

GEDICHTE UND INTERPRETATIONEN

- Band 1 Renaissance und Barock
- Band 2 Aufklärung und Sturm und Drang
- Band 3 Klassik und Romantik
- Band 4 Vom Biedermeier zum
Bürgerlichen Realismus
- Band 5 Vom Naturalismus bis zur
Jahrhundertmitte
- Band 6 Gegenwart I
- Band 7 Gegenwart II

Philipp Reclam jun. Stuttgart

GEDICHTE UND INTERPRETATIONEN

Band 1
Renaissance und Barock

Herausgegeben von
Volker Meid

Philipp Reclam jun. Stuttgart

1982

Zweite Literatur: Josef BENZING: Ulrich von Hutten und seine Drucker. Wiesbaden 1956. – Heinrich GRIMM: Ulrich von Hutten. Göttingen 1971. – Ulrich von HUTTEN: Deutsche Schriften. Hrsg. von Peter Ukena. München 1970. – K. KLÜPFEL: Ulrich von Hutten. In: Real-Encyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Hrsg. von J. J. Herzog und G. L. Plitt. Bd. 6. Leipzig 1879. S. 401–404. – Gustav KÖNNECKE: Bilderatlas zur Geschichte der Deutschen Nationalliteratur. Marburg 1887. – Dietrich KURZE: Biographisches Nachwort. In: Ulrich von Hutten: Deutsche Schriften. S. 341–364. – Bernd MOELLER: Deutschland im Zeitalter der Reformation. Göttingen 1977. – Franz RUEB: Ulrich von Hutten. Berlin [West] 1981. – David Friedrich STRAUSS: Ulrich von Hutten. 2., verb. Aufl. Leipzig 1871. – Peter UKENA: Tagesschrifttum und Öffentlichkeit im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland. In: Presse und Geschichte. Hrsg. von Elger Blümm. München 1977. S. 35–53. – Peter UKENA / Kristiane ULJARCZYK: Deutschsprachige populäre Hutten-Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Daphnis 2 (1973) S. 166–184. Weitere Literatur: Hajo HOLBORN: Ulrich von Hutten. Göttingen 1968. – Ulrich von HUTTEN: Opera. Hrsg. von Eduard Böcking. 7 Bde. Leipzig 1859–69. – Barbara KÖNNEKER: Die deutsche Literatur der Reformationszeit. München 1975. – Richard NEWALD: Ulrich von Hutten. In: R. N.: Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus. Berlin [West] 1963. S. 280–325. – Helmut SCHEUER: Ulrich von Hutten: Kaisertum und deutsche Nation. In: Daphnis 2 (1973) S. 133–157. – Michael SEIDLMEYER: Ulrich von Hutten. In: Die großen Deutschen. Bd. 1. Hrsg. von Hermann Heimpel [u. a.]. Berlin [West] 1956. S. 449–463.

Martin Luther

Ein feste burg ist vnser Gott

Der XLVI. Psalm

Deus noster refugium et virtus etc.
D. Mart. Luther

Ein feste burg ist vnser Gott /
ein gute wehr vnd waffen /
Er hillft vns frey aus aller not /
die vns itzt hat betroffen /
5 Der alt böse feind /
mit ernst ers itzt meint /
gros macht vnd viel list /
sein grausam rüstung ist /
auff erd ist nicht seins gleichen.

10 Mit vnser macht ist nichts gethan /
wir sind gar bald verloren /
Es streit für vns der rechte man /
den Gott hat selbs erkoren /
Fragstu wer der ist?
15 er heisst Jhesus Christ /
der HERR Zebaoth /
vnd ist kein ander Gott /
das felt mus er behalten.

Vnd wenn die welt vol Teuffel wer /
20 vnd wolt vns gar verschlingen /
So fürchten wir vns nicht so sehr /
es sol vns doch gelingen /

Überschrift: *Deus noster refugium et virtus*: Gott ist unsre Zuversicht und Stärke. 3 *frey*: frei (zu werden). 8 *grausam*: grauerregend. 17 *ist kein ander Gott*: kein anderer als der in V. 13 genannte. 18 *felt*: Schlachtfeld. 20 *gar*: völlig.

Der Fürst dieser welt /
 wie sawr er sich stelt /
 25 thut er vns doch nicht /
 das macht / er ist gericht /
 ein wörtlin kan jn fellen.

Das wort sie söllen lassen stan /
 vnd kein danck dazu haben /
 30 Er ist bey vns wol auff dem plan /
 mit seinem Geist vnd gaben /
 Nemen sie den leib /
 gut / ehr / kind vnd weib /
 las faren dahin /
 35 sie habens kein gewin /
 das Reich mus vns doch bleiben.

