwärtigen:

"Wer glaubts aber, daß du so sehr zürnest und wer fürchtet sich vor solchem deinem Grimm? Sie gehen dahin wie das Vieh, als stünden wir in höchsten Gnaden, als wäre dies Leben ewig und voller Freude und Friede […] Sie tun nicht anders, als wären 70 Jahre eine endlose Zeit. Und etliche sind so besessen, daß sie lieber 100 Jahre leben und unserm Herrn Gott seinen Himmel lassen wollten […]"¹¹

⁸ Ebda.

⁹ Vgl. ebda., S. 130. Siehe hierzu Matthias Schlicht: Luthers Vorlesung über Psalm 90. Überlieferung und Theologie, Göttingen 1994, S. 151 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Bd. 55) ¹⁰ Luther 1930, S. 534.

¹¹ Ebda., S. 537.

Die Verse 11 und 12 wiederum stellen eine Möglichkeit in Aussicht, aus der selbstverschuldeten Todeslogik auszutreten. Durch die Worte "auf daß wir klug werden" wird der Grundkonflikt des Zorns wieder in die Verantwortung Gottes verlagert. Im Verständnis Luthers liegt es bei Gott, dem Menschen die Chance auf eine Erfahrung und Nutzung rechter Lebensweisheit zu geben, um mit der unausweichlichen Gewissheit des Todes so umzugehen, dass das Leben nicht passiv-resignativ, sondern aktiv-bejahend angenommen werden kann. Diese Auffassung zielt auf die Bitte, dass das Individuum befähigt werde, trotz begrenzter Zeit auf Erden, das Leben als ein *donum Dei* wahrzunehmen – es gälte laut Luther, das Leben und die Welt mit der gottgegebenen Weisheit des Herzens, die erst in der Erfahrung seiner existentiellen Gottesfurcht hervortritt, uneingeschränkt anzunehmen:

"[G]ib uns doch die Gnade, daß wir unsre Tage zählen [...] daß wir erkennen, wie gar wenige Tage wir haben, damit wir rechte Rechner werden. Was wir leben, ist ein Punkt, eine einzige Einheit, dahinter ist ein andrer Punkt, die Zukunft, die aber noch nicht ist, bevor der andre Punkt, die Vergangenheit, die nicht mehr ist. Wir haben nur das Jetzt. Dann werden die Menschen demütig [...] Daß wir einhergehen mit weisem Herzen, d. h. gib uns Gnade, daß wir unser Leben weislich führen."¹²

Bezieht man diese Ausführungen nun auf die Frage nach dem Altersbild, wie es Luthers Psalmkommentar enthält, so kann festgehalten werden, dass die Alten zwar häufig direkt angesprochen werden, da sie dem Tod biologisch näher als die Jüngeren stehen. Allerdings treffen die Luther'schen Argumente über den Gotteszorn und die durch ihn zu empfangende Herzensweisheit strenggenommen generationenübergreifend auf alle gläubigen Christen zu. Anhand des alten Menschen lassen sich die geschilderten Konsequenzen einer selbstsüchtigen Lebensführung jedoch besonders drastisch demonstrieren, da die Alten in gesteigertem Maße sündhafte Taten und Gedanken angehäuft haben und daher dem schreckhaften Innewerden der *iracundia* Gottes in besonderer Weise bedürfen.¹³

Neben den Hinweisen auf das defizitäre Alter(n), das primär anhand psychisch-physischer Schwächen veranschaulicht wird, findet man auch Momente des Alterstrostes. Hierin bekundet sich der Anteil eines seelsorgerlichen Interesses bei Luther, das nicht selten mit biblischen Vergleichen und Autoritätsverweisen verknüpft wird:

¹² Ebda., S. 537f.

¹³ Vgl. auch Gerd Göckenjan: Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters, Frankfurt a. M. 2000, S. 73.

"Auch der alte Adam ist unruhig, griesgrämig und traurig wie ein Greis. Die Dichter haben genug davon geschrieben. Wir aber, die wir glauben, sind neue Menschen und werden in Ewigkeit nicht alt."¹⁴

Ein weiteres, für das lutherische Altersverständnis aussagekräftiges Dokument bildet die 1599 in Heidelberg veröffentlichte Schrift *De Senectute. Tractatus christianus et consolatorius* des Daniel Tossanus (1541–1602), die ein Jahr später ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Ein christlicher und sehr tröstlicher Bericht vom hohen Alter des Menschen* erschienen ist. Die Gründe für die Behandlung Tossanus' liegen (u. a.) darin, dass er zum einen das erste Trostbuch, das sich explizit dem Alter widmet, im deutschen Sprachraum vorgelegt hat, und zum anderen seine Ansätze in der Folgezeit zu gleichsam stereotypen Anschauungen avancierten. Zahlreiche Motive des Tossanus-Berichts kehren in späteren theologischen Altersdiskursen wieder. Es ist daher nicht übertrieben, der Schrift einen repräsentativen Status für das lutherische Altersbild der Zeit zu attestieren.

