

**DER KOMPONIST ALS PREDIGER:
DIE DEUTSCHE EVANGELISCH-LUTHERISCHE MOTETTE ALS
ZEUGNIS VON VERKÜNDIGUNG UND AUSLEGUNG VOM
REFORMATIONSZEITALTER BIS IN DIE GEGENWART**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades

vorgelegt beim Fachbereich 2 Kommunikation/Ästhetik
Fach Musik/Auditive Kommunikation
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

von

Jan Henning Müller

Salbeistraße 22

26129 Oldenburg

Oldenburg (Oldb)

Juli 2002

Tag der Einreichung: 31.Juli 2002

Tag der Disputation: 29.Januar 2003

Gutachter: Prof. Dr. Peter Schleuning, Prof. Dr. Wolfgang E. Müller

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	4
1.1	Thematische Einführung und Abgrenzung	4
1.2	Zur Darstellung	5
1.3	Gattungsspezifische Annäherung in vier Schritten	7
1.3.1	„Gattung“ als Vorstellung, Begriff und Kategorie	7
1.3.2	Musikalische Gattungen	10
1.3.3	Die Motette als musikalische Gattung	13
1.3.4	Zur Spezifität der evangelisch -lutherischen Motette	17
1.4	Konsequenzen für die Analyse und Motettenkorpus	20
1.4.1	Zur Analyse	20
1.4.2	Motettenkorpus	24
2	VORAUSSETZUNGEN IM MITTELALTER UND IM HUMANISMUS	26
2.1	Rhetorik, Homiletik und Predigt	26
2.2	Zum vorreformatorischen Musikbegriff	31
2.3	Gattungsgeschichtlicher Abriss: die Motette bis etwa 1500	34
3	„SINGEN UND SAGEN“: DIE GENESE DER GATTUNG	41
3.1	Aussermusikalische Faktoren	41
3.1.1	Theologische Voraussetzungen	41
3.1.2	Zum Musikbegriff der Reformatoren (Luther, Walter, Melanchthon)	55
3.1.3	Erste deutschsprachige Predigtmotetten	67
3.2	Innermusikalische Faktoren	82
3.2.1	Beispielfundus	82
3.2.2	Textdisposition	84
3.2.3	Modale Affektenlehre	91
3.2.4	Klausellehre und Klauselhierarchie	94
3.2.5	Musikalische Deklamation	110
3.2.6	Musikalisch-rhetorische Figuren	117
3.2.7	Analyseschema	127
4	DIE EV.-LUTH. MOTETTE ALS PREDIGTMUSIK VON 1600 BIS IN DIE GEGENWART	129
4.1	Von 1600 bis 1750	129
4.1.1	Theologie und Musik sub specie rhetoricae	129
4.1.2	Zur Bedeutung der lutherischen Orthodoxie	132
4.1.3	Der musicus poeticus ecclesiasticus	137

4.1.4	Die barocke Predigtmotette	143
4.2	Aufklärung: Motetten als Parerga des Gottesdienstes	149
4.2.1	Vorüberlegungen	149
4.2.2	Zum homiletischen Programm der Aufklärung	151
4.2.3	Konsequenzen für den Gottesdienst	153
4.2.4	Zum (Kirchen-) Musikbegriff der Aufklärung	155
4.2.5	Die Stellung der ev.-luth. Predigtmotette im aufklärerischen Umfeld	159
4.3	Das 19. Jahrhundert	161
4.3.1	Grundsätzliches	161
4.3.2	Zum Verhältnis von Musik und Theologie	162
4.3.3	A-capella-Ideal	164
4.3.4	Neuordnungen in Gottesdienst und Chormusik	169
4.3.5	Zur Situation der ev.-luth. Motette	174
4.4	Das 20. Jahrhundert	184
4.4.1	Zur Wort-Renaissance in der Theologie der ersten Hälfte des Jahrhunderts	184
4.4.2	Liturgische Reformbestrebungen und kirchenmusikalische Erneuerung	186
4.4.3	Die ev.-luth. Motette im Rahmen kirchenmusikalischer Erneuerung	192
4.4.4	Restauration: Homiletik, Kirchenmusik und Motette nach dem zweiten Weltkrieg	198
4.4.5	Von den Sechziger Jahren bis zum Pluralismus der Gegenwart	205
5	FAZIT	210
	Analyse 1: Melchior Franck, Und ich hörte eine große Stimm	212
	Analyse 2: Tobias Michael, Aus der Tiefe	232
	Analyse 3: Heinrich Schütz, Die mit Tränen säen	253
	Analyse 4: Wolfgang Carl Briegel, Es ging ein Sämann aus zu säen	284
	Analyse 5: Johann Sebastian Bach, Fürchte dich nicht	302
	Analyse 6: Gottfried August Homilius, Sehet, welch eine Liebe	331
	Analyse 7: Johann Gottfried Schicht, Die mit Tränen säen	344
	Analyse 8: Felix Mendelssohn Bartholdy, Warum toben die Heiden	353
	Analyse 9: Albert Becker, Sehet, welch eine Liebe	367
	Analyse 10: Heinrich Kaminski, Aus der Tiefe	377
	Analyse 11: Hugo Distler, In der Welt habt ihr Angst	393
	Analyse 12: Johannes Driessler, Das ist ein köstlich Ding	406

ANHANG	424
Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	424
Notenausgaben	427
Literaturverzeichnis	429
Lebenslauf von Jan Henning Müller	446
Danksagung	448

1 Einleitung

1.1 Thematische Einführung und Abgrenzung

Wie schon im Titel erkenntlich, ist die vorliegende Arbeit in mehrfacher Hinsicht eingegrenzt:

1. sprachlich
2. konfessionell
3. gattungsmäßig
4. historisch

Die Gattungskategorie stellt, ganz allgemein gesprochen, ein vermittelndes Moment zwischen Musik und Gesellschaft dar.¹ Im Zuge der Wittenberger Reformation mit ihren gesellschaftlichen Umwälzungen wurden sehr konkret umfassende gattungsbildende Potentiale freigesetzt. Diese haben sich damals vor allem in der Kirchenkantate und dem protestantischen Kirchenlied als neu entstandenen Gattungen gezeigt. Sie zeigten sich aber infolge der Bibelübersetzung Luthers auch innerhalb der traditionsreichen Gattung der Motette als der nunmehr ersten Gattung überhaupt, welche die Vertonung von Bibeltext in einer Nationalsprache ermöglichte. Mittels historischer und systematischer Betrachtung der Gattung Motette in sprachlicher, zeitlicher und konfessioneller Eingrenzung wird im Folgenden die Spezifizierung einer eigenständigen musikalischen Gattung in ihrer Kontinuität bis in die Gegenwart hinein geleistet: die der evangelisch-lutherischen Predigtmotette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung. Der Begriff „Predigtmotette“ sei hier verstanden im Sinne einer Synthese von Kerygma und Exegese. Der Name impliziert somit keinerlei liturgische Stellung. Sie kann als Motette zur Predigt auftreten, muss es aber nicht.

Wie gezeigt werden wird, zeichnet sich die Gattung wesentlich durch kerygmatische und exegetische Momente aus. Der Begriff des Kerygma ist in diesem Zusammenhang mit Harnisch als Verkündigung „im Blick auf das Ereignis der Ansage wie auch mit Bezug auf das angesagte Ereignis“ zu verstehen.² Dies kann innerhalb eines Gottesdienstes sein, muss es aber nicht. Exegese in Motetten zeigt sich als individueller Zugang eines Komponisten zum vertonten Text oder auch als Zeugnis einer bestimmten Auslegungstradition. Im Regelfall liegt beides vor und wirkt so die Motette zu einem Zeugnis der Auslegungsgeschichte.

