

Martina Wagner-Egelhaaf

„... und steure deiner Feinde Mord“

Gewalt im Kirchenlied

Abstract: This essay looks at moments of violence in Christian hymns. It analyzes chants used in the early modern struggle between Catholics and Protestants and in missionary movements which still can be found in contemporary hymnbooks. The article shows that the chants not only direct aggression against an outer enemy but also against the fiend within. As the German word ‘Gewalt’ means both ‘violence’ and ‘power’, the hymns oscillate between both meanings. The ‘Gewalt’ being praised in the hymns often self-reflectively addresses the chants’ own violence and/or power as it is illustrated by a brief look at Heinrich von Kleist’s novella *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.

DOI 10.1515/iasl-2015-0001

Kirchenlieder mit Gewalt in Verbindung zu bringen, liegt auf den ersten Blick nicht unbedingt nahe, dient das Kirchenlied doch in erster Linie der gottesdienstlichen Erbauung und dem Lob Gottes. Und doch gibt es in den Gesangbüchern, die insgesamt ziemlich politisch korrekt geworden sind,¹ bis heute Liedtexte, in denen es keineswegs zimperlich zugeht. Dies ist umso mehr in historischen Gesangbüchern der Fall. Es ist ein Leichtes, hier Beispiele zu präsentieren, bei denen man sich fragt, wie sie gesungen werden konnten, ohne dass sich dabei das christliche Gewissen regte. Im Fokus des vorliegenden Beitrags steht jedoch das, was tatsächlich in den Gesangbüchern stehen geblieben ist, was gewissermaßen die Gewalt-Zensur überstanden hat und vielleicht doch unter dem Vorzeichen einer gepflegten, impliziten, subtilen, in ihrer Ambiguität vielleicht dennoch wirkmächtigen Gewaltförmigkeit diskutiert werden kann.

1 Man wundert sich geradezu, dass nicht sogar von „Feindinnen und Feinden“, „Heidinnen und Heiden“ die Rede ist. Grundlage der vorliegenden Ausführungen sind das *Evangelische Gesangbuch* von 1993 in der rheinisch-westfälisch-lippischen Regionalausgabe von 1996 (im Folgenden abgekürzt als EG) und die modernisierte Variante des *Gotteslob* von 1996 (1975) in der Regionalausgabe des Bistums Münster (im Folgenden G).

Im Folgenden wird I. unter der Überschrift „Nun singet und seid froh“ kurz und eher skizzenhaft ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Kirchenlieds gegeben. Unter II. – „Zieht fröhlich hinaus zum heiligen Krieg!“ – folgt ein Gang in die raueren Zeiten der Kirchenlied-Geschichte, bevor III. im Hauptteil unter der Liedzeile „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ ein diskursanalytisch orientierter Blick auf das gerichtet wird, was man unter Vorbehalt die ‚latente Gewaltförmigkeit‘ des Kirchenlieds nennen könnte. Der Beitrag endet IV. – „entschlossen keinen Stein auf dem andern zu lassen“ – mit einem Blick auf Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* aus dem Jahr 1810, die auf bemerkenswerte Weise historische Kontexte religiös motivierter Gewalt aufruft und dabei die Rolle der musikalischen Medialität reflektiert.

1 „Nun singet und seid froh“. Zur geschichtlichen Entwicklung des Kirchenlieds

Unter dem Kirchenlied versteht man zunächst „ein von einer christl. gottesdienstlichen Gemeinde [...] gesungenes Stück in metrischer, meist mehrstrophiger Form“.² Allerdings werden Kirchenlieder auch außerhalb des Gottesdienstes, in der Schule, Familie, in freien Zusammenkünften, aber auch zur persönlichen Lektüre und Andacht verwendet. Reste des ältesten Hymnenrepertoires finden sich im Neuen Testament, aber offensichtlich wurden die frühen Hymnen um 300, wohl aus Sorge um die Rechtgläubigkeit, durch den vorwiegenden Gebrauch von Psalmen ersetzt. Ephraem Syrus (ca. 306–373) verfasste antihäretische Hymnen und Ambrosius von Mailand (339–379) soll, das sagt die Legende, Hymnen als Waffe gegen die Irrlehren der Arianer eingesetzt haben.³ Auch im Mittelalter gehörte der geistliche Volksgesang zum Gottesdienst und bildete unterschiedliche Formen aus. Da gab es kurze Akklamationen, knappe Gesänge in Strophenform, deren einzelne Strophen durch den Ruf „Kyrie eleison“ abgeschlossen wurden und die deshalb den Namen ‚Leisen‘ erhielten. Es gab die sog. ‚Antiphonen‘, die einen Psalm oder ein Canticum, d. h. einen nicht dem Buch der Psalmen entstammenden hymnischen Gebetstext aus der Bibel, umrahmen. Durch Übersetzungen in die Volkssprache oder durch Umdichtungen entstanden aus diesen Antiphonen Lieder, die in unterschiedlichen liturgischen Kontexten Verwendung fanden. Sog.

² Andreas Marti: Kirchenlied [Artikel]. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hg. von Hans Dieter Betz u. a. Bd. 4: 1–K. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, S. 1209–1224, hier S. 1209.

³ Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1209.

‚Cantionen‘ entstanden im 12. Jahrhundert; sie waren durch regelmäßig gebaute Strophen mit Endreim, eine Dur-Moll-Tonordnung und eine feste rhythmisch gestaltete Melodie gekennzeichnet.⁴ Eine besondere Rolle in der Geschichte des Kirchenlieds spielten Böhmen und Mähren, wo im 14. und 15. Jahrhundert, vor allem durch die Böhmisches Brüder, ein umfangreiches volkssprachliches Liedrepertoire entstand. 1501 wurde in Prag das erste Gesangbuch überhaupt gedruckt. Eine zentrale Stellung im religiösen Leben erhielt das Kirchenlied jedoch erst mit der Reformation.⁵ In dieser Zeit wurde es auch als Propagandamittel in der öffentlichen Kommunikation und als Mittel zur religiösen Information und Erziehung eingesetzt.⁶ Thomas Müntzer übersetzte lateinische Hymnen ins Deutsche; Luther dichtete biblische Psalmen in Liedform nach und machte sie so als Gemeindelieder einsetzbar. Obwohl es nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war,⁷ ist das von Luther 1523 gedichtete und mit einer eigenen Melodie versehene geistliche Lied *Ein neues Lied*, das 1524 im *Wittenberger Gesangbuch* gedruckt wurde, im vorliegenden Zusammenhang aufschlussreich. Das Lied, das eher den Charakter einer Ballade oder einer Moritat hat, erzählt die Geschichte zweier flämischer Augustinermönche, Johann van Eschen und Heinrich Voes, die 1523 in Brüssel verbrannt worden waren, weil sie sich von ihren reformatorischen Überzeugungen nicht hatten abbringen lassen. Das Lied hat zwölf Strophen, wobei es mit zwei unterschiedlichen Schlüssen überliefert ist. Im Folgenden werden nur fünf Strophen exemplarisch wiedergegeben:

Ein neues Lied wir heben an
– Das walt Gott, unser Herre –
Zu singen, was Gott hat getan
Zu seinem Lob und Ehre.