2. Alterstrost und -frömmigkeit – Alter(n) in der protestantischen Theologie um 1600
Für Tossanus steht angesichts der im Alter akkumulierten Sünden und der körperlichgeistigen Beschwerden im alltäglichen Leben der Trost im Vordergrund. Er fungiert als eine Grundhaltung, um beständig auf die Kernaussage des 90. Psalms zu verweisen, einen gottgefälligen Lebenswandel anzustreben. Hinzu tritt das vertraute Motiv der Todesangst: Wie für Luther, so ist auch für Tossanus der Grad der Furcht vor dem Sterben ein Hinweis auf ein gutes oder schlechtes Leben. Nur der, welcher Klugheit aus christlicher Frömmigkeit und Glaubenseifer walten lässt, vermag sein Alter(n) zu würdigen, indem er Gott fürchtet und rechtschaffend tätig bleibt. ¹⁵ Kaum deutlicher tritt dieser Zusammenhang in dem "andechtigen Gebet für frome alten" am Ende des Berichts hervor, in dem es mit Bezug auf den 90. Psalm heißt:

"Herr lehr doch mich / daß es ein ende mit mir haben muß / und mein leben ein ziel hat / also nemlich / daß ich in betrachtung / wie augenblicklich / wie flüchtig / und wie mit so viler mühe und arbeit / die rechte blum oder das beste theil unsers lebens umbgeben seye / mein herz und gedancke richte / und gewehre diese wießheit zu lernen / welche darinnen

¹⁵ Vgl. Göckenjahn 2000, S. 56–63.

¹⁴ Luther 1930, S. 537.

bestehet / daß wir dieser welt ganz und gar lernen absagen / uns selbst verleugnen / und nach den himlischen gütern ohne unterlaß streben [...]"¹⁶

Deutlich treten in diesem Zusammenhang zwei (scheinbar widersprüchliche) Aspekte des lutherischen Altersbilds hervor: Einerseits wird der späten Lebensphase eine Eigenständigkeit zugesprochen, die sich offenbar allein aus der Tatsache des pathologischen Alterns legitimiert. Diese Auffassung kanalisiert sich in der skizzierten Reaktion der Trostspendung für den körperlich wie geistig verfallenden alten Menschen. Andererseits verzichtet Tossanus (wie schon Luther) auf eine separierende Betrachtung des Alter(n)s, wenn es darum geht, auf das verbindliche Ziel einer gottes- und todesfürchtigen Frömmigkeit hinzuweisen, die im Grunde keine altersspezifische Adressierung kennt, sondern für Jung wie Alt gleichermaßen gilt.

Von einem rein körperlichen wie seelsorgerischen Standpunkt aus existiert hingegen durchaus eine spezielle Altersperspektive, die mit der theologischen nur insofern verknüpft ist, als der Alte als eine Art Exempel fungiert, an dem die Folgenschwere der Todesfurcht besonders eindrücklich veranschaulicht werden kann. Das späte Alter steht dabei in der Funktion einer erschreckenden Bewusstwerdung. Diese Verständnisebenen zwischen der anthropologischen Dimension, die den Alten primär als physisch-psychisches Mängelwesen beschreibt, und der Vorstellung einer todesfürchtigen Weisheit im Alter gilt es zu bedenken, um den theologischen Hintergrund zu erfassen, vor dem sich nicht zuletzt die musikalischkompositorischen "Auslegungen" des 90. Psalms der Zeit abheben.

3. Konzepte musikalischer Altersreflexion am Beispiel ausgewählter Vertonungen des 90. Psalms

Bei allen Problemen, die aus einer allzu kausalen Verknüpfung kompositorischer Entscheidungsprozesse mit außermusikalischen, in diesem Fall theologischen Aspekten resultieren, bieten die im Folgenden zu betrachtenden Werke eine günstige Ausgangssituation: Zum einen deshalb, da im 16. Jahrhundert das Wort-Ton-Verhältnis durch eine Ausdifferenzierung kompositionstechnischer Mittel grundsätzlich neu austariert wurde, zum anderen, weil es sich bei den Psalmen um Vertonungen durchweg kanonischer Texte handelt, die im lutherischen Wirkungsraum auf einen verständigen Rezeptionskreis trafen. Das gilt im Besonderen für Verse wie "Unser Leben währet siebenzig Jahr", der von

¹⁶ Daniel Tossanus: Ein Christlicher und sehr troestlicher Bericht vom hohen Alter des Menschen, Herborn 1600, S. 298.