Abdruck nach: Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede D. Mart. Luth. Leipzig: Valentin Babst, 1545, Nr. XXIV. Repr.: Das Babstsche Gesangbuch von 1545. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel: Bärenreiter, 1929. ²1966.

Erstdrucke: Form vnd ordnung Gaystlicher Gesang vnd Psalmen. Augsburg: Philipp Ulhart, 1529. – Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen für die leien. Leipzig: Michael Blum, o. J. [zwischen 1528 und 1530].

Weitere wichtige Drucke: D. Martin Luthers Werke. Krit. Gesamtausg. (Weimarer Ausg.). Bd. 35. Weimar: Bohlau, 1923. – Martin Luther: Die deutschen geistlichen Lieder. Hrsg. von Gerhard Hahn. Tübingen: Niemeyer, 1967.

24 *wie sawr er sich stelt:* wie sehr er droht. 25 *nicht:* nichts. 29 *kein danck dazu haben:* ob sie wollen oder nicht. 30 *wol:* Adv. zu *gut. plan:* Kampfplatz.

»Und wenn die Welt voll Teufel wär'«.
 Zu Martin Luthers *Ein feste burg ist vnser Gott*

1. Das Schrifttum über Luthers Lieder weist ausgeprägte Schwerpunkte, aber auch bemerkenswerte Lücken auf. Es gibt vorzügliche Textausgaben sowie eingehende Untersuchungen über Anlässe und Entstehungszeiten; literarischen Vorlagen und biblischen Reflexen ist man genau nachgegangen; metrische Fragen sind ausführlich diskutiert, und zur Wirkungsgeschichte liegen zahlreiche Skizzen vor. Dazu kommt eine unübersehbare Fülle essayistischer Äußerungen zum Korpus der Lieder wie zu Luther als Liederdichter, wenngleich diese überwiegend affirmativer Natur sind und nur begrenzten Wert haben. Hingegen gibt es weder genauere Analysen des Liedwerkes oder einzelner Lieder noch Interpretationen textimmanenter oder anderer Art; eine literaturwissenschaftliche Monographie existiert nicht,^{*} Untersuchungen zum Stil, zur Metaphorik, zur rhetorischen Technik gibt es nicht; die geschichtlichen Zusammenhänge, etwa das Verhältnis von Luthers Liedern zum Meistersang oder zum Volkslied, sind nicht erforscht. Die Literaturhistoriker beschränken sich auf pauschale Charakterisierungen, die je nach Neigung zwischen überschwänglichem Lob und säuerlicher Anerkennung pendeln und sich im übrigen kaum von den essayistischen Äußerungen unterscheiden. Angesichts dieser Sachlage kann sich der hier vorgelegte Diskussionsbeitrag nur zwischen dem Versuch einer Bestandsaufnahme auf der einen Seite und Ansätzen zur Analyse auf der anderen bewegen.

2. Thema des Liedes *Ein feste burg ist vnser Gott* ist der Kampf zwischen Gott und dem Teufel, genauer: der Kampf

* Während der Drucklegung erschien: Gerhard Hahn, *Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes*, München 1981.

der beiden die Welt bestimmenden Mächte um den Menschen, dargestellt aus der Sicht der Menschen, die sich auf der Seite Gottes befinden. Daß Luther unter diesen Menschen die Kirche oder, wie er zu sagen vorzog, die Gemeinde verstand, ist zwar nicht ausdrücklich vermerkt, aber generell vorauszusetzen und zudem aus den Versen 12 ff. zu folgern. Der Mensch ist Objekt, nicht Subjekt des Geschehens. Er ist den Angriffen des Teufels ausgesetzt und erfährt dabei seine eigene Ohnmacht, zugleich aber auch den Schutz Gottes; er weiß, daß der Teufel nur begrenzt als Gegenspieler Gottes auftreten darf, trotz aller augenblicklichen Stärke jedoch letztlich machtlos ist.

Der Teufel ist für Luther nicht wie für Spätere Symbol eines bösen Prinzips, etwa Veranschaulichung der positiven Gottlosigkeit oder des Mangels an Sein, sondern ebenso wie für seine Zeitgenossen eine konkrete Person mit realer Macht, die allerdings nur so weit reicht, wie Gott es zuläßt: »Teufel, du bist wol ein mörder und bösewicht, aber ich wil dein brauchen wozu ich wil, Du solt nur meine hippen sein, [...] ich wil und mus euch haben zu meinem werckzeug an den weinstock, das er gearbeitet und zu gericht werde« (WA, Bd. 45, S. 638 f.).