Ein solches Vorhaben ist notwendigerweise interdisziplinär angelegt. Es vereint in seinem Ansatz mindestens Aspekte der Musikwissenschaft (Musikgeschichte, Gattungstheorie und musikalische Analyse), der Theologie (Motetten als Zeugnisse von Verkündigung und

¹ Dazu ausführlich unten, **1.3**.

² Vgl. Harnisch 1989, Sp. 1029.

Auslegung) und der Germanistik (Rhetorikgeschichte). Aufgrund dieser Interdisziplinarität des Ansatzes und der historischen Breite des Dargestellten sind Unzulänglichkeiten, Inkonzinuitäten und möglicherweise auch Fehler kaum vermeiden. Der weiten Felder sind zu viele, als dass diese von einer Einzelperson hinreichend bearbeitet werden könnten. Insofern muss die vorliegende Arbeit, wenn sie rezipiert wird, auf Widerspruch und inhaltliche Kritik stoßen. Jede theologisch fundierte Kritik an den hier geleisteten Analysen, jeder Disput über die hier ausgewählten Motetten wird diese jedoch innerhalb eines theologischen Diskurses zu verorten helfen. Motetten sind dann ganz konkret als Zeugnisse von Verkündigung und der Auslegungsgeschichte behandelt. Damit wäre aber der gattungsspezifische Ansatz dieser Arbeit schon in seinem Kern bestätigt. Jedwede Kritik auf musikwissenschaftlicher Ebene lädt insofern Fachleute für die entsprechenden Epochen oder Komponisten ein, es im interdisziplinären Diskurs mit Theologen und Germanisten besser zu machen. In jedem Falle wäre dann das wesentliche Ziel der Arbeit erreicht: Evangelisch-lutherische Motetten würden in ihrer Gattungsspezifität als Zeugnisse der Auslegungsgeschichte gesehen und stünden innerhalb einer interdisziplinären Diskussion. Eine solche Diskussion kann angesichts der Entwicklung abendländischer Musik im Spannungsfeld zwischen Kultus und Kunst gerade im Zusammenhang mit der Motette nur eine fruchtbare sein.

1.2 Zur Darstellung

Die Darstellung der Thematik soll in ihrem Aufbau beidem gerecht werden, dem systematischen Aspekt (Analyse der Einzelwerke, Relation und Abgrenzung zu anderen Gattungen) sowie dem historischen Aspekt (Voraussetzungen und Entwicklung, Abriss der Gattungsgeschichte). Somit wird Aspekten der Internität der Musik sowie der Externität der Gesellschaft Rechnung getragen und dabei eine „Regel der Gattungskonstitution“³ exemplarisch nachvollzogen und verifiziert. Die historischen und die systematischen Abschnitte sind jeweils komplementär aufeinander zu beziehen: Der mittels der Analysen geführte Nachweis, dass es eine gattungsspezifische kontinuierliche Tradition der ev.-luth. Predigtmotette gibt, muss grundsätzlich bei der Lektüre der historischen Kapitel mitgedacht werden.⁴ Umgekehrt sind historische Aspekte in den Analysen auf das Nötigste beschränkt. Die Analysen sind dabei auch für sich abgeschlossen lesbar gehalten; lediglich der Aspekt der Lesefreundlichkeit gab den Ausschlag, die Analysen jeweils als Ganzes an das Ende zu stellen. Zudem wird so auch die Validität des Einzelwerkes hervorgehoben.

In Kapitel **1 Einleitung** wird der Neuansatz dieser Arbeit thematisch vorgestellt und systematisch als gattungsspezifischer Ansatz eingegrenzt. Kapitel **2 Voraussetzungen** referiert

³ Danuser 1995, Sp. 1045. Dazu ausführlich **1.3**

⁴ Zur Komplementarität historischer und systematischer Erkenntnisperspektiven vgl. Seiffert 1989, S. 144.

historisch die Voraussetzungen zur Genese der Gattung (Rhetorik, Homiletik, Ars musica). In dem gewichtigsten Kapitel **3 „Singen und Sagen“: Die Genese der Gattung** wird diese Genese in ihrer gesellschaftlichen Externität (**3.1.**) und musikimmanent (**3.2.**) erläutert. Kapitel **4 Die protestantische Motette als Predigtmusik von 1600 bis in die Gegenwart** führt schlaglichtartig die unter **3.1.** und **3.2.** gewonnenen Erkenntnisse sowie die Ergebnisse der Einzelanalysen historisch in der Externität der Gesellschaft, ihrer Institutionen und der Theologie fort. Dieses Kapitel reflektiert somit am Beispiel der protestantischen Motette grundsätzlich den Status der Gattungskategorie als Vermittlungsinstanz zwischen Musik und Gesellschaft, ohne dass hier auch nur annähernd eine komplette „Geschichte der ev.-luth. Predigtmotette“ dargeboten werden könnte. Zwölf epochenübergreifende Motettenanalysen von 1600 bis zur Gegenwart werden in den **Analysen** aufgeführt. Dabei überschneiden sich die Lebensdaten der Komponisten bis in die Gegenwart hinein, um die letztlich ungebrochene Kontinuität der Gattung nachzuweisen. Der Schwerpunkt liegt auch innerhalb der Analysen auf dem Zeitraum der Gattungskonstitution. Für die historisch späteren Beispiele steht die Weiterführung der damals entwickelten Techniken der Textdisposition und -darstellung unter der Perspektive von Motetten als Zeugnissen der Auslegungsgeschichte im Vordergrund. Wichtiger als dezidierte theologische Erörterungen der jeweiligen Bibelstellen ist dabei jeweils der Nachweis einer gattungsspezifischen Kontinuität kerygmatischer und exegetischer Momente in den Motetten. Dieser neue Ansatz erforderte auch insofern ein sehr dichtes Arbeiten am Notentext.

Die Zeiträume sind in den Unterkapiteln von **4.** zusammenfassend annalistisch gegliedert (von 1600-1750, das 19. Jahrhundert usw.). Dies hat u. a. den Vorteil, problematische Epochenbegriffe wie den des musikalischen Barock zu umgehen. Dieser umfasst für die Zeit der untersuchten Motetten so weite Themenkomplexe wie den der Musica poetica, des vokalen und instrumentalen Kontrapunkts, der lutherischen Orthodoxie und des Pietismus sowie die Bemühungen um die deutsche Muttersprache, die „Barock“ in diesen Zusammenhängen als musikalische Epochenbezeichnung unpraktikabel erscheinen lassen. Vergleichbares gilt für die Bezeichnung „musikalische Romantik“, die für das 19. Jahrhundert allenfalls einen Teilbereich des Musiklebens und der Musikanschauung umfassen kann. Eine Ausnahme stellt hier dagegen die Epochenbezeichnung der „Aufklärung“ dar, die als Programm einer geistigen, homiletischen und gesellschaftskritischen Bewegung terminologisch gut fassbar ist.

1.3 Gattungsspezifische Annäherung in vier Schritten

1.3.1 „Gattung“ als Vorstellung, Begriff und Kategorie

Ist das Einteilen und Ordnen an sich ein menschliches Grundbedürfnis, gehört das Bilden logischer Klassifikationssysteme in den Zusammenhang der abendländischen Kulturgeschichte und somit zum Wesen von Wissenschaft überhaupt.