zahlreichen Komponisten des Betrachtungszeitraums zur Grundlage einer Vertonung gemacht worden ist. Die Bevorzugung des Verses betrifft im Übrigen auch noch das spätere 17. und 18. Jahrhundert, so dass man angesichts der Vielzahl entsprechender Kompositionen durchaus von einer Vertonungstradition sprechen kann, in deren Verlauf Werke auf Werke reagiert haben. Die Vertonung ganzer Psalmen war ohnehin eher die Ausnahme als die Regel. Die Kompositionen trafen auf ein zumeist vorerfahrenes lutherisches Umfeld, das zweifellos in der Lage war, einzelne Versinhalte an die zentralen Aussagen des vollständigen Psalms rückzuschließen und damit nicht isoliert, sondern kontextuell zu erfassen.

Die weit verbreitete Kenntnis der Verse hängt mit der Tatsache zusammen, dass dem Psalter in Luthers Theologie zeitlebens eine herausgehobene Bedeutung zukam, wie sie beispielhaft in der vielzitierten Laudatio der Vorrede zu den Psalmen von 1528 zum Ausdruck gelangt. Luther spricht hier von den Psalmen als einer "kleinen Biblia", in der "alles auffs schönest und kürzest, so in der gantzen Biblia stehet, gefasset vnd zu einem feinen Enchiridion oder Handbuch gemacht vnd bereitet ist."¹⁷

Die Verbreitung von Luthers Psalmexegese spiegelt sich nicht zuletzt bei den Komponisten der reformatorischen Kernländer wider. So etwa bei dem langjährigen Magdeburger Kantor Gallus Dressler (1553–1580 oder 1589), der Luthers Kommentar im Vorwort seiner *Zehen deudschen Psalmen* von 1562 aufgreift:

"Es schreibt Lutherus […] von den Psalmis gar herrlich / Und unter andern / da er eine Summam aller Psalmen sagen wil / sagt er / So jemands wölle die heilige Christliche Kirche gemalet sehen / mit lebendiger Farbe / und in einem kleinen Bilde gefasset / der solle den Psalter für sich nemen […]"¹⁸

Gallus' Ausdruck des Malens führt zu den besonderen Vetonungspotentialen der Psalmverse. Insgesamt betrachtet bieten die Texte eine Vielzahl poetischer, metaphorischer und affekthafter Sprachgestaltungen. So weisen sie Hymnen, Ausrufe, Anreden und Sprecherwechsel auf, die von den dogmatischen Texten aus anderen Büchern der Bibel deutlich abweichen. Dies betrifft auch die deutsche Sprache, denn die Psalmübersetzung Luthers ließ im Vergleich zum Latein ganz andere Möglichkeiten der Wortakzentuierung und Phrasengliederung zu, die wiederum Einfluss auf die Wahl der Tonhöhe und -dauer hatten.

¹⁷ Zit. nach der Vorrede der Ausgabe von 1545, wie sie (teilweise) abgedruckt ist bei Walther Dehnhard: Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit, Wiesbaden 1971, S. 27 (= Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 6)

¹⁸ Gallus Dressler: Vorwort, in: Zehen deudscher Psalmen, Jena 1562, fol. A ii.

Mit Bezug auf die Vertonungen wäre im Folgenden danach zu fragen, ob es verbindungsstiftende Merkmale, das heißt kompositorische Charakteristika gibt, die die verschiedenen Werke aufeinander verweisen lassen? Genauer gefragt: Existieren womöglich konkrete satztechnische, formale oder stimmliche Merkmale, um das Alter(n) kompositorisch umzusetzen?

In Anwendung auf Gallus Dressler, der den Vers "Unser Leben währet siebenzig Jahr" erstmals im Jahre 1570 in seinem Druck der XC Cantiones und dann nochmal fünf Jahre später in den Außerlesenen Teutschen Liedern aufgenommen hat, lassen sich im Hinblick auf das Text-Ton-Verhältnis interessante Entsprechungen finden. Dressler, dessen kompositorisches Schaffen hinter seiner Bedeutung als Musiktheoretiker steht, hat dieses Abhängigkeitsverhältnis auf Basis einer "humanistisch-reformatorischen Musikanschauung"¹⁹ bestimmt, wenn er in der Praecepta musicae poeticae von 1563 schreibt: "[...] cantiones verborum causa et non verba propter harmoniam finguntur."²⁰ Das erinnert stark an Luthers berühmten Ausspruch, dass die Musik den "Text lebendig" machen solle.²¹ In der Sekundärliteratur über Dressler bildet der Aspekt der Textverständlichkeit das bestimmende Merkmal, wenn es um die Bewertung seiner kompositorischen Stilistik geht. So avanciert etwa in Otto Riemers geschichtlichem Überblick über die Musik Magdeburgs, in der Dressler als weltgewandter Mann mit umfänglichen Kenntnissen der Theologie Luthers wie Melanchthons ausgewiesen wird, ausgerechnet die Motette über "Unser Leben wehret siebzig Jahr" zum tertium comparationis, um Dressler über den differenziellen Vergleich mit anderen mitteldeutschen Komponisten musikhistorisch zu verorten.²²

Die Komposition ist in drei Abschnitte gegliedert, deren Struktur sich nach der ebenfalls dreiteiligen Disposition des Verses orientiert:

_

¹⁹ Jürgen Heidrich: Art. Dressler, Gallus, in: MGG², Personenteil Bd. 5 (2001), Sp. 1407.