Seine Vorstellung von Gott erläutert Luther im *Großen Katechismus* (1529): »Ein Gott heisset das, dazu man sich versehen sol alles guten und zuflucht haben ynn allen nöten« (WA, Bd. 30,1, S. 133). Die menschliche Situation, in der das Wort »Gott: seinen Platz hat, ist demnach einmal bestimmt durch die Notlage, die dann manifest wird, wenn der Mensch erkennt, daß er sich selbst nicht genügt; zum andern ist sie bestimmt durch die Rettung aus dieser Not, was Luther weiterhin erläutert: »Jhesus Christus, ein Herr des lebens, gerechtikeit, alles guts und selickeit [...] hat uns arme verlorne menschen aus der helle rachen gerissen, gewonnen, frey gemacht und widerbracht yn des Vaters huld und gnade und als sein eigenthumb unter seinen schirm und schutz genomen« (WA, Bd. 30,1, S. 186).

Es geht Luther somit um den Gang der (Heils-)Geschichte

und die Grundsituation des Menschen. Der Aspekt, unter dem diese gesehen werden, ist »kosmisch«. Der entsprechende anthropologisch-psychologische Aspekt, der sich biblisch in der Problematik von Geist und Fleisch, Sünde und Gerechtigkeit darstellt und auf dem sonst bei Luther der Akzent liegt, ist hier nicht thematisiert. Der Text greift damit letzte Fragen auf; deswegen gehen auch alle Versuche, ihn in einer bestimmten politischen oder biographischen Situation zu verankern, den Teufel gewissermaßen historisch dingfest zu machen, am Wesentlichen vorbei. Gewiß sah Luther in Türken, Papst und Schwärmern, in Pest und eigener Krankheit ebenso wie in allen anderen Ereignissen, die man für die Keimzelle des Liedes gehalten hat, den Teufel unmittelbar am Werk. Aber er sah ihn überall dort, wo er die Welt im Widerstand gegen Gott sah. Dieser universale Bezug ist es, der in dem Lied seinen Ausdruck gefunden hat.

3. Der Gedankengang des Liedes ist sprunghaft-kreisend, dabei werden einige wenige Grundaussagen variiert. Die Strophen sind in sich geschlossen, jede setzt in der Aussage neu an, so ergibt sich keine zwingende Strophenfolge. Man kann die Strophen 1 und 2 näher zusammenrücken und gegen 3 und 4 abheben (Stapel, Schröder); man kann auch Strophe 2 als Mittelpunkt, dem 1 und 3 symmetrisch zugeordnet sind, und Strophe 4 als Zusatz ansehen (Jenny). Zutreffend ist daran, daß in den Strophen 1 und 2 die Akzente stärker auf Gott und dem Teufel, in 3 und 4 auf dem Menschen liegen sowie daß in Strophe 1 die Macht und in 3 die Ohnmacht des Teufels betont wird. Doch ist der Aufbau insgesamt nicht so klar und einfach; die Aussagen sind vielfältig wechselnd aufeinander bezogen und miteinander verschlungen: Gottes Macht – des Teufels Macht (gegenüber den Menschen) – menschliche Hilflosigkeit (gegenüber dem Teufel) – menschliche Stärke (durch Gottes Hilfe) – des Teufels Machtlosigkeit (gegenüber Gott) sind die Varianten, Grundtenor ist das unerschütterliche Vertrauen des Menschen auf Gott. Alle Einzelaussagen umkreisen in eindring-

licher Repetitio und Variatio das Grundthema und beleuchten es aus ständig wechselndem Blickwinkel.

Die Struktur des Textes ist durchgehend antithetisch. Gott und der Teufel stehen einander gegenüber, vom Menschen ist nur die Rede in bezug darauf, wie er wechselnd den Teufel als Feind und Gott als Helfer erfährt. Die Antithetik ist zunächst der Bauform der Strophen angepaßt. In Strophe 1 fällt die Grenze zwischen Satz und Gegensatz mit der von Aufgesang und Abgesang zusammen. In Strophe 2 liegt sie zwischen den beiden Stollen, während die Aufgesang-Abgesang-Grenze keine thematische Trennungslinie bedeutet. In den Strophen 3 und 4, die unter dem hier angelegten Gesichtspunkt gleich gebaut sind, findet sowohl zwischen den Stollen als auch zwischen Auf- und Abgesang ein Thesenwechsel statt; außerdem liegt innerhalb des Abgesangs noch eine solche Grenze, wengleich sie syntaktisch umklammert ist: die beiden ersten Verse mit einem Konzessiv-Nebensatz (nicht ausreichender Gegengrund) stehen antithetisch zu den restlichen drei Versen mit dreifachem Hauptsatz. Zusätzlich liegt zwischen den Strophen 2 und 3 sowie 3 und 4 noch jeweils ein Thesenwechsel. Insgesamt wird in dem vierstrophigen Lied somit zehnmal zwischen Satz und Gegensatz gewechselt, in der zweiten Hälfte doppelt so häufig wie in der ersten. Dabei wird das Strophen-schemata zunächst genau beachtet, dann aber schrittweise überspielt. Beides verleiht dem Text den Charakter von farbiger Lebendigkeit und dramatischer Bewegung.