Der erste Blick in ein etymologisches Wörterbuch verrät bereits, dass sich der Begriff „Gattung“ in der Bedeutung „Artgemeinschaft“, „Gruppe“, „Sorte“ von „Gatte“ (mhd. *gate*) ableitet. In der Kernbedeutung „Genosse“, „Gefährte“, „Ehegefährte“ gehört mhd. „*gate*“ im Sinne von „jemand, der einem gleichsteht, der derselben Gemeinschaft angehört“ zu der Wortgruppe von „gut“.⁵ Als Ordnungsbegriff ist „Gattung“ jeweils von „Art“ und „Familie“ abzugrenzen bzw. mit diesen Begriffen in ein relationelles Verhältnis zu bringen. Dies bedeutet im vorliegenden Fall, dass die hier im Folgenden postulierte ev.-luth. Predigtmotette sowohl eine eigenständige Gattung wie auch in Relation eine Art der Gattung Motette sein kann:

„Innerhalb von logischen Klassifikationssystemen ist der Gattungsbegriff auf einer mittleren Ebene angesiedelt. Er fügt verschiedene, auf einer unteren Ebene angesiedelte Arten zu einer Familie zusammen und erscheint umgekehrt mit anderen Erscheinungen derselben Ebene unter einen gemeinsamen Oberbegriff subsumierbar. Da es sich mithin um einen klassifikatorischen Relationsbegriff handelt, stehen Gattung und Art, inhaltsärmere, abstraktere Obergattung und inhaltsreichere, speziellere, konkretere Untergattung, in einem offenen, flexiblen Verhältnis zueinander. Eine Art wird dadurch, dass man sie ihrerseits in weitere Typen untergliedert, zu einer Gattung für die nächstunteren Ebene, und umgekehrt wird eine Gattung dadurch, dass man sie mit anderen Gattungen zu einer übergreifenden Kategorie zusammenfasst, ihrerseits zu einer Art. Hierdurch erweist sich die Unterscheidung zwischen Gattung und Art als eine relative.“⁶

Auch deutet die oben umrissene Etymologie schon an, dass der Begriff „Gattung“ sehr viel mit menschlicher Wahrnehmung (und damit auch Wertung) zu tun hat, Wahrnehmung von Ähnlichkeiten, Unterschieden und daraus folgenden Klassifikationen. Dies hat von vornherein zu einer engen Verbindung von Problemen der Gattungstheorie mit philosophischen Grundfragen geführt.⁷ Im Zentrum von Fragen menschlicher Wahrnehmung steht dabei der sogenannte Universalienstreit: Existieren Universalien (hier: Allgemeinbegriffe) apriorisch neben einzelnen Dingen, oder ist solchen Abstraktionen schließlich keine Substanz oder essentielle Realität zu eigen?⁸

Die letztgenannte Position wird gemeinhin als Nominalismus bezeichnet (weil es sich bei Universalien wie „Tier“ oder „Kreis“ um bloße Namen handle), demnach der Sinn den mehrfach deutbaren Zeichen folge; *u n i v e r s a l i a p o s t r e m* könnte die Kurzformel des

⁵ Siehe z. B. DUDEN 7, Etymologie, 2. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. von Günther Drosdowski, 1989.

⁶ Danuser 1995, Sp. 1042.

⁷ Vgl. Wenzel 1998, S. 175.

⁸ Zum Universalienstreit vgl. im Folgenden Wenzel 1998, S. 175; Danuser 1995, Sp. 1043; Geldsetzer 1989, S. 129.

Nominalismus lauten. Ein Beispiel für eine radikal nominalistische Position stellt Benedetto Croce mit seiner Schule dar, für die allein das einzelne Werk (und damit auch die Idee des „Schönen“) zählt und „Gattungen“ eine bloße Sprachfunktion darstellen.

Die erstere Position kann man als (platonischen) Realismus bezeichnen, demzufolge Ideen bzw. Universalien eine metaphysische Existenz jenseits aller zeichenhaften Dokumentierung besitzen (wie etwa Kreisförmigkeit auch ohne einen konkreten Kreis existiere); *u n i v e r s a l i a n t e r e m* lautete eine Kurzformel des Realismus. Ein Beispiel für eine realistische Position ist die von Emil Staiger nach dem zweiten Weltkrieg normativ geprägte Literaturtheorie mit ihren fundamentalontologisch platonistisch-realistischen Auffassungen.

Für die Gattungskategorie bedeutet dies konkret: Der Nominalismus akzentuiert die primäre künstlerische Stellung des Einzelwerkes vor dem Gattungsallemgemeinen. Der Realismus dagegen räumt dem Einzelwerk eine geringe Validität gegenüber dem Gattungsallemgemeinen ein und versteht das Einzelwerk als besonderes Beispiel eines normativen Grundtyps. Somit steht und fällt ein Begriff von Gattung zwar mit einer grundsätzlichen Akzeptanz der Selbständigkeit und Realität von übergeordneten Sinngebilden. Werden jedoch konkrete Werke mithilfe von Gattungskategorien klassifiziert, müssen diese auch als Einzelwerke denkbar und beschreibbar sein. Diese Widersprüchlichkeit ist für die Gattungstheorie konstruktiv aufgelöst worden:

„Für kunstwissenschaftliche Belange und damit auch für die Musikwissenschaft sind die beiden Extrempositionen innerhalb des Universalienstreites, die realistische eines normativen 'ante rem' ebenso wie die nominalistische eines klassifikatorischen 'post rem' wenig ergiebig, weniger jedenfalls als jene dritte Position, die [...] Hans Robert Jauß in Anschluss an Droysens Historik als ein historisches 'in re' bestimmt, das ein geschichtlich je gegebenes System von Gattungen als erweiterungs- und ergänzungsfähig, also veränderbar sieht, zugleich aber auch die normative Kraft einer Gattungspoetik zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt anerkennt.“⁹

Solch vermittelnde (neuaristotelische) Position versteht ausgehend von der Identität von Sinn und Zeichen die *u n i v e r s a l i a i n r e*: Neue Zeichen erzeugen demnach neuen Sinn (während der Neuplatonismus denselben Sinn als mehrfach darstellbar deutet).¹⁰ Eine solche vermittelnde Position hat den unschätzbaren Vorteil, nicht alle Gattungen in einem quasi naturwissenschaftlichen (und dann meist hierarchisch gestuften) System erfassen und einordnen zu wollen, denn:

„Solche Versuche waren [...] zum Scheitern verurteilt, weil literarische [und entsprechend auch musikalische, Anm. JHM] anders als biologische Gattungen nicht an einen genetisch fixierten, die Replizierung der Einzelform bestimmenden Code gebunden, sondern intentional gestaltbare, sehr flexible Gebilde sind.“¹¹

⁹ Danuser 1995, Sp. 1043. Danuser bezieht sich auf Jauß 1972, S. 107-138.

¹⁰ Vgl. Geldsetzer 1989, S. 129.

¹¹ Wenzel 1998, S. 173.