Zu Brüssel in dem Niederland
Wohl durch zwei junge Knaben
Hat er sein Wundermacht bekannt,
die er mit seinen Gaben
so reichlich hat gezieret.
Der erst mit Recht Johannes⁸ heißt

⁴ Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1210.

⁵ Vgl. Hermann Kurzke: Kirchenlied II. Textgeschichtlich [Artikel]. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. von Walter Kasper u. a. Bd. 6: Kirchengeschichte bis Maximianus. Freiburg/Br. u. a.: Herder 1997, S. 23f.

⁶ Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1210.

⁷ Vgl. Herbert Wolf: Martin Luther. Eine Einführung in germanistische Luther-Studien. Stuttgart: Metzler 1980, S. 141.

⁸ Die wörtliche Bedeutung von ‚Johannes‘ lautet ‚Gott ist gnädig‘.

So reich an Gottes Hulden,
sein Bruder Heinrich nach dem Geist,
ein rechter Christ ohn Schulden,

von dieser Welt geschieden sind.
Sie han die Kron erworben,
recht wie die frommen Gotteskind
für sein Wort sind gestorben;
sein Märtrer sind sie worden.

Der alte Feind sie fangen ließ,
erschreckt' sie lang mit Dräuen.
Das Wort Gotts er sie leugnen hieß,
mit List auch wollt sie 'täuben.

Von Löwen⁹ der Sophisten viel
Mit ihrer Kunst verloren
Versammelt' er zu diesem Spiel.
Der Geist sie macht' zu Toren;
Sie konnten nichts gewinnen.

Die achte Strophe lautet:

Zwei große Feur sie zündten an;
Die Knaben sie herbrachten.
Es nahm groß wunder jedermann,
daß sie solch Pein veracht'en.

Mit Freuden sie sich schickten drein,
mit Gottes Lob und Singen.
Der Mut ward den Sophisten klein
Vor diesen neuen Dingen,
daß sich Gott ließ so merken.¹⁰

Die Karten sind klar verteilt: Es steht außer Frage, wer der „alte Feind“ ist; das sind die gegenreformatorischen Kräfte, sprich: der Katholizismus, der hier die Gewalt-Karte bekommt. Gott steht zweifelsfrei auf der Seite des Neuen, der ‚jungen Knaben‘, die mit einem Lied auf den Lippen sterben. Nicht zufällig trägt

9 Neben Köln war die Universität Löwen eines der starken Zentren des Widerstands gegen Luther.

10 Martin Luther: Ein Lied von den zwei Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten von Löwen verbrannt, geschehen im Jahr 1523. In: M.L.: Ausgewählte Schriften. Hg. von Karin Bornkamm u. a. Bd. 6: Kirche, Gottesdienst, Schule. Frankfurt/M.: Insel 1983, S. 259–262, hier S. 259 f., S. 261; vgl. die Erläuterungen S. 299.

dieses Lutherlied den Titel *Ein neues Lied*. Das Neue steht hier für das Bessere, das Gott Nähere. Und wer es immer noch nicht verstanden hat, dem erklärt es die Schlussstrophe der jüngeren Überlieferung noch einmal:

Die Asche will nicht lassen ab,
sie stäubt in allen Landen.
Hie hilft kein Bach, Loch, Grub noch Grab;
sie macht den Feind zuschanden.

Die er im Leben durch den Mord
zu schweigen hat gezwungen,
die muß er tot an allem Ort
mit aller Stimm und Zungen
gar fröhlich lassen singen.¹¹

Dieses Luther-Lied ist deshalb für die Thematik ‚Gewalt im Kirchenlied‘ zentral, weil es erstens deutlich macht, welche Funktion die Lieder auch in den innerkonfessionellen Auseinandersetzungen der Reformationszeit hatten, und weil es zweitens sich selbst und damit das reformatorische Singen gleichsam selbstreflexiv in einen Gewaltzusammenhang stellt, indem es auf den Gewaltakt der Gegenseite mit dem fröhlichen Singen antwortet:

Die er im Leben durch den Mord
zu schweigen hat gezwungen,
die muß er tot an allem Ort
mit aller Stimm und Zungen
gar fröhlich lassen singen.

Luthers Idee, Psalmen in singbare Lieder umzudichten, wurde allenthalben aufgegriffen. Besondere Verbreitung fand der *Genfer Psalter*, der zwischen 1542 und 1562 entstand. Das katholische Gegenstück war der *Liedpsalter* von Kaspar Ulenberg, der 1582 in Köln gedruckt wurde. Auch Paul Gerhardt (1607–1676) verfasste im 17. Jahrhundert Psalmlieder.¹² Auf katholischer Seite ist für das 17. Jahrhundert Friedrich von Spee als produktiver Liedverfasser zu nennen. Da allerdings die Liturgie lateinisch war, konnten deutschsprachige Kirchenlieder nur im Umkreis der Predigt und in Randbereichen der Messe eingesetzt werden.¹³ Hermann Kurzke hat formuliert, dass der Autor „in gewissem Sinne eine evangelische Erfin-

¹¹ Luther: Ein Lied von den zwei Märtyrern Christi (Anm. 10), S. 259 f.

¹² Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1211.

¹³ Vgl. Kurzke: Kirchenlied (Anm. 5), S. 23.

„ung“¹⁴ sei, denn während evangelische Gesangbücher schon früh Quellenangaben aufweisen, beginnen die katholischen damit erst im 20. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert griff man, beseelt von dem aufklärerischen Bestreben, eine ‚vernünftige Religion‘ zu schaffen, stark in die Liedbestände ein. Das Dunkle, Mystische, Erotische und Künstlerische, das vor allem aus der barocken Tradition stammte, wurde zugunsten des Tugendideals und der Didaxe ausgesondert. Die Texte wurden sprachlich und inhaltlich stark redigiert. Erst im 19. Jahrhundert setzte eine Gegenbewegung ein, und man besann sich wieder auf die Tradition, z. T. auch aus einer nationalistischen Gesinnung heraus, die im Übrigen auch für die Stärkung des an den Pietismus anschließenden Missionslieds verantwortlich zeichnet.¹⁵ Das nationale Bewusstsein ist auch der Grund dafür, dass seit dem 19. Jahrhundert Vereinheitlichungsbestrebungen bezüglich der Gesangbücher stark wurden. Verwirklicht wurden, nach diversen Zwischenstufen, die Einheitsgesangbücher allerdings erst 1950 mit dem *Evangelischen Kirchengesangbuch* (EKG) und 1975 mit dem katholischen *Gotteslob*.¹⁶ Seit 1969 erarbeitete eine „Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut“ über 25 Jahre hinweg einen Bestand von ca. 500 ökumenischen Liedern, die in die am Ende des 20. Jahrhunderts neu edierten Gesangbücher der katholischen und der evangelischen Kirchen auch in erheblichem Maß Eingang fanden. Sie sind dort jeweils mit „ö“ bezeichnet.