4. Nach rhetorischer Terminologie handelt es sich bei dem Lied um eine epideiktische Dichtung, die dem Genus demonstrativum der Prosarede entspricht und dessen Vorschriften so genau befolgt, daß man versucht ist anzunehmen, Luther habe sich nach einem Lehrbuch gerichtet. Zweck einer solchen Dichtung ist Lob oder Tadel, im vorliegenden Fall sowohl Lob als auch Tadel. Formal erscheint sie als Definitions- oder Deskriptionsparaphrase des Gegenstandes; es wird also nicht erörtert, sondern geschildert; der Hörer wird als Zeuge und Parteigänger

angesprochen, aber nicht vor eine Entscheidung gestellt; alle Entscheidungen von Bedeutung sind bereits gefallen oder werden als solche vorausgesetzt (der Gegenstand ist ein ›certum‹). Aus den vorangestellten Grundaussagen (›facta‹) über Gott (1–4) und den Teufel (5–9) wird die Beschreibung der Gegenstände in Form zweier miteinander verschlungener Erzählfäden (›amplificatio‹ als ›narratio‹) abgeleitet. Die positive Beurteilung der Tätigkeit Gottes (›honestum‹) und die negative der des Teufels (›turpe‹) liegen fest, dementsprechend erhalten sie Lob (›laus‹) bzw. Tadel (›vituperatio‹). Die entsprechenden Affekte Liebe und Haß werden evoziert durch die Ausmalung bedrohlicher Gegebenheiten in der Darstellung des Teufels und erhebender in der Darstellung Gottes. Die Affekte des Hörers werden erregt (›movere‹), um den Tadel des Teufels desto eindeutiger und das Lob Gottes desto gewisser werden zu lassen (Lausberg, §§ 62, 251, 257).

Damit bietet das Lied ein charakteristisches Beispiel für den reformatorischen Gestaltungswillen, der, vom Religiösen ins Sprachliche übergreifend, aus der Botschaft des die Welt überwindenden Glaubens eine in seiner Zeit neue Sprachhaltung entwickelt (Böckmann, S. 247 ff.). Als sogenanntes reformatorisches Pathos, als erfüllte, leidenschaftlich-bewegte und mitreißende Ausdrucksweise durchzieht diese Sprachhaltung nahezu alle Äußerungen Luthers. (Daß dieses Pathos nicht selten mit emphatisch-übersteigter Deklamation verwechselt worden ist, kann man nicht Luther zum Vorwurf machen.)

5. Das Lied setzt ein mit einer einfachen, fest umrissenen Metapher: »Ein feste burg ist vnser Gott«, die im folgenden Vers erläutert wird: »ein gute wehr vnd waffen«. Das Bild ist im Alten Testament vorbereitet (Ps. 31,3; 91,2; 144,2 u. ö.), aber auch ohne diesen Hintergrund verständlich, da die Beziehung zwischen den beiden Elementen rational einsichtig ist. Die Metapher ist spannungsarm und statisch. Sie wird nicht weiter ausgeführt, fungiert also weder als zentrales Motiv, noch bewirkt sie die Einheit des Liedes. Die Einlei-

tung bestätigt damit den schon von Wolfgang Kayser beobachteten Sachverhalt, daß lyrische Bilder zu syntaktischer und gedanklicher Verselbständigung neigen und im Kontext wieder eingefangen werden müssen (S. 119 ff.). Dies leistet die anschließende Feststellung »Er hilfft vns frey aus aller not«. Sie ist nicht aus der Eingangsmetapher abgeleitet, sondern setzt neu an, steht aber mit jener in lockerer gedanklicher Beziehung: sie bleibt im Sinnbezirk des Kampfes und Krieges, der mit dem Bild von der Burg angesprochen wurde, verschiebt allerdings den Schwerpunkt von der Vorstellung Gottes als des passiven Schutzes (»refugium«) zu der des aktiven Helfers (»virtus«). Diese Vorstellung wird im ganzen übrigen Text vorausgesetzt; für den bibelkundigen Leser wird sie zusätzlich durch den Namen »Zebaoth« assoziativ hervorgerufen (Ps. 24,7–10; die Anwendung des Namens des Gottes der Bundeslade auf Christus ist für Luther gerechtfertigt durch sein christologisches Verständnis des Alten Testaments). Alle weiteren Aussagen über Gott sind dementsprechend dynamisch: »Es streit für vns der rechte man« (12), »das felt mus er behalten« (18), »es sol vns doch gelingen« (22), »ein wörtlin kan jn fellen« (27), »Er ist bey vns wol auff dem plan« (30). Hierin liegt zugleich ein – freilich wenig hervortretendes – Leitmotiv des Liedes: in jedem zweiten Stollen wird Gott als Helfer (und mit ihm die Menschen, denen er hilft) dargestellt. Eine neu pränante Metapher findet sich dabei nicht, es bleibt bei bildhaften oder nennenden Feststellungen.