Ausgehend von dieser Flexibilitätsannahme ergibt sich somit auch, dass musikalische Gattungen historisch wandelbar sind. Solch eine Erkenntnis muss sich in der Werkanalyse auch methodisch niederschlagen: Zum Einen können und müssen geistes- und sozialgeschichtliche Kontexte in ihren Einflüssen auf die Gattungen mitbedacht werden. Zum Anderen stellt sich so nicht mehr die Alternative einer entweder deduktiv-systematischen oder einer induktiv-historischen Analyse. Stattdessen steht deren Synthese als methodisch begründete Notwendigkeit da. Ausgehend von Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit beschreibt Wenzel in diesem Sinne eine Kategorie der Gattung, die „einerseits nur dann diesen Namen verdient, wenn die ihr zugeordneten Texte in einer Vielzahl von Merkmalen übereinstimmen“ und stellt heraus,

„daß aber andererseits das einzelne Werk nicht alle diese Merkmale aufweisen muß, um der Gattung zugerechnet werden zu können, sondern nur so viele, daß man seine Familienähnlichkeit erkennt. [...] Ein Werk kann auch an den Merkmalen mehrerer Gattungen partizipieren und deshalb wahlweise der einen oder der anderen bzw. beiden Gattungen zugeordnet werden. [...] Die Gattungen sind diesem Modell zufolge keine festen Entitäten, sondern offene Systeme, die sich [...] nicht mehr trennscharf voneinander unterscheiden, sondern fließende Grenzen haben und sich ob ihrer Nichtabgeschlossenheit auch leicht ausdehnen, verengen oder verlagern können.“¹²

Entsprechend sollten Gattungen demnach als grundsätzlich offenes System beschrieben werden, nämlich durch ein Merkmalbündel von Kriterien thematischer, formaler, struktureller und sozialer Natur. Der Zugang der Germanistik zur Gattungskategorie im 20. Jahrhundert ist ein Exempel für die Notwendigkeit eines solch offenen Systems auch in gesellschaftskritischer Perspektive: Jost Hermand beispielsweise sieht erst um 1970

„erfreuliche Anzeichen dafür, daß neben dem puren Ästhetizismus endlich auch eine mehr gesellschaftsbezogene Haltung durchzubrechen beginnt, die sich Schritt für Schritt von den normativen Ansprüchen einer ‚klassischen‘ Gattungsästhetik zu emanzipieren versucht.“¹³

So sei die „hohe‘ Germanistik“ mit der Vernachlässigung von Gattungsgeschichte gesellschaftlichen Fragen aus dem Weg gegangen und habe darüber hinaus „Formen wie die Satire, das Flugblatt und den Bänkelsang“ hintenangesetzt, weil diese beispielsweise „den Ordinarien der Stresemann-Ära nicht ‚würdig‘, das heißt nicht konservativ genug erschien.“¹⁴ Gerade auch in und nach der Zeit des Nationalsozialismus sei „Gattung“ als „überzeitliche Konstante“ verstanden worden, der man sich als Künstler bedingungslos unterzuordnen hätte.¹⁵

Somit soll Gattung im Folgenden nie als ästhetische Instanz verstanden werden, sondern als wissenschaftliche Kategorie. Dass Gattungsgeschichte immer auch Sozialgeschichte mitbedeutet, sollte gerade im Zusammenhang mit der Gattung „Motette“ unterstrichen werden. Ein überzeitliches Charakteristikum der geistlichen Motette ist dabei freilich vor allem ihr Hang

¹² Wenzel 1998, S. 177.

¹³ Hermand 1970, S. 85.

¹⁴ Hermand 1970, S. 85.

¹⁵ Vg. Hermand 1970, S. 86.

zum (musikalischen) Konservatismus.¹⁶ Wie gezeigt werden soll, hat sie als Gattung aber gerade auf der Ebene des Kerygma und der Textexegese oftmals Raum für progressive und individuelle Lösungen gegeben.

1.3.2 Musikalische Gattungen

Auch in der Musikwissenschaft etabliert sich der Begriff „Gattung“ auf der Grundlage der oben dargestellten Prinzipien erst im späteren 20. Jahrhundert als eine selbständige und deutlich markierte Kategorie.¹⁷ Auf diese soll dann in der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen werden. Auf der Grundlage des Artikels „Gattung“ von Danuser in der MGG²¹⁸ seien die wichtigsten Stationen auf diesem Weg umrissen, nicht zuletzt, um den im folgenden vertretenen Ansatz zu verdeutlichen. Dies geht nur, indem man die Forscher selber zu Wort kommen lässt:

Der erste musikwissenschaftliche Lexikoneintrag zur „Gattung“ stammt von Hans Joachim Moser (1935), und dieser sollte auch für lange Zeit der einzige Artikel bleiben.¹⁹ Nach eigenen Angaben hatte er zuvor den Begriff „Gattungsstil“ eingeführt (1918), und zwar zur „Feststellung gewisser Eigenschaften von musikalischen Kunstwerken, deren Gemeinsamkeit aus Zweck, Besetzung oder der betreffenden Formtradition entspringt“.²⁰

Moser unterschied zwischen Vokalmusik (Oper, Oratorium, Chorkantate, Solokantate, Messe, Motette, Chorlied, Klavierlied, Volkslied) und Instrumentalmusik (Sinfonie, Konzert, Suite, Ensemblesmusik, Kammermusik, Solowerke). In Anlehnung an Hermann Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“ schlug er vor, „die Entwicklung der Musik innerhalb dieser Formstammbäume zu verfolgen [...]“.²¹ An diesem Punkt wurde freilich noch nicht sachlich-richtig zwischen „Form“ und „Gattung“ getrennt; alle oben unter **1.3.1.** kritisch referierten Nebenwirkungen einer Gattungskategorie als ästhetischer Instanz sind bei Moser mitzudenken.

Die MGG enthielt wiederum keinen Artikel zur „Gattung“, ebenso wenig wie das Riemann-Musiklexikon von 1967. Innerhalb des Artikels zur „Form“ in der MGG unterschied Friedrich Blume freilich „Gattungen der Musik“ gegenüber den Begriffen „Form“ und „Stil“:

„Gattungen sind Typen musikalischer Komposition, die an bestimmte Zwecke, an bestimmte Verwendungsweisen, bestimmte Texte oder bestimmte Aufführungspraktiken geknüpft sind [...], denen aber nicht notwendig bestimmte 'Formen' [...] zugrunde liegen brauchen.“²²

¹⁶ Vgl. Finscher 1961, Sp. 641.

¹⁷ Vgl. Danuser 1995, Sp. 1055.

¹⁸ Vgl. Danuser 1995, Sp.1042-1069.

¹⁹ Moser 1935, S. 255f.

²⁰ Moser 1935, S. 256.

²¹ Moser 1935, S. 255f.

²² Blume 1955, Sp. 525.

Der Begriff „musikalische Gattung“ entspringe aus dem Bedürfnis heraus, „für die verschiedenen Arten von Musik, die sich nicht grundsätzlich durch bestimmte Stile oder Formen unterscheiden, einen Sammelbegriff zu gebrauchen.“²³ Eher indirekt und sozusagen noch im „Form“-Artikel versteckt, kommt so Wesentliches zum Ausdruck: Die Gattungskategorie repräsentiert bei Blume ein Bündel konstanter Faktoren jenseits eines Begriffes von musikalischer Form, welche per se variabel ist. Somit, und das ist entscheidend, ist eine musikalische Gattung weder ausschließlich systematisch, noch allein musikimmanent zu spezifizieren.