2 „Zieht fröhlich hinaus zum heiligen Krieg!“ Aus früheren Gesangbüchern

Die Überschrift dieses zweiten Abschnitts, der einen Blick auf Kirchenlieder wirft, die in den heutigen Gesangbüchern nicht mehr enthalten sind, entstammt einem sog. Missionslied, das von Christian Gottlob Barth verfasst wurde. Der 1799 in Stuttgart geborene und 1862 in Calw gestorbene Barth war Pfarrer im Württembergischen Möttlingen, später Volksschriftsteller und Verleger, Förderer der Mission und eine wichtige Gestalt in der internationalen Erweckungsbewegung. Im aktuellen EG finden sich andere Texte von ihm; so gehen z. B. die 2., 4. und die

¹⁴ Hermann Kurzke: „Erhalt uns, Herr, die Obrigkeit“ singt heute keiner mehr. Messgeräte unserer metaphysischen Lage: Kirchenlied und Gesangbuch im historischen Wandel. Ein Vermessungs- und Erkundungsgang durch eine Kulturlandschaft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. April 2011; vgl. auch Kurzke: Kirchenlied (Anm. 5), S. 23.

¹⁵ Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1214; Kurzke: Kirchenlied. II. Textgeschichte, S. 23 f.

¹⁶ Vgl. Kurzke: Kirchenlied (Anm. 5), S. 24.

5. Strophe des ökumenischen Lieds *Sonne der Gerechtigkeit* auf ihn zurück; das *Gotteslob* verschweigt dies und teilt nur mit, dass es sich um ein aus älteren Strophen zusammengesetztes Lied handelt. Die erste und die dritte Strophe von *Zieht fröhlich hinaus zum heiligen Krieg* in der Fassung des EKG von 1950, lautet.

Zieht fröhlich hinaus zum heiligen Krieg!
 Durch Nacht und durch Graus erglänzet der Sieg.
 Ob Wetter auch toben, erschrecket nur nicht,
 blickt immer nach oben! Bei Jesus ist Licht.
 [...]

Wenn rings um euch bang die Götzennacht steht,
 und würd's euch zu lang, bis daß sie vergeht,
 so sei euer Hoffen nach oben gericht't;
 der Himmel bleibt offen. Bei Jesus ist Licht.¹⁷

Im *Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg 1912* erscheint das Lied noch in der Sparte „Ausbreitung des Evangeliums. Mission“,¹⁸ während die Missionslieder im EKG von 1950 unauffälliger unter „Psalmen, Bitt- und Lobgesänge für jede Zeit“ aufgeführt sind. *Ziehet fröhlich hinaus in den heiligen Krieg!* ist ein Kampflied. Ein „Freundeskreis christlicher Dichter und Internetevangelisten“ unterhält eine Webseite, die unter dem neutralen Titel www.christliche-gedichte.de eine ganze Rubrik „Geistlicher Kampf und Sieg“ bereitstellt. Hier findet sich auch Barths *Ziehet fröhlich hinaus in den heiligen Krieg!* Wie bei weltlichen Kampfliedern zeigt auch dieses geistliche Kampflied, dass durch das Singen nicht nur der Gegner eingeschüchtert, sondern vor allem auch den eigenen Leuten Mut gemacht werden soll.

Das EKG von 1950 kennt auch noch die Sparte „Für Volk und Vaterland“. Sie enthält Johann Walters Lied von 1561 *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* mit neun Strophen. Walter, 1496 in Thüringen geboren, 1570 gestorben, war Leiter der kursächsischen Hofkapelle und wurde 1548 Hofkapellmeister in Dresden. Auf ihn geht das erste evangelische Chorgesangbuch, *Geistliches Gesang-Buchlein* von 1524 zurück; er war Luthers Berater bei der „Deutschen Messe“ und wird manchmal als der protestantische „Urkantor“ bezeichnet. *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* ist ein Lied, das die deutschen Glaubensbrüder und -schwestern zur Buße aufruft. Die erste Strophe lautet:

¹⁷ Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg 1953. Stuttgart: Verlagskontor des evangelischen Gesangbuchs 1966, Nr. 481, S. 554.

¹⁸ *Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg 1912*. Schmuckausgabe, Stuttgart: Verlagskontor des evangelischen Gesangbuchs 1912, Nr. 267, S. 281.

Wach auf, wach auf, du deutsches Land,
 du hast genug geschlafen!
 Bedenk, was Gott an dich gewandt,
 wozu er dich erschaffen!
 Bedenk, was Gott dir hat gesandt
 und dir vertraut sein höchstes Pfand;
 drum magst du wohl aufwachen. (EKG 1950, Nr. 390)

Im EG von 1996 ist dieses Lied ebenfalls erhalten, allerdings konsequenterweise unter der Rubrik „Bußtag“. Es fehlen die zwei Strophen, die in der früheren Ausgabe das Lied unter „Für Volk und Vaterland“ passend platziert erscheinen ließen. Man sieht hier also, wie Akzentverlagerungen im Verständnis („Vaterland“ – ‚Buße‘) den Texten sehr unterschiedliche Rahmungen geben. Folgende beiden Strophen wurden 1996 nicht übernommen:

Gott hat dich, Deutschland, hoch geehrt
 mit seinem Wort der Gnaden,
 ein großes Licht dir auch beschert
 und hat dich lassen laden
 zu seinem Reich, welchs ewig ist,
 dazu du denn geladen bist, will heilen deinen Schaden.

Wach auf, Deutschland, s'ist hohe Zeit,
 du wirst sonst übereilet;
 die Straf dir auf dem Halse leit,
 ob sich's gleich jetzt verweilet.
 Fürwahr, die Axt ist angesetzt
 Und auch zum Hieb sehr scharf gewetzt;
 Was gilt's, ob sie dein fehlet?