Die Darstellung des Teufels ist ähnlich angelegt. Er wird zwar allgemein-nennend eingeführt: »Der alt böse feind / | mit ernst ers itzt meint«, seine Eigenart wird dann aber mit einer ebenso klaren und einfachen statischen Metapher beschrieben, wie sie eingangs für Gott Verwendung fand: »gros macht vnd viel list / | sein grausam rüstung ist«. Auch diese Metapher ist rational und spannungsarm, auch sie wird nicht weiter ausgeführt. Die folgenden Aussagen über den Teufel sehen ihn als Angreifer, bringen also gleichfalls einen Neuanatz mit analoger Akzentverschiebung (Dynamisie-

rung): »wir sind gar bald verloren« (11), »vnd wolt vns gar verschlingen« (20), »wie sawr er sich stelt« (24), »Nemen sie den leib« (32). Auch hier folgen der Metapher nennende oder bildhafte Feststellungen.

Die Bildersprache des Liedes ist betont einfach, die Bilder sind plakativ, keines wird weiter ausgeführt. Die Attribute bleiben stereotyp (»feste burg«, »gute wehr«, »gros macht«). Vieles wird in allgemeiner Form benannt. Der schnelle Wechsel der Aussagen bringt die Gefahr der Verwischung der Vorstellungen mit sich. Die Allgemeinheit der Darstellung wird jedoch weitgehend aufgefangen durch volkstümlich-kraftvolle Redewendungen: »mit ernst ers itzt meint« (6), »wie sawr er sich stelt« (24), »kein danck dazu haben« (29), »las faren dahin« (34) u. a.

Die betont einfache Sprachform ergibt sich für Luther aus dem Zweck des Liedes; er fordert sie generell für kirchliche Gebrauchstexte: »[...] denn in der Kirche oder Gemeine soll man reden wie im Hause daheim die einfältige Muttersprache, die jdermann versteht und bekannt ist. Zu Hofe die Juristen, Advocaten, Redner mögen wol geschmückte Wort haben und zierlich reden, denselbigen gehets wol hin [...]. In Kirchen soll kein Pracht noch Ruhm gesucht werden; da soll es schlecht, einfältig und recht zugehen« (WA, *Tischreden*, Bd. 5, S. 645, Nr. 6404).

6. Auch syntaktisch ist das Lied einfach. Allgemein dominiert ein gemäßigter Zeilenstil, die Versgrenzen markieren stets einen syntaktischen Einschnitt; wenn dies auch oft kein Satzende ist, so ist es doch eine gewichtigere Grenze innerhalb eines Satzes oder Satzgefüges (einzige Ausnahme: schwerer Zeilensprung V. 7/8). Durch diesen Stil werden die Verse als Sinneinheit hervorgehoben, die Versgrenzen als Gedanken- und Atempausen akzentuiert, es entsteht der Eindruck der Reihung. Dieses Stilprinzip findet sich gleichmäßig in allen Strophen und Strophenteilen. Besonders nachdrücklich kommt es in den verkürzten Zeilen des Abgesangs (5–8, 14–17 usw.) zur Geltung. Zusammen mit den zahlreichen einsilbigen Wörtern, dem nahezu ständigen

Zusammenfall von Taktgrenze und Wortgrenze, dem Zusammenprall zweier Hebungen (in 5–7, 14–16 usw.), dem pausierten vierten Takt, dem Paarreim und schließlich der durch die Melodie ermöglichten staccatohaften Betonung bewirkt es eine ausgeprägte Rhythmisierung des Textes (man hat sogar von Trommlerrhythmus gesprochen). Besonders hervorgehoben sind die Schlußzeilen aller Strophen. Sie sind syntaktisch selbständig, metrisch vom Vorhergehenden abgesetzt, durch Reimlosigkeit ausgezeichnet und runden die Strophen mit einer prägnanten, sentenzhaften Wendung ab.

Syntaktisch hervorgehoben ist ebenfalls der Abgesang von Strophe 2. Es ist die einzige Stelle, an der der Sprecher von der Wir-Perspektive abweicht, mit der er sonst sich und die Angeredeten zusammenfaßt, und statt dessen seine Aussage dialogisiert, indem er eine rhetorische Frage stellt und selbst beantwortet. Auf diese Weise wird der Name »Jhesus Christ« betont und damit der theologische Mittelpunkt des Liedes markiert.