Walter Wiora war es in erster Linie, der dann explizit eine flexible Gattungskategorie gefordert hat. Diese dürfe sich weder im historischen noch im systematischen Ansatz erschöpfen, sondern müsse vielmehr in historischer Erforschung und systematischem Studium auf bestimmte Erkenntnisziele hin orientiert sein.²⁴ Darüber hinaus betont er die Rolle der Gesellschaft, zunächst als kritischer Instanz, im Zusammenhang mit Gattungen:

„Sie waren Inbegriffe von Normen, deren Einhaltung durch Komponisten und Praktiker von ihren Fachgenossen sowie von Kritikern und Hörern erwartet und kontrolliert wird.“²⁵

Erstmals dann hat Dahlhaus 1978 lexikalisch pointiert die Theorie musikalischer Gattungen von einer Theorie der musikalischen Form unterschieden:

„Die Ausdrücke Gattung (‘Musik-Gattung’, ‘Kompositions-Gattung’, ‘Genre’) und Form (‘Kunstform’) werden oft als Synonyme oder mit fließenden Grenzen verwendet; die Theorie der Gattung ist jedoch von der [...] Formenlehre unterscheidbar, wenn man einräumt, daß eine bestimmte Form zwar ein Definitionsmerkmal einer Gattung sein kann, aber nicht zu sein braucht, und daß sie, sofern sie eines ist, nicht das einzige bleibt.“²⁶

Das „Wesen einer Gattung“ könne so beispielsweise nicht durch eine spezifische satztechnische Faktur bestimmt werden, sondern erst durch einen funktionalen oder textlichen Bezug. Genauso müsse eine Besetzung gattungsspezifisierend „in Relation zu einem Formtypus und einem ästhetisch-sozialen Charakter“ gesehen werden.²⁷ Auf der Grundlage der Erkenntnisse von Dahlhaus könnten so weder die Fuge (als musikalische Form) noch ein Streichquartett (als Besetzungsangabe) für sich als Gattung definiert werden. Seine Annäherung an eine Definition von „Gattung“ impliziert dabei zugleich die Distanzierung von jedweder nominalistischen Position:

„Musikalische Gattungen sind tradierte Normen, die zwischen den Absichten und Stiltendenzen des Komponisten und den Forderungen und Erwartungen der sozialen Schichten, von denen eine bestimmte Art von Musik getragen wird, vermitteln: Normen, die sich ein Komponist zu eigen machen, denen er

²³ Blume 1955, Sp. 538.

²⁴ Vgl. Wiora 1972, S. 449-476.

²⁵ Wiora 1972, S. 471.

²⁶ Dahlhaus 1978, S. 452.

²⁷ Dahlhaus 1974, S. 621.

ausweichen oder die er durchbrechen kann, **die aber jedenfalls eine geschichtliche Realität und nicht eine bloße Konstruktion von Historikern darstellen.**"²⁸

Im Gegensatz zu einer musikalischen Form lasse sich eine musikalische Gattung nicht musikimmanent spezifizieren.²⁹

Danuser hat diesen Ansatz in der MGG2 weiterverfolgt, betont zugleich aber die semiotische Pluralisierung der Gattungskategorie, die er auf vier „Quellen“ zurückführt:³⁰ Zunächst werde, je nach Erkenntnisinteresse, Argumentationskontext (und -stärke), die Gattungskategorie innerhalb der Klassifikationshierarchie Gattung/Art unterschiedlich verortet. Weiterhin würden Termini wie „Stil“, „Form“ und „Gattung“ synonym gebraucht. Ein diachronisches Problem liege darin, dass Gattungsnamen nicht notwendig äquivalent mit der jeweiligen Musik seien, die unter diesem Namen erklingen ist. (Gerade die Motette ist im Übrigen ein gutes Beispiel dafür, kann doch das Etymon „mot“ eine Verwechslungsgefahr zwischen dem kleinsten gemeinsamen Nenner von Werken mit gattungskonstituierenden Merkmalen an sich provozieren.³¹) Schließlich stehe der Terminus „Gattung“ selbst in Konkurrenz zu teilweise erheblich früheren Bedeutungen desselben Begriffes wie den „Stimmgattungen“ Sopran, Alt, Tenor und Bass, den „Gattungen“ der Kirchentöne bzw. Modi, diatonischen, chromatischen und enharmonischen „Gattungen“ eines Tetrachordes oder auch den „Gattungen“ im Rahmen der Fuxschen Kontrapunktschule. Aus diesen Gründen vermeidet Danuser eine definitonische Festlegung, nähert sich aber Dahlhaus an:

In der „Kombination von soziologischen und musiktheoretischen Kriterien“ manifestiere sich „eine Regel der Gattungskonstitution, die jedoch keineswegs ohne Ausnahme ist“. Diese „teils soziologischen, teils musikalisch-immanenten Kriterien reflektierten „den spezifischen Status der Gattungskategorie als Vermittlungsinstanz zwischen Musik und Gesellschaft.“³² Somit stellt das wesentliche Moment der Gattungskategorie also ihre Vermittlung zwischen Musik und Gesellschaft dar, eine Erkenntnis, die den Ausschlag für die Art der Darstellung dieser Arbeit gegeben hat. Wohl am pragmatischsten hat Eggebrecht in diesem Sinne die Rolle der Gattungskategorie umrissen:

„Der Begriff der Gattung ist insofern sozialgeschichtlichen Wesens, als die Gattung genetisch in der Regel dem musikalischen Funktionsanspruch eines Lebenskreises beziehungsweise einer Institution entstammt. Somit ergibt sich die Schichtung: Gesellschaft-Lebenskreis (Institution)-Bedürfnis/Funktion-Gattung.“³³

²⁸ Dahlhaus 1978, S. 452. Hervorhebung von mir, JHM.

²⁹ Vgl. Dahlhaus 1974, S. 622.

³⁰ Vgl. im Folgenden Danuser 1995, Sp. 1043f.

³¹ Vgl. unten, **1.3.3.**

³² Danuser 1995, Sp. 1045.

³³ Eggebrecht 1996, S. 584.

Damit nennt Eggebrecht auch die Institution als Kategorie. Diese ist in der Vermittlung zwischen Musik und Gesellschaft zunächst bezogen auf den Raum an sich, in dem Musik aufgeführt wird und im weiteren Sinne auf gesellschaftliche Organisationen, die mit Musik in Bezug stehen. So hat beispielsweise die Stiltheorie des 17. und 18. Jahrhunderts gerade unter institutionellem Aspekt auch gattungsmäßige Differenzierungen vorgenommen wie die Unterscheidung von „Kirchenstil“, „Theaterstil“ und „Kammerstil“ (was für die Motette wichtig werden sollte).³⁴

Abschließend sei eine Bemerkung von Dahlhaus zitiert, die in diesem Zusammenhang leitmotivische Funktion für die vorliegende Arbeit haben soll:

„Eine Gattungsgeschichte ist keine allgemeine Stilgeschichte, demonstriert am Material einer einzelnen Gattung, sondern eine Darstellung von Veränderungen, die zum Teil in den Gattungsbegriff eingreifen. Nicht der Vorsatz, eine Gattung in das Gehäuse einer Definition einzusperren, sondern **der Versuch, eine Kontinuität der Entwicklung zu entdecken**, bildet die tragende Voraussetzung einer musikalischen Gattungsgeschichte.“³⁵

1.3.3 Die Motette als musikalische Gattung

Es kann vorweggenommen werden, dass sich die oben skizzierten Erkenntnisse hinsichtlich der Gattungskategorie in der musikwissenschaftlichen Darstellung der Motette als Gattung bis heute teilweise wiederfinden, aber in ihrer Konsequenz bis jetzt insgesamt unzureichend umgesetzt sind. Diese Behauptung wird im folgenden indizienhaft belegt, um das eigene Verfahren zu begründen.

Es ergab sich, dass Gattungen als grundsätzlich offenes System beschrieben werden sollten, und zwar durch ein Merkmalbündel von Kriterien thematischer, formaler, struktureller und sozialer Natur (**1.3.1.**). Das wesentliche Moment der musikalischen Gattungskategorie stellt dabei ihre Vermittlung zwischen Musik und Gesellschaft dar. Kontinuität in der Entwicklung zu entdecken, bildet die tragende Voraussetzung einer musikalischen Gattungsgeschichte (**1.3.2.**).