Die drastische Drohung – wir sind mit Johann Walter in der Nach-Luther-Zeit – richtet sich gegen die eigenen Leute. Insofern ist die Aussage eindeutig. Aber offensichtlich erschien der aggressiv-mahnende Appell an Deutschland zu missverständlich, vielleicht auch gerade wegen des Verses „du wirst sonst übereilet“, so dass man das Lied lieber bereinigte. Wie berechtigt diese Sorge war, zeigt eine Probe im Internet, wo man das Lied auf rechten Seiten findet und man es sich bei YouTube unter dem bewegten Bild einer schwarzrotgoldenen flatternden Fahne, geschmettert von einem schneidigen Männerchor, anhören kann.¹⁹ Hier zeigt sich ein Grundzug dessen, was sich unter der ‚Gewaltförmigkeit‘ des Kirchenlieds fassen lässt: Von körperlicher Gewalt gegen andere ist nicht die Rede. Die rhetori-

¹⁹ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=zvt6CB1FkOk> (Stand: 14. 5. 2015).

sche Gewalt, die hier in der zum Hieb angesetzten und scharf gewetzten Axt besonders deutlich wird, bietet indes, selbst wenn sie der Selbstermahnung dient, ein Bildpotential, das referentieller Umbesetzung entgegenkommt, zumal bei Liedern in älteren Sprachstufen, deren häufig auch der Sangbarkeit geschuldete syntaktische Fremdheit im Vollzug des Singens sowieso für eine gewisse Unklarheit sorgt. Hermann Kurzke hat in seiner 2010 erschienenen Studie *Kirchenlied und Kultur* aus einer Rezeptionsästhetischen Perspektive daran erinnert, dass jeder Text Bestimmtheitsstellen enthält, die dem Leser bzw. der Leserin eine bestimmte, feststehende Bedeutung abverlangen, sowie Leerstellen, in die der Leser bzw. die Leserin eigene Deutungen hineinlegen kann. In Bezug auf das Kirchenlied schreibt er:

Es muß genug Bestimmtheit geben, um ein Lied nicht ins Beliebige und Aussagelose verschwimmen zu lassen, aber auch genug Bestimmbarkeit, um Aktivität des Lesers zu ermöglichen. Zuviel Bestimmtheit birgt die Gefahr, daß Lieder veralten. Zuwenig Bestimmtheit birgt die Gefahr, daß sie sich jedem Interesse zur Verfügung stellen.²⁰

In diesem Sinne hat man über die Jahrhunderte hinweg auch immer in die Liedtexte eingegriffen und sie verändert, so dass man sagen kann, dass die große Mehrzahl der Kirchenlieder in ihrem Textbestand außerordentlich instabil ist.²¹ So geht beispielsweise das Lied *Mitten wir im Leben sind* in der ersten Strophe auf eine Antiphon des 11. Jahrhunderts zurück; die Strophen 2 und 3 stammen von Martin Luther. Strophe 2 beginnt „Mitten in dem Tod anfiht uns der Hölle Rachen.“ Und Strophe 3 setzt mit den Worten ein „Mitten in der Hölle Angst unsere Sünd' uns treiben.“ Das katholische Gesangbuch *Ein new Gesangbüchlin geistlicher Lieder* von Michael Vehe von 1537 übernimmt den Luthertext, greift aber in die Stellen ein, wo von der Hölle die Rede ist. So wird aus „Mitten in der Hölle Angst“ „Mitten in der Feinden Hand“. Das Rotenburger Gesangbuch von 1919 macht daraus „Mitten in des Feindes Land“, und dasselbe liest bzw. singt man auch im *Katholischen Feldgesangbuch*, das in Berlin ca. 1940 erschien.²² Hier kann man sehr schön sehen, wie die Bearbeitungsprozesse vonstatten gehen. Vom Feind und von den Feinden ist in den Gesangbüchern allenthalben die Rede. Der Feind lässt sich – statt von einer ‚Leerstelle‘ wäre vielleicht eher von einer ‚Unbestimmtheitsstelle‘ zu sprechen – im übertragenen Sinn lesen als der Satan, das Böse, das Böse in uns und im wörtlichen Sinn als jeder beliebige Feind und Gegner. Die Gewaltmetaphorik, die aufgeboten wird, um die Gläubigen aufzurütteln, um ihnen Angst

²⁰ Hermann Kurzke: *Kirchenlied und Kultur*. Tübingen: Francke 2010, S. 153.

²¹ Vgl. Kurzke: *Kirchenlied und Kultur* (Anm. 20), S. 152.

²² Vgl. Kurzke: *Kirchenlied und Kultur* (Anm. 20), S. 155f.

und Schrecken vor sich selber einzujagen, bietet sich der Umbesetzung, in der Abwehr geradezu der gewaltsamen Umlenkung an. Vielleicht kann man die These wagen, dass die referentielle Uneindeutigkeit, das provokative Schweben zwischen den Polen ‚uns‘ und die ‚anderen‘ oder *der böse Andere* eine Tendenz, gewaltsam Grenzen ziehen und Unterscheidungen treffen zu wollen, nach sich zieht. Im folgenden Abschnitt geht es um die Frage, wie es mit der ‚Gewaltförmigkeit‘ des Liedbestands in aktuellen Gesangbüchern bestellt ist.

3 „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“. Aus aktuellen Gesangbüchern

Der letzte Abschnitt setzte mit einem Blick auf Missionslieder ein. Das Missionslied ist heute mitnichten verschwunden. Zwar singt man nicht mehr vom ‚heiligen Krieg‘, aber in der aktuellen Ausgabe des EG finden sich Missionslieder noch unter der Überschrift „Sammlung und Sendung“. Und diese Formulierung ist an sich schon bemerkenswert: Sammlung geht nach innen, Sendung nach außen – ganz offensichtlich gehören beide Bewegungen eng zusammen. Man stößt hier beispielsweise auf Barths Lied *Der du in Todesnächten erkämpft das Heil der Welt*, dessen 2. und 3. Strophe lauten:

Im Himmel und auf Erden
ist alle Macht nun dein,
bis alle Völker werden
zu deinen Füßen sein,
bis die von Süd und Norden,
bis die von Ost und West/
sind deine Gäste worden/
bei deinem Hochzeitsfest.

Noch werden sie geladen,
noch gehen die Boten aus,
um mit dem Ruf der Gnaden
zu füllen dir dein Haus.
Es ist kein Preis zu teuer,
es ist kein Weg zu schwer,
hinaus zu streun dein Feuer
ins weite Völkermeer. (EG 1996, Nr. 257)

Hier werden die Völker zwar freundlich zu einem Hochzeitsfest eingeladen und man mag das Feuer im völlig gewaltfreien Sinne als Feuer der geistlichen Erleuchtung interpretieren, aber allein schon das Bild des Feuers – es hätte ja auch die

Rede vom ‚Licht‘ sein können – transportiert eine gewisse Aggressivität. Ein anderes Beispiel ist das Lied *Reich des Herrn* von Karl Bernhard Garve, der der Herrnhuter Brüdergemeinde angehörte. Auch hier seien nur die Strophen 2 und 3 zitiert:

Siege bald, siege bald
komm, das kalte Reich der Nacht
aller Enden zu zerstören.
Sieh, es sammelt seine Macht,
doch wer kann den Sieg dir wehren?
Denn die Sonne der Gerechtigkeit
führt den Streit, führt den Streit.