Die angeführten syntaktischen Eigenarten – die Bevorzugung der »normalen« Wortstellung, teilweise lockere Fügung, Zeilenstil und Reihung, pointierte Schlußverse, Dialog zur Akzentuierung – sind Kennzeichen des volkstümlichen Stils, wie er sich in den Volksliedern der Zeit findet. Sie sind bedingt durch den Zweck des Liedes, das als Kirchenlied sowohl Predigt als auch Gemeindebekenntnis enthalten soll.

7. Die Strophe des Liedes ist dreiteilig und neunzeilig, mit viertaktigen Versen im $\frac{3}{4}$ -Takt, die beiden zweizeiligen Stollen im Kreuzreim, der Abgesang mit vier paarig gereimten Verszeilen sowie einer Weise als Schlußvers. Von den vier Liedern Luthers mit dieser Strophenform ist *Ein feste burg* das einzige mit der beschriebenen Reimfolge; die anderen (Hahn, Nr. 6, 9, 34) haben auch im Abgesang Kreuzreim, verkörpern also die sogenannte Vagantenstrophe mit abschließender Weise (Heusler, Bd. 2, § 743).

Hinsichtlich der metrischen Lesung bestehen zwei unterschiedliche Auffassungen.

a) Heusler, Baesecke, Tschirch, Kayser u. a. lesen:

1–4: x $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ \acute{x} ;||
 x $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ \acute{x} \acute{x} ;||
 5–7: $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ \acute{x} \wedge \wedge
 8: x $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ \acute{x} \wedge \wedge
 9: x $\acute{x}x$ $\acute{x}x$ \acute{x} \acute{x}

b) Moser, Messerschmidt, Sommer u. a. lesen die Verse 1–4 und 8–9 wie oben, die Verse 5–7 jedoch abweichend:

x \acute{x} $\acute{x}x$ \acute{x} \wedge \wedge

Strittig ist also die Frage, ob die Verse 5–7 trochäisch, d. h. auftaktlos und alternierend (a), oder auftaktig und mit schwerem erstem Takt (b) zu lesen sind. Historisch ist die Position (a) mit der Annahme verbunden, daß Luther mit seinem Versbau dem Meistersang nahestehe, also Silben gezählt (und mechanisch alterniert) habe; hierfür kann angeführt werden, daß der Strophenbau meistersingerlich ist. Position (b) setzt hingegen voraus, daß Luthers Verse eine volkstümliche Grundlage haben, also auf wägendem Prinzip beruhen; hierfür lassen sich Reimbehandlung und Sprachgestalt anführen.

Das Problem ist uralt; bereits Rinckart sah 1645 (nach einer Anmerkung Heuslers, Bd. 3, § 869) folgende Möglichkeiten:

1. — \cup — \cup — \cup — (a)
 2. \cup — — \cup — — (b)
 3. \cup — \cup \cup — —

Zu lösen ist die Frage erst, wenn über Luthers Verhältnis zum Meistersang und zum Volkslied Klarheit herrscht. Solange das aber nicht der Fall ist, besteht kein Anlaß, die natürlichere Lesart (b) nicht für die dem Text angemessene und der Intention des Autors entsprechende zu halten, wobei die Argumentation von der Melodie her noch zusätzlich ins Gewicht fällt (Moser, in: WA, Bd. 35, S. 518 ff.).

8. Zur Frage nach der Entstehung des Liedes gibt es eine schier unübersehbare Literatur (sie ist teilweise registriert bei Spitta, Lucke und Jenny). Den unmittelbaren Anlaß hat man in nahezu allen politischen und persönlichen Ereignissen in Luthers Leben zwischen 1521 und 1530 sehen wollen: Reichstag zu Worms, Auseinandersetzung mit den ›Schwärmern‹ und ›Rottengeistern‹, mit Karlstadt und Zwingli, Bauernkriege, Krankheiten Luthers und seiner Familienangehörigen, Märtyrertod seines Schülers Leonhard Kaiser, Pest in Wittenberg, politische Krisen des Protestantismus (besonders Packsche Händel), Reichstag zu Speyer, Reichstag zu Augsburg – um nur die wichtigsten zu nennen. Für jede dieser Annahmen sind sachliche Gründe sowie sprachliche Parallelen aus Luthers gleichzeitigen Schriften angeführt worden, ohne daß sich eine bestimmte Meinung durchgesetzt hätte. Parallelen aus Luthers Schriften, die überwiegend in vergleichbaren Metaphern und bildhaften Wendungen bestehen, sind jedoch nicht beweiskräftig, solange nicht Luthers Metaphorik genauer untersucht ist und dabei erwiesen worden wäre, daß er die vergleichbaren Bilder nur in einem bestimmten Lebensabschnitt gebraucht hat. Auch Spekulationen über den biographischen Anlaß sind wenig überzeugend. Alle Versuche dieser Art setzen voraus, daß das Lied auf ein tiefgreifendes persönliches Erlebnis punktueller Natur zurückgehen müsse. Dies beruht jedoch auf einem Dichtungsbegriff und auf Inspirationsvorstellungen, die für das 19. Jahrhundert charakteristisch sind, während man heute eher geneigt sein wird, Luther mit den Autoren des 16. Jahrhunderts zu denen zu zählen, die die Poesie kommandierten – wie er dies ja auch 1523 und 1524 nachdrücklich tat, als 24 seiner 36 Lieder entstanden.