Man stelle sich nun, ganz hypothetisch, ein „Motettenkonzert“ mit folgendem Programm vor:

- Motette aus der Notre-Dame-Handschrift W2 (z. B. mit dem Motetus *Hyper me in trespensis* und dem Tenor der *Ex-Semine*-Choralbearbeitung *Alleluja. Nativitas*)
- Motette *In nova fert* von Phillippe de Vitry
- Motette *Kommet her zu mir* (Johann Christenius)
- Solomotette *Cantabo Domino* von Alessandro Grandi
- Motette *Exsultate, jubilate* von W. A. Mozart (KV 165)
- Motette *Locus iste* von Anton Bruckner
- Motette aus op. 110 von Brahms (z. B. *Ich aber bin elend*)

³⁴ Vgl. Danuser 1995, Sp. 1059f.

³⁵ Dahlhaus 1974, S. 624 (Hervorhebung von mir, JHM).

- Motette *Die Linien des Lebens* von Ernst Pepping (über einen Text von Friedrich Hölderlin)
- Motette *De tempore* von Petr Eben

Das Publikum eines solchen Konzertes wäre konfrontiert mit Musik verschiedenartigster Faktur: Es ertönte geistliche Musik, die ursprünglich als liturgische und auch als nicht liturgische, für die Kirche aber auch für den Konzertsaal komponiert worden ist. Es ertönte daneben weltliche Musik, für die höfische und für die bürgerliche Gesellschaft geschrieben, amourösen, politischen und philosophischen Inhaltes. Ja, die Notre-Dame-Motette stellte unter gewissem Aspekt sogar eine Mischung geistlichen und weltlichen Inhaltes dar.³⁶ Es ertönte ebenso lateinische wie deutsche Musik. Dass die Satzstruktur der Stücke unterschiedlichster Art ist, verstünde sich angesichts der historischen Bandbreite des Programms noch fast von selbst, aber allein die Besetzungswechsel und Umbaupausen, die auf das Publikum eines solchen Konzertes zukämen! Gemischter Chor und Chor in gleichen Stimmen, Chöre in unterschiedlichster Stimmstärke und Stimmenanzahl, reine a-capella-Werke und solche mit Instrumenten, die colla parte mitspielen, solistischer Vortrag mit Generalbassstimme, aber auch solcher mit relativ eigenständigem Orchester: Dies sollen alles Motetten sein? So könnten sich zumindest etliche Zuhörerinnen und Zuhörer nach dem Konzert oder schon in der Pause im Foyer fragen. Dabei „fehlten“ im Konzertprogramm sogar noch Stücke wie eine isorhythmische Motette Machaults oder eines der mehrhörigen Werke Andrea oder Giovanni Gabriellis.

Zuhörerinnen und Zuhörer? Konzert? Konzertsaal? Warum findet dieses Konzert eigentlich nicht in der Kirche statt? Wie viele (oder besser: wie wenige) Stücke dieses „Motettenkonzertes“ sind überhaupt für den Konzertsaal komponiert worden, und für wen eigentlich, könnte man im Publikum diskutieren. Und wer möchte überhaupt so ein Programm hören? Dabei würde man sich vermutlich einigen, das nächste Mal ein Sinfoniekonzert zu besuchen (da wisse man ja, woran man ist) und in der Diskussion trefflich mit Carl Dahlhaus übereinstimmen, dass die Motette einen geradezu paradigmatisch an jedwedem Begriff von musikalischer Gattung überhaupt zweifeln lassen mag:

„Die geschichtlichen Veränderungen, denen musikalische Gattungen unterworfen sind, greifen manchmal so tief in deren Substanz ein, dass man zweifeln kann, ob es sich am Ende einer Entwicklung überhaupt noch um dieselbe Gattung handelt: die Motette des 13. und die des 17. Jh. haben kein einziges Merkmal gemeinsam; sowohl die soziale Funktion und die Textart als auch die Satzstruktur und die Aufführungspraxis sind grundverschieden.“³⁷

Mit diesen genannten „Merkmalen“ hat Dahlhaus schon oben skizzierte neuere Erkenntnisse zur musikalischen Gattungstheorie angewandt und betrachtet die Musik sowohl musikim-

³⁶ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 145.

³⁷ Dahlhaus 1978, S. 452.

manent als auch in der Externität der Gesellschaft. Wie geht nun die Musikwissenschaft definitorisch mit dieser offenkundig schwierig zu erfassenden Gattung Motette um?

Unstrittig ist die Entstehung des Terminus Motette selber. Zugrundeliegend ist das altfranzösische Wort *motet* (latinisiert *motetus*), welches wiederum der Diminutiv von *mot* (Wort, Vers, Strophe) ist.³⁸ Im Zusammenhang mit der Gattungsfrage geht der Artikel zur Motette in der MGG2 (ebenso wie der in der MGG) davon aus, dass die Motette bis in das 20. Jahrhundert hinein als Gattung lebendig geblieben sei. Nur ihre Faktur sei Veränderungen unterlegen gewesen.³⁹ Ausgehend von der Unterscheidung zwischen „Gattung“ und „Form“ vermeidet Finscher im grundlegenden MGG-Artikel zur „Motette“ aus guten Gründen eine einheitliche Definition:

„Die Geschichte der Motette ist nicht die Geschichte einer einheitlichen mus. Form, sondern die einer Gattung, die über alle Formwandlungen hin einen stetigen Traditions- und Entwicklungs-Zusammenhang erkennen läßt. In diesem Sinne eines entwicklungsgeschichtlichen Kontinuums wird sie im folgenden betrachtet.“⁴⁰

Nach welchen Kriterien solche Kontinuität eine gattungskonstitutive ist und bleibt, wird jedoch nicht thematisiert. Und so fehlt es im Rahmen der Darstellung bezüglich der verschiedenen Epochen auch nicht an direkten oder indirekten Hinweisen, dass eine einheitliche Definition der Gattung nicht gegeben werden kann.⁴¹

Im Brockhaus-Riemann-Lexikon wird von vornherein von diesem Sachverhalt ausgegangen. Die Motette wird somit schlicht bezeichnet als

„eine der zentralen Gattungen mehrstimmiger Vokalmusik, deren Merkmale jedoch im Laufe ihrer vom 13. Jahrhundert bis heute sich erstreckenden Geschichte mehrfach wechselten, so daß sich eine einheitliche Definition nicht geben läßt.“⁴²

Im neuen Handbuch von Leuchtmann/Mauser (1998) „Messe und Motette“ (=Handbuch der musikalischen Gattungen 9) soll nun von solch einem „historisierenden Modell“ abgegangen „und die Fragen der Gattungskonstitution in den Vordergrund“ gerückt werden.⁴³ Losgelöst von jedweder sozialgeschichtlichen Relevanz nennen die Autoren dabei rein musikimmanent eine „einzig unveränderte Konstante für die Motette“: Es handele sich dabei stets um „mit Text versehene Musik“.⁴⁴ Somit bliebe aber die Bindung an das Etymon „*mot*“ der einzige Festwert bei der Gattungsbestimmung; der kleinste gemeinsame Nenner ersetze das oben (vgl. **1.3.2**)

³⁸ Vgl. z. B. Eggebrecht 1996, S. 99 sowie Klügler 1997, Sp. 499f.