²⁰ ,,[...] denn die Gesänge wurden um der Worte willen erfunden und nicht die Worte um der Übereinstimmung [mit der Musik]." Gallus Dressler: Praecepta musicae poeticae (1563), S. 245.

²¹ Martin Luther: Tischreden, Bd. 1, Nr. 968, Weimar 1912, S. 490.

²² "So sind seine Werke, wenn auch nicht sonderlich originell, doch den wertvollen Schöpfungen der Zeit durchaus ebenbürtig, und es nimmt nicht wunder, daß einzelnes von ihnen wie etwa das lebendig anschauliche "Unser Leben […]", mit kleinen madrigalischen Wendungen schon auf die Meister der Jahrhundertwende, wie Calvisius und Schein, vorausweist […]" Otto Riemer: Musik und Musiker in Magdeburg. Ein geschichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutschen Musik, Magdeburg 1937, S. 26.

Teil 1, T. 1–13

"Unser Leben währet siebenzig Jahr, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahr" (= 13 Takte)

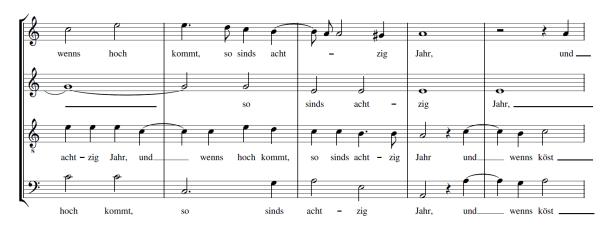
Teil 2, T. 14–34

"und wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe und Arbeit gewesen" (= 20 Takte)

Teil 3, T. 35-71

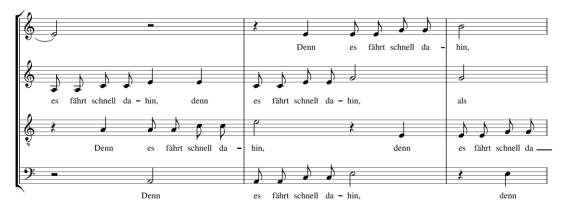
"denn es fähret schnell dahin, als flögen wir davon" (= 36 Takte)

Dressler erweitert die einzelnen Abschnitte sukzessive, was eine Folge der zahlreichen Textwiederholungen besonders in den letzten beiden Formteilen bildet. Durch das Insistieren auf der Aussage, das Leben sei "Mühe und Arbeit" und "fähret schnell dahin", wird die Aussage des Verses stärker auf die Todeslogik blinder Vergänglichkeit, also auf den *caecitas*-Gedanken konzentriert, als auf das biologische Altern des Menschen (70 bzw. 80 Jahre). Zudem bietet Dressler kleinere kunstvolle Text-Ton-Korrelationen, wie zum Beispiel im Übergang vom ersten zum zweiten Teilabschnitt, wo mit dem Halbversende "achtzig Jahr" eine Kadenz erreicht wird, die aufgrund der ausbleibenden Terz c eine instabile Klanglichkeit erhält. Erst mit Beginn des zweiten Teilabschnitts wird die Terz nachgereicht und zwar genau an der Stelle, wo der Hinweis auf die Köstlichkeit eines langen Lebens erscheint:



Notenbeispiel 1: Gallus Dressler, Zehen deutscher Psalmen, Jena 1562, T. 10–14

Das auffälligste Text-Ton-Verhältnis findet sich hingegen im letzten Teil der Motette und zwar zu den Worten "Denn es fährt schnell dahin" bzw. "als flögen wir davon" – beide Stellen spiegeln Bilder der Bewegung wider, auf die Dressler mittels der abrupten Verkürzung der Notenwerte sowie durch die Einführung einer sprunghaften Motivik mit versetzten Einsatzfolgen reagiert:



Notenbeispiel 2: Gallus Dressler, Zehen deutscher Psalmen, Jena 1562, T. 35-37

Auch repetitive Figuren, die im Umfang einer Quinte aufsteigend das Verfliegen des Lebens symbolisieren, werden finalwirksam im letzten Teil der Motette präsentiert, die einen auffallenden Gegensatz zu der insgesamt doch recht linear konzipierten Stimmführung des Stücks bilden:

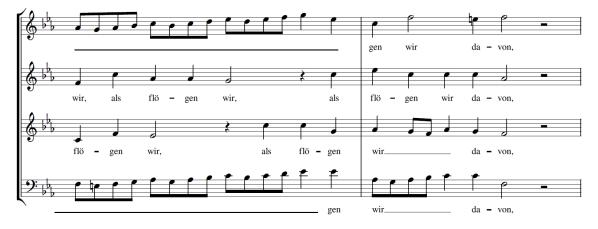


Notenbeispiel 3: Gallus Dressler, Zehen deutscher Psalmen, Jena 1562, T. 50-59

Anhand derartiger Beispiele für die Bildlichkeit wortgebundener Musik können Argumente angeführt werden, weshalb gerade Psalm 90,10 den Komponisten so attraktiv für eine Vertonung erschien, hält er doch zahlreiche Anwendungsmöglichkeiten rhetorischer Figuren und Madrigalismen bereit.

Das textliche Potential musikalischer Ausdeutung kommt noch deutlicher in der achtstimmigen Psalmvertonung des Thomaskantors Sethus Calvisius (1556–1615) zum Ausdruck. Für die Altersthematik ist das Werk insofern bedeutsam, als es sich hierbei tatsächlich um den *Schwanengesang* des Komponisten handelt. Im Erstdruck aus dem Jahr 1615 wird der Begriff erstmals im Titel einer Gelegenheitskomposition verwendet. ²³ Calvisius hatte die Motette ursprünglich für das Begräbnis des Weißenfelser Bürgermeisters Peter Horn komponiert, starb jedoch kurz darauf. Dem Titelblatt zufolge wurde das Stück erst anlässlich des Begräbnisses von Calvisius am 27. November 1615 durch die Thomaner zur Aufführung gebracht.

Die (auch schon bei Dressler zu findende) kompositorische Umsetzung der Alterssteigerung von 70 zu 80 Jahren (T. 18ff.), sodann der beschwingte Dreierrhythmus kombiniert mit der Sprungmotivik zu den Worten "und wenn es köstlich gewesen" (T. 33ff.), nicht zuletzt die chromatische Engschrittigkeit im geraden Taktmetrum (T. 49ff.) sowie die abwärts gerichtete Stimmführung (T. 59ff.) bei "so ist es Müh und Arbeit gewesen" stellen die auffälligsten Passagen der Text-Ton-Relation dar. Auch die Bildlichkeit des Notentextes an der Stelle, wo das Leben "schnell" dahinfährt, "als flögen wir davon", wird aufgrund der treppenartigen melismatischen Achtelbewegungen in Takt 76f. offensichtlich:



Notenbeispiel 4: Sethus Calvisius, Unser Leben währet siebenzig Jahr, Leipzig 1615, T. 76f.

²³ Vgl. Gregory S. Johnston: Der Schwanengesang als christlicher Begriff in der deutschen protestantischen Begräbnismusik des 17. Jahrhunderts, in: Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. a., Michaelstein 2001, S. 182 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 59)

Wie bereits angedeutet, mussten die Vertonungen des Psalms in der älteren Musikforschung gelegentlich als Exempel dafür herhalten, stilgeschichtliche und epochale Übergänge zu markieren. So auch im Falle von Calvisius, dessen Komposition in der *Musikgeschichte Leipzigs* von Rudolf Wustmann (1909) derjenigen von Johann Hermann Schein gegenübergestellt wird:

"Es gibt wenige Paare von Kompositionen innerhalb der Leipziger Musikgeschichte, wie diesen stimmungsgetränkten Schwanengesang des Calvisius und das leichtere, mehr malende fünfstimmige geistliche Madrigal Scheins über denselben Text, an denen man sich den Abstand zweier Zeitalter, hier des Hochbarocks und des Spätbarocks, so schnell vergegenwärtigen könnte."²⁴

Die Gemeinsamkeiten der Werke sind demgegenüber nicht unwesentlich. Für die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts bestand wiederum wesentlich mehr Klarheit über die Unterschiede zwischen dem Motetten- und Madrigalstil. So etwa in Pietro Pontios *Ragionamento di Musica* von 1588, in der das Text-Ton-Verhältnis ein zentrales Kriterium für die Differenzierung beider Genres darstellt. ²⁵ Nach Pontio verpflichtet sich der Komponist im madrigalischen Stil, den Worten möglichst treu zu folgen, wohingegen in der Motette ein insgesamt seriöser und getragener Stil befolgt werden müsse. Dieser sollte nicht unterbrochen werden, sondern den Gesamtaffekt eines Stückes prägen. In der Praxis treten die Gattungsmerkmale laut Pontio hingegen nicht immer deutlich hervor. Für die Musiktheorie seien die Unterschiede aber von großer Bedeutung, wird hieran doch nicht nur die stilistische Trennung der Gattungen festgemacht, sondern die Unterscheidung zwischen einer *musica antiqua* und *nova* grundsätzlich begründet. ²⁶