Überall, überall
lass bis an der Welten Rand,
lass durch jeden Kreis der Erden
deinen Namen hell erkannt,
deine Kraft verherrlicht werden,
bis du als der Völker Friedefürst,
herrschen wirst, herrschen wirst. (EG 602)

Natürlich ist hier ein innerer, ein geistig-geistlicher Kampf gemeint, also von Sammlung die Rede, aber „der Welten Rand“ und „der Kreis der Erden“ eröffnen eine nach außen gerichtete räumliche Dimension – dies wäre der Sendungsaspekt –, die gleichwohl im Geistig-Geistlichen verbleiben mag, sich aber doch in einer gewaltförmigen Sprache zu verstehen gibt, in der von „Sieg“, „Zerstörung“, „Macht“, „Streit“ und ‚Herrschaft‘ die Rede ist. Die zweifach bekräftigte Herrschaft des ‚Friedefürsts‘, ein im Grunde ambivalentes Bild, steht am Ende, wenn „der Welten Rand“ und der „Kreis der Erden“ einbezogen sind und die Grenzen dieses Reichs markieren bzw. letztlich aufheben.

Und auch das Kampflied ist nicht verschwunden; das berühmteste protestantische ist sicherlich Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*, das Friedrich Engels die Marseillaise der Reformation nannte und das heute in den meisten evangelischen Kirchen am Reformationstag gesungen wird. Im neuen EG steht es als Nr. 362 unter der Rubrik „Angst und Vertrauen“. Die ersten beiden Strophen lauten bekanntlich:

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind
mit Ernst er's jetzt meint;

groß Macht und viel List
 sein grausam Rüstung ist,
 auf Erd ist nicht seinsgleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts getan,
 wir sind gar bald verloren;
 es streit' für uns der rechte Mann,
 den Gott hat selbst erkoren.
 Fragst du, wer der ist?
 Er heißt Jesus Christ,
 der Herr Zebaoth,
 und ist kein andrer Gott,
 das Feld muß er behalten.

Irritierend erscheint die kriegerische Sprache, die hier gepflegt wird, die Rede von „Wehr und Waffen“, „Feind“, „Rüstung“, „Streit“ und „Feld“. Dabei war das Lied, das auf Psalm 46 zurückgeht, von Luther gar nicht als Kampf- oder Triumphlied gedacht. Es wurde im 16. Jahrhundert als Bußlied gesungen.²³ Luther hat aber gegenüber den Versen des Psalms die Militarisierung des Textes besorgt. Heißt es im Psalm, in Luthers eigener Übersetzung, „Gott ist vnser Zuuersicht und Stercke“, wird im Lied daraus „Ein feste Burg ist unser Gott“. Selbstredend ist der Kampf, um den es hier geht, ein geistlicher, nicht ein weltlicher Kampf. Walter Jens hat dazu geschrieben: „Die feste Burg, das ist nicht das reformatorische Heerlager, sondern das himmlische Jerusalem.“²⁴ Kurzke weist darauf hin, dass die kriegerischen Bilder wohl von Paulus inspiriert sind, der im 6. Kapitel des Epheserbriefes vom „Panzer der Gerechtigkeit“, vom „Schild des Glaubens“, vom „Helm des Heils“ spricht und wo es heißt: „Ziehet an die Waffenrüstung Gottes, daß ihr bestehen könnt gegen die listigen Anläufe des Teufels“ (Eph 6, 11).²⁵ Das Lied hat wie der zugrunde liegende Psalm eine eschatologische Dimension, aber gerade die wurde in der Rezeption eliminiert, so dass jeder *den* Feind einsetzen konnte, den er gerade im Sinn hatte. Das Lied, das in Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806) unter der Überschrift „Kriegslied des Glaubens“ steht, fand Aufnahme in Militärgesangbücher und ins Kommersbuch. Von der Bekennenden Kirche wurde es gegen den Nationalsozialismus gesungen, die Deutschen Christen sangen es gegen das Judentum und den Kommunismus, und auch in der Liturgie nationalsozialistischer

23 Vgl. Kurzke: Kirchenlied und Kultur (Anm. 20), S. 199.

24 Zit. n. Kurzke: Kirchenlied und Kultur (Anm. 20), S. 200.

25 Kurzke: Kirchenlied und Kultur (Anm. 20), S. 199.

Feiern hatte es seinen Platz.²⁶ Es gibt übrigens ein katholisches Gegenstück zur „festen Burg“, das von Joseph Mohr 1973 gedichtete Lied *Ein Haus voll Glorie schauet*, dessen 2. Strophe lautet:

Gar herrlich ist's bekränzt
 Mit starker Türme Wehr
 Und oben hoch erglänzt
 Des Kreuzes Zeichen hehr.
 Gott! Wir loben dich [= Refrain]

Strophe 4:

Ob auch der Feind ihm dräue,
 Anstürmt der Hölle Macht:
 Des Heilands Lieb' und Treue
 Auf seinen Zinnen wacht.
 Gott! Wir²⁷

Die „reinste der Jungfrau“ steht dem Sohn auf der Zinne zur Seite; es ist die Rede davon, dass Tausende bereits „Mit heil'ger Lust ihr Blut“ vergossen haben, und das Lied endet mit einem Appell zum „heil'gen Streit“, in dem der Herr den „ew'gen Sieg“ verleiht. Im aktuellen *Gotteslob* steht das Lied in einer stark modernisierten und unmilitaristischen Variante.

Besonders drastisch erscheint auf den ersten Blick Martin Luthers *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* von 1543 (EG 193).²⁸ Die erste Strophe mag hier genügen:

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
 und steure deiner Feinde Mord,
 die Jesus Christus, deinen Sohn,
 wollen stürzen von deinem Thron. (EG 193)

Allerdings ist „und steure deiner Feinde Mord“ als Genitivus subjectivus, nicht als objectivus zu lesen. Es geht natürlich nicht darum, dass Gott hier gebeten wird, sich an die Spitze derer zu stellen, die seine Feinde ermorden wollen. Die Argumentation hier ist subtiler: Gott wird gebeten, dem Morden, das seine Feinde begehen (genitivus objectivus) Einhalt zu gebieten. Und dies ist ein Argumentationsmuster, das sich durch die Gesangbücher zieht: Wer auch immer der Feind ist, ihm wird Gewalttätigkeit unterstellt; der Feind als solcher ist böse – sonst wäre er

²⁶ Vgl. Kurzke: *Kirchenlied und Kultur* (Anm. 20), S. 201, 203.

²⁷ Zit. n. Kurzke: *Kirchenlied und Kultur* (Anm. 20), S. 204.