³⁹ Vgl. Klügler 1997, Sp. 499 sowie Finscher 1961, Sp. 638.

⁴⁰ Finscher 1961, Sp. 638.

⁴¹ Siehe z. B. Finscher 1961, Sp. 649; Sp. 652f.; Sp. 656.

⁴² Brockhaus-Riemann 1978f., Artikel „Motette“, S. 588. Problematisch ist hier die Kennzeichnung als „mehrstimmige Vokalmusik“ (vgl. auch das obige „Motettenkonzert“).

⁴³ Leuchtmann/Mauser 1998, S. 11.

⁴⁴ Leuchtmann/Mauser 1998, S. 11.

eingeforderte Bündel an gattungskonstituierenden Merkmalen. Eine solche Aussage impliziert im Übrigen eine mindestens für die in dieser Arbeit analysierten Motetten falsche Ursächlichkeit: Musik werde mit Text versehen. Tatsächlich ist solch eine Kausalität aufgrund der in den Analysen versuchten Reproduktion des Produktionsprozesses dieser Motetten umzukehren: Text wird mit Musik versehen!⁴⁵

In seiner Rezension des Handbuches begründet Finscher (m. E. zu Recht) das „Scheitern des Konzepts [...] im weitestgehend beziehungslosen Nebeneinander von Messe- und Motettenkapiteln“. Gattungsgeschichte finde dabei „auf weite Strecken gar nicht statt.“⁴⁶ Interessieren soll hier die Verwendung des Terminus „Gattung“ sowohl im Handbuch als auch in der Rezension: Die Autoren sprechen in ihrem Vorwort der Messe den Gattungsstatus ab mit der Begründung, die Messe sei vielmehr „ein in Jahrhunderten gewachsenes, fest überliefertes Text-Formular, das auch ohne Musik existieren konnte und kann [...]“.⁴⁷ Bei der Motette dagegen könne „die Musik zwar unabhängig vom Text existieren, das Gebilde ist dann aber keine Motette.“⁴⁸ Finscher wiederum ist der Ansicht, dass von den beiden Gattungen Messe und Motette „nur eine, die Messe, einen allgemein akzeptierten Gattungs-Charakter hat.“⁴⁹ Solch eine „allgemeine Akzeptanz“ ist in diesem Zusammenhang wohl kaum als wissenschaftliche Kategorie haltbar, aber die Widersprüchlichkeiten auch innerhalb der neueren Veröffentlichungen haben eine Ursache: Während die Theorie musikalischer Gattungen auf der Grundlage allgemeiner Gattungstheorien erhebliche Fortschritte gemacht hat, (vgl. **1.3.1.** und **1.3.2.**) hat sich dieselbe (bei allen Erkenntnisgewinnen aus historischer Perspektive) offenbar nicht hinreichend auf die Darstellung der Gattung Motette ausgewirkt. Ein Vergleich der Artikel zur Oper und zur Motette jeweils in der MGG und der MGG2 soll diese Behauptung stützen:

In der MGG wird die Oper unter „A. Begriff, Beziehungen und Wesen“ zunächst als Gattung dargestellt. Im Weiteren wird diese Gattung, wie auch im Artikel zur Motette, nach einem historisierenden epochalen Modell geschildert. Dessen methodische Grenzen zeigen sich ganz offensichtlich bereits in der Vermischung historischer Kategorien („Romantik“, „Nachromantik“) mit Charakteristika („ernst“, „heiter“).⁵⁰

⁴⁵ Die Begründung für diese Aussage ergibt sich unter **3.2.** sowie durch die Analysen unter **5.**

⁴⁶ Finscher 2000, S. 98.

⁴⁷ Leuchtmann/Mausser 1998, S. 9.

⁴⁸ Leuchtmann/Mausser 1998, S. 11.

⁴⁹ Finscher 2000, S. 98.

⁵⁰ Vgl. Pfannkuch 1962, Sp. 1ff.

In der MGG2 wird dagegen grundsätzlich davon ausgegangen, daß „Oper“ als Gattungsbegriff auch und gerade in der Einteilung in „ernst“ und „komisch“ durchaus „mißverständlich“ sei.⁵¹ Die Konsequenz bezüglich der Darstellung liegt darin, dass auf einen Gesamtartikel zur „Oper“ verzichtet wird. Stattdessen werden an seiner Stelle Verweise auf etwa 30 „Gruppen von Operngattungen“ (neben Sonderformen und Randerscheinungen) gegeben, von „Azione teatrale“ bis „Zarzuela“. Dabei geht die Konzeption

„aus von der Behandlung der vielfältigen Fragen zum Bereich Oper unter den einzelnen Gattungsbezeichnungen, den Artikeln zu Randerscheinungen und Sonderrepertoires und den zusammenfassenden Artikeln zu Opernkategorien, für die sich keine einheitlichen historischen Begriffe gebildet haben.“⁵²

Diese Untergattungen kann man dann als Merkmalbündel von Kriterien thematischer, formaler, struktureller und vor allem auch sozialer Natur auf eine Großgattung „Oper“ rückbeziehen, wenn man will. Ein solcher Rückbezug ist dabei jeweils vom spezifischen Erkenntnisinteresse abhängig. Somit entspricht die Darstellung der Oper in der MGG2 gegenüber derjenigen in der MGG den oben geschilderten Erkenntnisgewinnen bezüglich musikalischer Gattungstheorie.

Dem Artikel „Motette“ liegt dagegen sowohl in der MGG wie auch in seiner aktualisierten und erweiterten Fassung in der MGG2 ein historisierendes Darstellungsmodell zugrunde, welches durch den jeweiligen historischen Erkenntnisstand determiniert ist. Es entstehen zwangsweise Überlagerungen historischer und systematischer Beschreibungsebenen. Als Vermittlungsinstanz zwischen Musik und Gesellschaft wird die Gattungskategorie bei der Darstellung der Motette so nicht deutlich. Eine vergleichbare Darstellung wie die der Oper in der MGG2 könnte dagegen prinzipiell am Gattungsbegriff der Motette festhalten, in der entsprechenden Konkretisierung von Untergattungen/Arten dabei aber auch ihren historischen Ausprägungen im Hinblick auf ihre jeweilige gesellschaftliche Funktion gerechter werden. Solche Arten könnten dann aufgrund der Relationalität des Verhältnisses Gattung/Art ihrerseits als eigenständige Gattung auf die Gattung Motette rückbezogen werden.

1.3.4 Zur Spezifität der evangelisch-lutherischen Motette

Ein Beispiel für die Konkretisierung einer solchen Art als eigenständige Gattung liefert die vorliegende Arbeit über die ev.-luth. Predigtmotette. Von dieser soll im Rahmen der Arbeit daher als „Gattung“ gesprochen werden, ohne den Gattungsbegriff der „Motette“ an sich in Frage zu stellen.

Vermittelt die Gattungskategorie zwischen Musik und Gesellschaft, so müssen im Umkehrschluss die gesellschaftlich, mediengeschichtlich und theologisch umwälzenden Auswirkungen der Wittenberger Reformation im Verein mit der Bibelübersetzung in Deutschland auf eine

⁵¹ Fischer 1997, Sp. 635f.

⁵² Fischer 1997, Sp. 635.

Gattung, deren kleinster gemeinsamer Nenner der Textbezug ist, mit Händen zu greifen sein. Zeitgenossen wie Johann Walter bis hin zur Generation um Andreas Werckmeister waren sich dabei eines neuen interdependent produktiven Verhältnisses zwischen Ars musica und Theologie durchaus bewusst und forderten dies auch geradezu programmatisch ein:

Dieweil dann diese Kunst [Walter meint die Ars musica, Anm.]
fürwahr allein von Gott gegeben dar.