Mit Bezug auf den damaligen Diskurs des musiktheoretischen Schrifttums ging Johann Hermann Schein (1586–1630) mit seinen geistlichen Madrigalen der Sammlung *Fontana d'Israel* (Leipzig 1623) offenbar einen Mittelweg.²⁷ Die Stücke des *Israelbrünnleins* sind allesamt Gelegenheitskompositionen, die anlässlich von Hochzeiten, Ratswahlfesten,

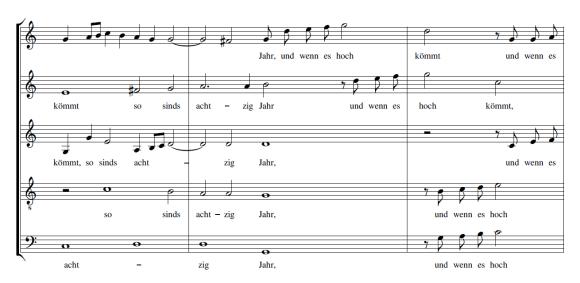
²⁴ Rudolf Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Leipzig und Berlin 1909, S. 387.

²⁵ Pietro Pontio: Ragionamento di Musica, Parma 1588, S. 154f., 160f.

²⁶ Vgl. Arno Forchert: Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur, in: Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag, hg. von Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, S. 154 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 165)

²⁷ Diese Klassifizierung setzt freilich voraus, dass man Schein für die zeitgenössische Debatte der Stildifferenzierung zwischen Motette und Madrigal funktionalisiert, was nicht gefahrlos vonstattengehen kann, da hier kausale Verkürzungen zwischen Musiktheorie und -praxis drohen.

Promotionen oder Begräbnissen zwischen den Jahren 1617 und 1622 entstanden sind. Der insgesamt vierteilige Aufbau der Vertonung Scheins besticht durch seine kontrastierendergänzende Anordnung der einzelnen Versteile. Nach einem verhaltenen Beginn initiieren die Bewegungsmetaphern des zweiten Versteils eine neue Dynamik, um bei den Worten "und wenn es hoch kommt" einen effektvollen Szenenwechsel zu erreichen, der in Takt 20 durch die terzerhöhte Motivwiederholung unterstützt wird:



Notenbeispiel 5: Johann Hermann Schein, Fontana d'Israel, Nr. 15: Unser Leben währet siebzig Jahr, Leipzig 1623, T. 19–21

Im Gegensatz zu Dressler, dessen kompositorischer Akzent – gemäß der Luther'schen Psalmauslegung – noch deutlich auf den Worten der im Alter dominierenden "Müh und Arbeit" lag, verzichtet Schein auf die textliche Gewichtung einzelner Psalmverse zugunsten einer (auch längenmäßigen) Angleichung der vier Madrigallabschnitte. Im Schlussteil bringt Schein ein bewegtes Figurenspiel, das nicht mehr viel von der Bedächtigkeit des Anfangs kennt, sondern über melismatische Fauxbourdon-Wendungen der höheren Stimmen eine Volltönigkeit und Strahlkraft erreicht, die dem Verlauf einen finalwirksamen Akzent verleiht:



Notenbeispiel 6: Johann Hermann Schein, *Fontana d'Israel*, Nr. 15: *Unser Leben währet siebzig Jahr*, Leipzig 1623, T. 43–45

Verbindlich scheint in allen genannten Vertonungen die Umsetzung der sprachlichen Bewegungsbilder zu sein. Auch das kompositorische Altern, symbolisiert durch die in den Notenhöhen variierten Motivsequenzen, bilden auffällige Entsprechungen zwischen den Werken. Jedoch bleiben diese Befunde letztlich allesamt nur bedingt aussagekräftig, wenn es um die im engeren Sinne theologischen Deutungsmöglichkeiten der Kompositionen geht.