²⁸ Text und Melodie sind von Luther.

nicht der Feind –, bedrohlich und gewalttätig. Gegen ihn muss man sich wappnen und rüsten (womit einmal mehr die militärische ‚Ausrüstung‘ der Gesangbuchsprache angesprochen ist) und sich natürlich verteidigen. Dies ist der diskursive Gewaltzusammenhang, der, etwas vereinfachend gesprochen, hinter der Kirchenliedkultur aufscheint. Im vorliegenden Fall verhält es sich jedoch umgekehrt im Vergleich mit *Ein feste Burg*: Hat die Rezeption von *Ein feste Burg* die Unbestimmtheitsstelle des Feinds je nach Bedarf konkretisiert, wurde bei *Erhalt uns, Herr* im 18. Jahrhundert eine Entkonkretisierung vorgenommen. Luther hatte nämlich ursprünglich gedichtet „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort / und steur des Papsts und Türken Mord.“²⁹

Der Punkt der Abgrenzung gegen den oder die Anderen wurde am Ende des zweiten Abschnitts schon einmal berührt. Die Figur des in den Gesangbüchern frequent beschworenen Feinds als Unbestimmtheitsstelle erfüllt hier eine Schlüssel-funktion. Als Metapher für den Teufel ist er, der Feind, im Grunde genommen genauso eindeutig und unproblematisch wie im wörtlichen Sinn für den je aktuellen Feind: die Katholiken, Franzosen, Nationalsozialisten, Kommunisten etc. Diese Feinde sind alle bedrohlich und erfordern äußerste Wachsamkeit. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass der ‚alt böse Feind‘ in der Maske des Teufels das Böse im Menschen, seine Sündenverfallenheit und ständige Gefährdung personifiziert, dann sind die Grenzen plötzlich nicht mehr so klar und eindeutig gezogen, dann ist der gewalttätige Böse, gegen den die Christengemeinde sich wappnet, der/das Böse in ihr, im Christenmenschen selbst – und daher umso gefährlicher. Die Gewalt, die man dem Feind unterstellt, ist damit die Gewalt, die man aufbringen muss, um sich diesen Feind vom Leibe zu halten. Die Mittel, mit denen der Feind auf Distanz gehalten und bekämpft werden muss, verschieben, so kann man argumentieren, dessen zerstörerische Gewalt auf eine diskursiv-rhetorische Ebene der Abwehr.

Wie rückbezüglich die Gewalttätigkeit des Feindes die christliche Gemeinde selbst betrifft, wird beispielsweise in den Passionsliedern deutlich, in denen die Christus angetane Gewalt in aller körperlichen Drastik besungen und damit im Lied vergegenwärtigt wird. Man kann dabei an Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden* (G 179, EG 85) oder an Johann Heermanns *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (G 180, EG 81) denken, dessen 2. Strophe lautet:

Du wirst gegeißelt und mit Dorn gekrönt,
ins Angesicht geschlagen und verhöhnet,
du wirst mit Essig und mit Gall getränkt,
ans Kreuz gehenket.

29 Vgl. Kurzke: Kirchenlied und Kultur (Anm. 20), S. 153.

Ein anderes Beispiel ist Maria Luise Thurmairs Kreuzweglied *Du schweigst Herr*, wo Strophe für Strophe Christi Leidensweg nachvollzogen wird: „O Herr, du wankst und sinkst zur Erde“, „Die Kraft verläßt dich, du fällst nieder“, „Da liegst du, wie vom Kreuz erschlagen“, „Du wirst, o Herr, ans Kreuz geschlagen“, „O seht die Mutter voller Schmerzen“, „Er wird der Erde übergeben“ (G 185). Alle diese Lieder machen klar, dass es die sündigen Menschen und mithin die Gläubigen selbst sind, die diese Gewaltakte begangen haben:

Was du, Herr, hast erduldet,
ist alles meine Last;
ich, ich hab es verschuldet,
was du getragen hast.
Schau her, hier steh ich Armer,
der Zorn verdienet hat;
gibt mir, o mein Erbarmer,
den Anblick deiner Gnad. (G 179)

So dichtet Paul Gerhard in der *Gotteslob*-Fassung, und bei Johann Heermann heißt es:

Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen?
Ach, meine Sünden haben dich geschlagen.
Ich, mein Herr Jesu,
habe dies verschuldet,
was du erduldet. (G 180)

Hier ist der Kern des christlichen Glaubens angesprochen, und wenn Wilhelm Willms Lied *Wir schlugen ihn* von 1972 in 6 Strophen die Tötung von Jesus Christus nachvollzieht – „Wir schlugen ihn“, „Wir bedrängten ihn“, „Wir folterten ihn“, „Wir banden ihn“, „Wir durchbohrten ihn“, „Wir begruben ihn“ – und jeweils eine heilsgeschichtliche Auslegung der Gewaltakte mitliefert, hat hier sehr viel Theologie Einzug in das Lied gehalten. Das ist eher untypisch, denn Kirchenlieder sind in der Regel in sehr viel höherem Ausmaß religiöser Vollzug als theologische Reflexion.³⁰

Und es ist gerade dieses religiöse Vollzugsmoment, das den Kirchenliedern eine auffallend selbstreflexive Dimension verleiht. Es werden nämlich nicht nur die Glaubenstatsachen besungen, sondern bei einer zusammenhängenden Lektüre der Gesangbücher fällt auf, wie sehr in den Liedern das Singen selbst, das also, was sie selbst tun bzw. wozu sie anregen, das Singen, Preisen, Frohlocken, thematisiert wird. Man kann hier nochmals an Martin Luthers *Ein neues Lied* erinnern, das den

³⁰ Vgl. Marti: Kirchenlied (Anm. 2), S. 1221.

neuen Glauben mit dem neuen Lied quasi gleichsetzt, bzw. ihn als neues Lied präsentiert, an Johann Walters *Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit*, wo es heißt „Wir werden stets mit Schalle / vor Gottes Stuhl und Thron / mit Freuden singen alle“ (EG 148/8) oder an Philipp Nicolais *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, dessen 6. Strophe mit den Versen einsetzt: „Zwingt die Saiten in Cythara / und lasst die süße Musika / ganz freudenreich erschallen“ und wo weiter aufgefordert wird „singet / springet / jubilieret / triumphieret“ (EG 70; G 554). Ein weiteres Beispiel von vielen möglichen ist Georg Thurmairs 1965/1971 nach Psalm 98 gedichtetes Lied *Nun singt ein neues Lied dem Herren*, dessen 2. Strophe beginnt:

Frohlockt dem Herrn, ihr Lande alle,
mit Freuden singt und preist ihn laut,
daß alle Welt im Jubelschalle
Gott, unseren Herrn und König schaut. (G 262)