Über Luthers Vorlagen ist ebenfalls viel gerätselt worden, ohne daß man zu einem befriedigenden Ergebnis gekommen wäre. Trotz seiner Überschrift ist das Lied keine Übersetzung oder Bearbeitung des 46. Psalms, wie schon ein einfacher Textvergleich zeigt. Ein solcher Vergleich zeigt aber auch, daß Luther Gedanken des Psalms aufgegriffen hat und

daß dadurch eine thematische Verwandtschaft besteht. Beziehungen ähnlicher Art hat das Lied auch zu dem *Ernstlichen Gebet Doct. Martin Luthers zu Worms auf dem Reichstage Anno 1521 getan* (WA, Bd. 35, S. 212 ff.), dessen Authentizität und Datierung freilich umstritten sind, sowie zu dem Summarium Luthers über Psalm 46 (1531/33, WA, Bd. 38, S. 35). Thematische Verwandtschaft besagt jedoch noch nicht, daß es sich um die Keimzelle des Liedes handeln muß.

Das Entstehungsdatum hingegen läßt sich zuverlässig eingekreisen. Das Lufftsche Enchiridion von 1526, das alle bis dahin veröffentlichten Lieder Luthers sammelt, enthält *Ein feste burg* noch nicht. Da Luther immer für den Augenblick schrieb, muß angenommen werden, daß das Lied zu dieser Zeit noch nicht existierte. Es muß sich aber in dem (nicht erhaltenen) Gesangbuch befunden haben, das der Wittenberger Drucker Hans Weiß 1528 unter der Presse hatte. Als Entstehungszeit ist somit der Zeitraum zwischen 1526 und 1528 anzusetzen (Lucke, in: WA, Bd. 35, S. 16–55).

9. Das Lied ist rasch populär geworden. Ab 1529 findet es sich in allen evangelischen Gesangbüchern. 1531 berichtet Luther bereits, daß es parodiert wird (»und wen die welt vol pffaffen wer, so sollen sie uns nicht dringen«, WA, *Briefe*, Bd. 3, S. 89). Schon im 16. Jahrhundert gibt es zahlreiche Übersetzungen, u. a. ins Niederdeutsche und Lateinische. *Ein feste burg* war das Lied, in dem die Evangelischen lutherischer Herkunft im 16. und 17. Jahrhundert, als sie um ihr Daseinsrecht kämpfen mußten, ihr Selbstverständnis artikuliert fanden; es war ihr Glaubens-, Trost- und Trutzlied. In diesem Sinne hat es Johann Sebastian Bach zur Grundlage seiner Kantate gemacht (1739). Heinrich Heine bezeichnet das Lied als die »Marseiller Hymne der Reformation« und fügt, in Verkennung der historischen Tatsachen, hinzu, es sei der »Schlachtgesang« gewesen, mit dem Luther und seine Begleiter 1521 in Worms eingezogen wären (S. 200). Und eine Art Hymne der Reformation ist es traditionsbedingt auch weiter geblieben, obgleich es theologisch

nichts enthält, was als speziell reformatorisch zu bezeichnen wäre. Weder die Differenzen, über denen es zur Kirchenspaltung kam, noch diejenigen, die sich anschließend herausbildeten, haben in ihm einen Niederschlag gefunden. Im Grunde ist der Text überkonfessionell; er ist jedoch historisch belastet dadurch, daß er bei Konfessionsstreitigkeiten in Angriff wie in Abwehr vielfach polemisch verwendet wurde.