Anders verhält es sich demgegenüber mit Heinrich Schütz' (1585–1672) Sammlung der *Musikalischen Exequien*. Sie bildet eine im übergeordneten Zusammenhang stehende Versvertonung, deren Disposition einer 'dramaturgischen' Logik folgt, die es zu beachten gilt, um zu einer über die Text-Ton-Korrelation hinausreichende, mit theologischem Gehalt angereicherte Interpretation zu gelangen. Vor dieser Folie ist die Skizzierung der in der Schütz-Forschung recht genau rekonstruierten Entstehungsumstände der *Exequien* unerlässlich, um die Relevanz der kontextuellen Analyse für die Interpretation von "Unser Leben währet siebenzig Jahr" veranschaulichen zu können. Ein Jahr vor seinem Tod im Jahre 1635 hatte Fürst Heinrich Posthumus Reuß, Herr zu Gera und Lobenstein, verschiedene Texte ausgewählt, die er auf seinem Sarkophag festgehalten wissen wollte. So ließ er auf dem Deckel sowie den Seiten des Sargs 25 Bibelverse und Kirchenliedzeilen abbilden, die in hierarchischer Organisation inhaltlich den Themen des Todes, der Vergänglichkeit und der Auferstehung gewidmet sind.²⁸ Mehrfach äußerte Reuß den Wunsch, dass die Inschriften des

²⁸ Vgl. Werner Breig: Heinrich Schütz' "Musikalische Exequien": Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption, in: Schütz-Jahrbuch 11 (1989), S. 53–68. Dagegen Gerhart Pickerodt: Der tönende Sarg. Heinrich Schütz' "Musikalische Exequien" im Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes, in: Schütz-Jahrbuch 16 (1994), S. 33ff.

Sargs – worunter auch Texte des *Canticum Simeonis* zu finden sind – anlässlich seiner Bestattung musiziert werden sollten. Als Reuß dann am 13. Dezember 1635 starb, erhielt Schütz, vermittelt durch die Witwe des Verschiedenen, den Kompositionsauftrag. Kurze Zeit später erschien der Originaldruck der *Musikalischen Exequien* als Opus 7 in Dresden, den Schütz mit einem gedichteten Nachruf und einem umfangreichen Vorwort versah. Die Reihenfolge der Bibel- und Kirchenliedtexte war somit eine prädisponierte, die nicht auf Schütz selbst zurückging.

Die Themen Alter und Tod mussten Schütz, der im Ruhestand selbst von seinem "hinterstellige[n] kurtze[n] Leben"²⁹ sprach, im überaus strengen orthodox-lutherischen Wirkungsraum des Fürsten Reuß durch die Theologie Luthers wohl bekannt gewesen sein. Die umfassenden Sterbevorbereitungen Reuß' dürfen hier als typisch für die Zeit bewertet werden. In der lutherischen Auffassung der *ars moriendi*, zu der untrennbar auch das Bewusstsein der genannten *caecitas* und die innerliche Vorbereitung im Alter zählten, wurden das eigene Ableben und die Bestattungsritualien möglichst frühzeitig geplant – gerade angesichts äußerer Katastrophen wie dem Dreißigjährigen Krieg oder verheerender Pestepidemien. In dem besagten Widmungsgedicht der *Musikalischen Exequien* greift Schütz den Topos der sträflichen Altersblindheit direkt auf, wenn er von der "Gottesfurcht" spricht, die gleich einer "hellen Sonne"³⁰ von der wahrhaftigen Todesehrfurcht des Fürsten zeugt.

Blickt man auf die Anordnung der Sarginschriften, so wird deutlich, dass speziell der Teil, der sich auf den 90. Psalm bezieht, einer genauen Dispositionslogik folgt: Der Vers "Unser Leben währet siebenzig Jahr" befindet sich auf der rechten, unteren Seite des Sargtrogs. Gemäß der Vorgabe Reuß' steht Psalm 90,10 der Psalm 73 (Vers 25f.) voran: "Herr wenn ich nur dich habe / Er ist das Heil und selig Licht". Im Anschluss folgt das Kirchenlied "Ach wie elend ist unser Zeit", dessen Text von Johannes Gigas stammt und eine ergänzende Kommentierung des 90. Psalms bietet. Hierauf wiederum schließen sich die Hiob-Worte "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" an. Entscheidend ist, dass mit den Versen aus Psalm 73 ein abrupter Wechsel der Gesamtperspektive erfolgt. In Anknüpfung an die Interpretation Sabine Henze-Döhrings kann festgehalten werden, dass an die Stelle der "zuvor ausschließlich thesenhaft formulierten Glaubensinhalte" (gemeint sind die Sprüche bzw. Stücke 1 bis 17) auf

_

²⁹ Zit. nach Ingeborg Stein: Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz, in: Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. a., Michaelstein 2001, S. 195 (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 59)