Es ist insbesondere der „Schall“, der durchgehend beschworen wird: „Hört, es singt und klingt mit Schalle“ (G 139).³¹ Bei Johann Matthäus Meyfart, in „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ von 1626, ist es „das große Himmelsheer“, das „Schall“ produziert (EG 150/7). Es geht in den Gesangbüchern also richtig laut zu! Und die akustische Überwältigung wird sehr häufig durch eine visuelle, sich in „Glanz“ und „Schein“ äußernde Überwältigung unterstützt.³² Jubelschall und Glanz ergänzen sich wechselseitig, wie Maria Luise Thurmairs *Der Geist des Herrn erfüllt das All* von 1941 zu verstehen gibt, dessen erste Strophe lautet:

Der Geist des Herrn erfüllt das All
mit Sturm und Feuersgluten;
er krönt mit Jubel Berg und Tal,
er läßt die Wasser fluten.
Ganz überströmt von Glanz und Licht
erhebt die Schöpfung ihr Gesicht,
frohlockend: Halleluja. (G 249; EG 566)

In Benjamin Schmolcks *Liebster Jesu, wir sind hier* steht der Schall im Zentrum der 2. Strophe und der Glanz im Zentrum der 3. (EG 206). Glanz³³ und Schall können

³¹ Vgl. EG 65/6, 119/4, 149/1, 206/2, 241/1, 271/1, 280/2, 283/3, 322/2, 330/2, 332/2, 385/1, 407/3, 564/1, 643/4; G 139/1, 230/4, 238/2; vgl. 249/1, 264, 272, 608/2.

³² EG 206/3, 241/6, 566/1, 683/1; G 104/4, 112/6, 136/2, 137/1, 247, 249/1, 292/1, 520/3, 546/3, 555/3 u. 4, 558/2, 668.

³³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Vom Glanz der Rede. In: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Hg. von Hans-Georg von Arburg u. a., Zürich u. a.: diaphanes 2008, S. 239–253.

in rhetorischen Begriffen der Persuasion beschrieben werden. So spricht etwa Quintilian davon, dass der Redner „im Kampf nicht nur mit schlagkräftigen, sondern auch mit strahlenden Waffen“ fechte und Cicero sowohl die Richter als auch das römische Volk nicht nur dadurch überzeugte, dass er „zweckmäßig, gut lateinisch und durchsichtig sprach“, sondern durch die „Erhabenheit, die Großartigkeit, de[n] Glanz und das Gewicht seiner Worte.“³⁴ Und auch die Stimme des Redners, die Quintilian mit einem Musikinstrument vergleicht, soll leicht ansprechend, groß, reich, schmiegsam, fest, ausdauernd, hell und rein sein, weit tragen und im Ohr haften.³⁵ Diese Form der rhetorischen Übermächtigung hat natürlich auch etwas mit Gewalt zu tun, mit der rhetorischen Gewalt der Persuasion, die eingesetzt wird, um die christliche Gemeinde selbst, aber auch die anderen – und vermutlich auch Gott selbst zu beeindrucken und zu überzeugen. Schall und Glanz werden sehr häufig auf die, wie sich sagen lässt, zentrale Kategorie im *Gotteslob* bezogen, das nicht ohne Grund ‚Gotteslob‘ heißt, nämlich die Kategorie der ‚Herrlichkeit‘ Gottes. „[...] auferweckt in Herrlichkeit“ (G 87/1), „Komm aus deiner Herrlichkeit“ (G 104/3), „es kommt der König der Herrlichkeit“ (G 122/7), „Dir sei Herrlichkeit in der Höhe“ (199), „[...] denn groß ist deine Herrlichkeit“ (G 426) usw. ‚Herrlichkeit‘ ist, wie Hans Urs von Balthasar dargelegt hat, die zentrale Kategorie einer theologischen Ästhetik.³⁶ Das Wort ‚herrlich‘ geht auf das mhd. ‚hērlich‘ ‚erhaben, vornehm, stolz, glanzvoll, prächtig‘ zurück und ist verwandt mit ‚hehr‘; es wurde allerdings früh schon als zu ‚Herr‘ gehörig empfunden, das auf den substantivierten Komparativ ‚hēriro‘ (‚älter‘, ‚ehrwürdiger‘, ‚erhabener‘) zurückgeht.³⁷ ‚Herrlichkeit‘ ist also nicht nur eine ästhetische Dimension, sondern bezeichnet auch eine Position der Autorität und der Macht, wie es etwa in Albert Curtz’ 1659 nach Psalm 19 gedichtetem Lied *Dein Lob, Herr, ruft der Himmel aus* in der 2. Strophe heißt. „[...] erhalt ihr [der Kunde] Ruf, erschallt ihr Klang, / des Schöpfers Macht zu zeigen“ (G 263). Und auch in dem bereits anzitierten Lied von Maria Luise Thurmair *Der Geist des Herrn erfüllt das All*, das von Jubel und Glanz singt, heißt es in Strophe 4: „Der Geist des Herrn durchweht die Welt / gewaltig und unbändig“ (G 249). In diesem Sinn ist von ‚Gewalt‘ als *potestas*, d. h. als

³⁴ Quint. inst. VIII 3, 2–3. Zit. nach Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Bd. 2. Darmstadt 1995, S. 151.

³⁵ Vgl. Quint. inst. XI 3, 40f. Zit. n. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners* (Anm. 34), S. 623.

³⁶ Vgl. Hans Urs von Balthasar: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. 3 Bde. Einsiedeln: Johannes 1961–1969.

³⁷ Vgl. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Hg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Duden Bd. 7. Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut 2001, S. 329, S. 335 f.

„Herrschaftsgewalt“, in den Kirchenliedern permanent die Rede:³⁸ Diese *potestas* des Herrn wird gegen die *violentia* der Welt angerufen: „Der Himmel, der kommt, / das ist die Welt ohne Leid, / wo Gewalttat und Elend besiegt sind“ (EG 153), dichtet Kurt Marti.³⁹ Und bei Thomas Müntzer heißt es:

Gezeigt hat er sein groß Gewalt,
dass es in aller Welt erschallt,
sich beugen müssen alle Knie
im Himmel und auf Erden hie. (Thomas Müntzer 1523, EG 3/4, G 116/4)

In diesem Sinn sind Gewalt als *potestas* und Gewalt als *violentia* aufeinander bezogen und, wie gesagt, die Karten einigermaßen klar verteilt. Es ist lediglich die Sprache, die bisweilen für Verwirrung sorgt, die windige, die sich immer auf ihre Metaphorizität hinausreden kann. Allerdings hat Nicola Gess, die sich in ihrer Doktorarbeit dem Topos von der ‚Gewalt der Musik‘ gewidmet hat, gezeigt, dass die Übermächtigung durch die Gewalt der Musik *violentia* und nicht *potestas* ist.⁴⁰

4 „entschlossen keinen Stein auf dem anderen zu lassen“. Kleist.