Eine weitere historische Belastung deutet Heine, wengleich ungewollt, mit der Bezeichnung »Schlachtgesang« an. Dazu nur punktuell einige Belege: 1631 zieht das Heer Gustav Adolfs mit dem Gesang der *Festen Burg* in die Schlacht von Breitenfeld (der schwedische Reformator Olaus Petri hatte das Lied bereits 1536 übertragen). Zur Zeit der Befreiungskriege variiert Theodor Körner in seinem militanten *Reiterlied* (»Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug«) Luthersche Motive. Im Kriege von 1870/71 wird die »wunderbare Wirkung« des Luther-Liedes gerühmt. Im Ersten Weltkrieg schließlich wird es nachdrücklich als geistiges Rüstzeug empfohlen und mit Sätzen wie »Krieg und Lutherlied, Gott hat sie zusammengefügt, der Mensch soll sie nicht scheiden« (Nelle, S. 13) der nationalistischen Gott-mit-uns-Mentalität angepaßt; die Gleichsetzung der Kriegsgegner mit den »Teuffeln« und die politische Umdeutung des Verses »das Reich mus vns doch bleiben« waren die zwingende Folge.

Die hier skizzierten Zusammenhänge machen verständlich, daß es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges um *Ein feste burg* still geworden ist, wengleich das Lied nach wie vor zum unbestrittenen Bestand der evangelischen Gesangbücher gehört. Die in den letzten Jahrzehnten geübte Zurückhaltung hat nicht unwesentlich zur Verminderung der geschichtlichen Hypothek des Liedes beigetragen. Und da noch niemand bestritten hat, daß es sich um eine bedeutende dichterische Leistung handelt, scheint die Zeit für eine neue, unbefangene Aufnahme reif.

Zitierte Literatur: Georg BAESECKE: Luthers deutscher Versbau. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 62 (1938) S. 60–121. – Paul BÖCKMANN: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg 1949 [u. ö.]. – Heinrich HEINE: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Heinrich Heines sämtliche Werke. Hrsg. von Ernst Elster. Bd. 4. Leipzig/Wien 1890. – Andreas HEUSLER: Deutsche Versgeschichte. 3 Bde. Berlin 1925–29. 1956. – Markus JENNY: Neue Hypothesen zur Entstehung und Bedeutung von Luthers »Ein feste Burg«. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9 (1964) S. 143–152. – Wolfgang KAYSER: Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948 [u. ö.]. – Heinrich LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München 1960. – D. Martin Luthers Werke. [Siehe Textquelle. Zit. als: WA.] – Martin LUTHER: Die deutschen geistlichen Lieder. [Siehe Textquelle. Zit. als: Hahn.] – Luthers Lieder und Gedichte. Mit Einleitung und Erläuterungen. Hrsg. von Wilhelm Stapel. Stuttgart 1950. – Felix MESSERSCHMIDT: Das Kirchenlied Luthers. Metrische und stilistische Studien. Diss. Tübingen 1928. – Wilhelm NELLE: Ein feste Burg ist unser Gott! oder Das Heldentum in Luthers Liedern. Leipzig/Hamburg 1917. – Rudolf Alexander SCHRÖDER: Dichtung und Dichter der Kirche. Witten/Berlin 1964. – Ernst SOMMER: Die Metrik in Luthers Liedern. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9 (1964) S. 29–81. – Friedrich SPITTA: Ein feste Burg. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Göttingen 1905.

Weitere Literatur: Hans Martin BARTH: Der Teufel und Jesus Christus in der Theologie Luthers. Göttingen 1967. – Martin BRECHT: Zum Verständnis von Luthers Lied »Ein feste Burg«. In: Archiv für Reformationsgeschichte 70 (1979) S. 106–120. – Oskar BRENNER: Und keinen Dank dazu haben. In: Lutherstudien zur 4. Jahrhundertfeier der Reformation. Weimar 1917. S. 72–78. – Klaus DOCKHORN: Luthers Glaubensbegriff und die Rhetorik. In: Linguistica Biblica 21/22 (1973) S. 19–39. – Otto EISSFELD: Luthers »Ein feste Burg« und der 46. Psalm. In: O. E.: Kleine Schriften. Bd. 1. Tübingen 1962. S. 76–83. – Hartmann GRISAR: Luthers Trutzlied »Ein feste Burg« in Vergangenheit und Gegenwart. Freiburg i. Br. 1922. – Rudolf HALLER: Geschichte der deutschen Lyrik vom Ausgang des Mittelalters bis zu Goethes Tod. Bern/München 1967. – Barbara KÖNNEKER: Die deutsche Literatur der Reformationszeit. Kommentar zu einer Epoche. München 1975. [Mit Literaturhinweisen.] – Bernhard LOHSE: Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk. München 1980. [Mit Literaturhinweisen.] – Hans Joachim MOSER: Die Melodien der Lutherlieder. Leipzig/Hamburg 1935. – Otto SCHLISSKE: Handbuch der Lutherlieder. Göttingen 1948. – Hans SCHMIDT: Luthers Übersetzung des 46. Psalms. In: Luther-Jahrbuch 8 (1926) S. 98–119. – Herbert WOLF: Martin Luther. Eine Einführung in germanistische Luther-Studien. Stuttgart 1980.