³⁰ Zit. nach Heinrich Schütz: Musikalische Exequien, SWV 279–281, hg. von Friedrich Schöneich, Kassel 1956, S. 5 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 4)

dem Sarg – bzw. in den *Exequien* – erstmals die "direkte Ansprache zu Gott"³¹ ("Herr, wenn ich nur dich habe", Nr. 18) und später zu Jesus Christus ("Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Nr. 22) erfolgt. Zwischen diese "Proklamation der Erlösungsgewissheit" ist Psalm 90,10 geschaltet und zwar in der Funktion eines "Reflex[es] auf das irdische Leben"³². Schütz hat die Konstellation, die Reuß intendierte, offenbar erkannt, da er auf diesen Perspektivenrespektive Szenenwechsel kompositorisch reagiert. Aus der Auswahl und Organisation der Texte, die zwischen der Prophezeiung der Erlösungsgewissheit und der Reflexion körperlich wie geistig erlittener Mühen im Alter wechselt, zieht Schütz im Hinblick auf den Einsatz affektiver Momente kompositorische Konsequenzen. Dies wird im Übergang von der vollstimmigen Aussetzung der Motette "Herr, wenn ich nur dich habe" zum Bassduett "Unser Leben währet siebenzig Jahr" deutlich. So erscheint nach dem Choreinsatz der für die *Exequien* einmalige Fall einer Besetzung mit ausschließlich zwei Bassstimmen:



Notenbeispiel 7: Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien* (Dresden 1636), Kassel 1956 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 4), T. 179–181

Durch die Tiefe der Vokalstimmen wird der Wechsel von der zuvor in Aussicht gestellten Jenseitserlösung zurück zur irdischen Dimension des 90. Psalms angezeigt. Erwähnenswert ist zudem der Verzicht von Reuß (bzw. Schütz) auf den letzten Versteil: "denn es fähret schnell dahin, als flögen wir davon", der von Calvisius und Schein noch genutzt wurde, um dem Ende ihrer Stücke eine beschwingte Charakteristik zu verleihen. Durch die Auslassung erhält die

³² Ebda.

³¹ Sabine Henze-Döhring: Schütz' "Musikalische Exequien". Die kompositorische Disposition der "Sarginschriften" und ihr liturgischer Kontext, in: Schütz-Jahrbuch 16 (1994), S. 47.

Komposition Schütz' einen stärkeren Akzent auf den tragischen Topos lebenslanger "Müh und Arbeit".

Die Korrespondenz zwischen Musik und Theologie kann bei Schütz anschaulich erfasst werden, da der für die Altersfrage relevante Psalm 90 in einem kontextuell-theologischen Bezugsfeld platziert wird, dem eine "dramaturgische' Disposition"³³ zugrunde liegt. Diese Organisationslogik erlaubt eine Rückkoppelung an den lutherischen Altersdiskurs. Sicherlich bilden die *Exequien* einen Sonderfall nicht nur im Schaffen Schütz', sondern in der Funeralkomposition des 17. Jahrhunderts insgesamt, was abschließend die Frage nach der Möglichkeit vergleichbarer analytischer Befunde in der Zeit aufwirft. Im Falle der Versvertonungen von Dressler bis Schein mutet eine entsprechende Betrachtungsweise ungleich schwieriger an, was aber nicht den Kurzschluss implizieren sollte, dass die theologischen Gehalte des 90. Psalms hier weniger mitgedacht werden.

Ungeachtet der Unterschiede ist allen Vertonungen gemeinsam, dass sie durch die Übertragung der Psalmverse in Musik eine ganz eigene Evidenz religiöser Texterfahrung ermöglichen. Diese genuin musikalische Rezeptionserfahrung der Bibelworte setzt voraus, dass es den beschriebenen Kompositionen gelingt, von der reinen Textauslegung abweichende Interpretationsmöglichkeiten des Psalminhalts zu generieren. Es ist eben nicht dasselbe, wenn man einen Psalm innerlich bzw. laut betet oder singt – das mag eine basale Erkenntnis sein, ist jedoch für die lutherische Musikauffassung ein ganz wesentlicher Aspekt. In Luthers Musikverständnis verhilft erst die Musik dazu, "daß der Glaubende nicht bloß verstandesmäßig begreift, sondern selbst [...] auf irrationalen Wegen über das Herz"³⁴ ergriffen wird. Dabei ergänzen sich Musik (Stimme) und Theologie (Wort) wechselseitig, wobei die Musik aufgrund ihrer singulären, klanglich-transitorischen Eigenschaften stets einen wirkungsästhetischen Überschuss produziert, der die Möglichkeit einer über die rein textliche Rezeption hinausreichende Wahrnehmung der Psalmworte bereithält. Insofern ist es vielleicht nicht übertrieben, dass es sich bei den Vertonungen des 90. Psalms auf Basis des lutherischen Alters- und Todesverständnisses um eine ganz eigene Rezeptionsform der ars moriendi (und letztlich auch der ars canitierium, der Kunst des Alter[n]s) handelt, die – so bleibt zu hoffen – in Zukunft mehr Interesse seitens der Musikforschung finden wird.

-

³³ Ebda., S. 48.

³⁴ Zit. nach Johannes Block: Verstehen durch Musik – Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers, Tübingen und Basel 2002, S. 20.