Die Aufeinanderbezogenheit von *violentia* und *potestas* und das Umbrechen von *potestas* in *violentia* im Medium der Musik reflektiert paradigmatisch Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)* aus dem Jahr 1810. In dieser Erzählung werden verschiedene Kategorien, die in den bisherigen Ausführungen leitend waren, in Bezug zueinander gesetzt. Die Erzählung spielt, wie gleich zu Anfang mitgeteilt wird „[um] das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete“.⁴¹ Kleist führt seine Leserinnen und Leser also in die gewaltträchtige Zeit der

³⁸ Vgl. EG 27/3, 78/2, 109/2, 123/2 („Fürstentümer und Gewalten, Mächte, die die Thronwacht halten, / geben ihm die Herrlichkeit“); G 710, 757.

³⁹ Vgl. EG 192, 247/3.

⁴⁰ Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg/Br. u. a.: Rombach 2011, S. 14: „Bei der ‚Gewalt der Musik‘ handelt es sich [...] nicht um eine potentielle Gewalt im Sinne der ‚potestas‘, sondern um eine aktualisierte und zerstörerische Gewalt im Sinne der ‚violentia‘.“

⁴¹ Heinrich von Kleist: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*. In: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. von Siegfried Streller u. a. Bd. 3: *Erzählungen, Gedichte, Anekdoten, Schriften*. Frankfurt/M.: Insel 1978, S. 238–251, S. 666–669, S. 238 (Nachweise künftig im Text).

Glaubenskriege. Vier Brüder aus den Niederlanden kommen in Aachen zusammen, um dort, wie es im Text heißt, die Erbschaft eines unbekanntes Onkels zu „erheben“ und sie beschließen, „der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben“ (S. 238). Hier geht es eindeutig um *violentia*:

Der Prädikant [= einer der Brüder], der dergleichen Unternehmungen mehr als einmal schon geleitet hatte, versammelte, am Abend zuvor eine Anzahl junger, der neuen Lehre⁴² ergebener Kaufmannsöhne und Studenten, welche, in dem Gasthofe, bei Wein und Speisen, unter Verwünschungen des Papsttums, die Nacht zubrachten; und, da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen. Sie verabredeten frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen; und eines großen Anhangs, den sie unter dem Volk finden würden, gewiß, verfügten sie sich, entschlossen keinen Stein auf dem andern zu lassen, in der Stunde, da die Glocken läuteten, in den Dom. (S. 238 f.)

Im Dom – es ist Fronleichnam – soll von den Nonnen des Cäcilienklosters eine alte italienische Messe aufgeführt werden, aber unglücklicherweise ist die Kapellmeisterin Schwester Antonia erkrankt, und man ist gerade dabei zu improvisieren, als überraschend die Erkrankte, mit der Partitur unter dem Arm, plötzlich doch erscheint, zwar etwas bleich im Gesicht, und die Messe dirigiert:

[...] das Oratorium⁴³ ward mit der höchsten und *herrlichsten* [Hervorhebung M. W.-E.] musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *Salve regina* und noch mehr bei dem *Gloria in excelsis*, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei; dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des Dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im Westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte. (S. 241)

Sechs Jahre später kommt die Mutter der Brüder aus den Niederlanden nach Aachen, weil sie von ihren Söhnen seit ihrer Reise nach Aachen nie wieder etwas gehört hat. Man führt sie in das Irrenhaus der Stadt, wo sie die jungen Männer „in langen, schwarzen Talaren, um einen Tisch“ (S. 242) sitzen sieht, auf dem ein Kreuzifix steht. Man erklärt ihr, dass ihre Söhne „in der Verherrlichung des Heilands begriffen wären“ und dass sie „seit nun schon sechs Jahren, dies geisterhaf-

⁴² Gemeint ist der Protestantismus; zu erinnern ist an Luthers *Ein neues Lied* von 1524, das zu Anfang dieses Beitrags besprochen wurde.

⁴³ Über das konfessionelle Schwanken der Aufführung zwischen ‚Messe‘ und ‚Oratorium‘ vgl. Gess: *Gewalt der Musik* (Anm. 40), S. 350 f.

te Leben“ führen. Sie schlafen und essen wenig, kein Laut kommt über ihre Lippen. Nur „in der Stunde der Mitternacht“ erheben sie sich von ihren Sitzen und intonieren „mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten macht[], das Gloria in excelsis“ (S. 242f.). Die völlig erschütterte Mutter erfährt dann noch von der Äbtissin des Klosters, dass Schwester Antonia, die wegen ihrer Krankheit am Tag des Geschehens unter ständiger Aufsicht gewesen sei, ihr Krankenbett keine Minute verlassen habe, vielmehr am selben Tag noch gestorben sei. Offensichtlich hat also die heilige Cäcilie, die Patronin der Kirchenmusik, persönlich die Messe dirigiert und den Brüdern im wahrsten Sinne des Wortes den Sinn verrückt. Die Gewalt der Musik, *potestas*, zeigt sich hier im Bunde mit der Gewalt des Herrn, und ihrer vereinigten Macht gelingt es, den Gewaltakt, *violentia*, der protestantischen Brüder zu verhindern. Die Mittel sind allerdings drastisch. Der Wirt, der die Brüder bei sich aufgenommen hatte, bevor er sie, in der Überzeugung, dass in ihnen „der böse Geist walten müsse“ (S. 247), dem Irrenhaus übergab, vergleicht ihr mitternächtliches Singen mit dem Gebrüll von Leoparden und Wölfen, „wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen“ (S. 246). Ihr ‚schauderhaftes und empörendes Gebrüll‘, das die Pfeiler seines Hauses zu erschüttern drohte, hörte sich an, so heißt es im Text, „wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle“ (S. 246). Das Gebrüll ist natürlich eine verzerrte Antwort auf den himmlischen Gesang,⁴⁴ aber Kleist wäre nicht Kleist, wenn er die Ambivalenzen nicht bis zum Schluss ausspielen würde:

Hier endigt diese Legende. Die Frau, deren Anwesenheit in Aachen gänzlich nutzlos war, ging mit Zurücklassung eines kleinen Kapitals, das sie zum Besten ihrer armen Söhne bei den Gerichten niederlegte, nach dem Haag zurück, wo sie ein Jahr darauf, durch diesen Vorfall tief bewegt, in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte: die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das Gloria in excelsis abgesungen hatten. (S. 251)

⁴⁴ Gess hebt hervor, dass das Leben der bestraften Brüder seit dem Fronleichnamstag sowohl die katholische Religion als auch die protestantische Wendung gegen die Sinnlichkeit des Religiösen kariert; vgl. Gess: Gewalt der Musik (Anm. 40), S. 347. Musik, die sowohl als geistigste als auch als materiellste Kunst betrachtet wird (vgl. ebd., S. 17), unterläuft in ihrer gewaltsamen Wirkung diese und auch andere Oppositionen des aufklärerischen Geistes und – wie Kleists Legende zeigt – ganz offensichtlich auch die von *potestas* und *violentia*.