So hat sie ja gar hoch und weit vor andern Ruhm und Adelheit.

Sie ist mit der Theologie zugleich von Gott gegeben hie.

Gott hat die Music fein bedeckt in der Theologie versteckt;

Er hat sie beid im Fried geschmückt, daß kein' der andern Ehr verrückt.

Sie sind in Freundschaft nah verwandt, daß sie für Schwestern wär'n erkannt.

Wo Gottes Wort das Herz entzünd, daselbst die Music bald sich fi nd.

Die Music ist ein himmlisch Kunst, sie offenbart des Geistes Brunst.

Kein Kunst auf Erd sich ihr vergleicht, aus Gottes Reich sie nimmer weicht.⁵³

„Oder wo die Music ist verachtet / und verändert worden / da ist auch eine Aenderung / in der Religion und Regiment geschehen / wie solches viel Theologi und Philosophi erkant / und ausdrücklich gesagt; Also sehen wir wie die Theologia mit der Music verbunden und vereiniget ist / wolte GOTT daß es alle Christen erkennen könnten / und die Music und Gesang / bey dem GOTTes-Dienste höher achteten.“⁵⁴

Die Vermutung auf der Grundlage der oben geschilderten Regeln von Gattungskonstitution, dass mit der Reformation eine exemplarische Ausgangssituation für das Entstehen einer neuen Gattung (oder mehrerer Gattungen) vorliegt, scheint sich aber auf der Grundlage der musikwissenschaftlichen Literatur zunächst nicht zu bestätigen. Der Artikel „Motette“ im Brockhaus-Riemann-Lexikon beispielsweise nennt die Reformation als Ereignis nur am Rande, welches „zunächst keinen entscheidenden Einfluss auf die Motettenkomposition“⁵⁵ gehabt hätte. Im Rahmen der Darstellung des 17. Jahrhunderts freilich werden dann wie selbstverständlich ausschließlich protestantische Komponisten aufgeführt (Lechner, Praetorius, Schein, Scheidt und Schütz).

Finscher betont im MGG-Artikel dagegen die zunehmende Rolle der deutschsprachigen Psalm-, Evangelien- und Spruchmotetten nach Lassos Vorbild ab etwa 1550.⁵⁶ Jedoch werden mit der Reformation in Bezug auf die Motette offenbar keine gattungsbildenden Impulse verbunden

⁵³ Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Band VI, S. 154, Verse 39-47. Hervorhebungen von mir, JHM.

⁵⁴ Andreas Werckmeister, *Musicalisches Send-Schreiben* [...], Quedlinburg und Aschersleben 1700 (=stark kommentierte Übersetzung von A. Steffanis *Quanta certezza* [...], Amsterdam 1695), S. 51f. Zit. n. Dammann 1984, S. 467. Hervorhebung von mir, JHM.

⁵⁵ Brockhaus-Riemann 1978f., Artikel „Motette“, S. 589.

⁵⁶ Vgl. Finscher 1961, Sp. 656.

(was in Bezug auf das deutsche Kirchenlied oder die Kirchenkantate ganz anders aussieht). Im Rahmen der Schilderung vom „Barock bis zur Gegenwart“ werden für den deutschen Raum dann wie selbstverständlich fast ausschließlich protestantische Komponisten und entsprechende Werksammlungen bzw. -Ausgaben genannt (zumindest, wenn man die österreichischen Komponisten weglässt). Hierbei fehlt es nicht an dem kurzen (und unbegründeten) Hinweis, dass eine einheitliche Motettendefinition im protestantischen Norden nicht möglich sei⁵⁷.

Im entsprechenden Artikel der MGG2 wird diese Schwachstelle insofern kompensiert, als dass der Protestantismus in Deutschland in die Gliederung aufgenommen wird:

„V. Vom Barock bis zur Gegenwart

1. Italien im 17. und 18. Jahrhundert [...]
2. Deutschland
 - a. Motettenkompositionen in prot. Gebieten
 - b. Motettenkompositionen in kath. Gebieten
3. 19. und 20. Jh. [...]⁵⁸

Somit impliziert die Darstellung eine gewisse Eigenständigkeit der ev.-luth. Motette, ohne dass dies jedoch gattungsmäßig begründet worden wäre. Und so wird diese sachlich richtige Überlagerung systematischer und historischer Beschreibungsebenen für das 19. Jahrhundert auch wieder aufgegeben. Diese Entscheidung für die Darstellung ist höchstens quantitativ, aber weder methodisch noch historisch zu rechtfertigen. Ganz anders sieht der Befund nämlich aus, wenn man Enzyklopädien und musikalische Fachwörterbücher des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts konsultiert: Hier fehlt oft genug der Hinweis auf die Konstitution der Motette im Mittelalter. Stattdessen werden fast ausschließlich protestantische Motettenkomponisten aufgeführt, was neben dem damaligen noch mangelhaften Forschungsstand auch auf die Spezifität der ev.-luth. Motette in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts rückschließen lässt. Gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde von einigen Zeitgenossen der Ursprung der Gattung Motette überhaupt im Umfeld von Luther gesehen!⁵⁹

Auch bezüglich des neuen Handbuches von Leuchtmann/Mausser beklagt Finscher zu Recht, „dass der Protestantismus nur hin und wieder erwähnt, seine Rolle in den gattungsgeschichtlichen Prozessen nirgendwo analysiert wird.“⁶⁰ Dies zeigt sich in der historisierenden Gliederung ebenso wie in der Tatsache, dass die Frage „Motette: eine Gattung?“ dort fast ausschließlich für das 19. Jahrhundert und für das katholische Umfeld gestellt wird.⁶¹

⁵⁷ Vgl. Finscher 1961, Sp. 656.

⁵⁸ Vgl. Forchert 1997.

⁵⁹ Dazu ausführlich 4.3.5 (So z.B. bei Rochlitz 1818, Sp. 601-612. Vgl. Leuchtmann/Mausser 1998, S. 308.).

⁶⁰ Finscher 2000, S. 99.

⁶¹ Vgl. Leuchtmann/Mausser 1998, S. 325ff.

1.4 Konsequenzen für die Analyse und Motettenkorpus

1.4.1 Zur Analyse

In der Musikwissenschaft können sich die Termini Analyse, Interpretation und Hermeneutik in ihrem Gebrauch durchaus überschneiden.⁶² Beschränkte man Analyse in ihrer Bedeutung in einem engen Sinn auf Form- und Strukturfragen, drängte sich eine Dichotomie zu einem Begriff von Hermeneutik auf, der reduziert wäre auf Aspekte von 'Inhaltsdeutung' im weiteren Sinne.⁶³ Ausgehend von dem oben skizzierten Gattungsbegriff muss eine solche Dichotomie jedoch als unangemessen verworfen werden. Mit Mauser ist festzuhalten:

„[Es bietet sich an], im Anschluss an die philosophische Hermeneutik auch die musikalische Hermeneutik als allgemeine Verstehenslehre im Sinn eines Oberbegriffs zu fassen, der sich im Wechselspiel von strukturanalytischer Analyse, Rezeptionsästhetik und -geschichte sowie weiteren wesentlichen Faktoren konkretisiert [...].“⁶⁴

Dazu soll mit Mauser Interpretation als musikalische Interpretation verstanden werden. Was bedeutet dies für die Analyse? Gattungen sind in erster Linie in Werken greifbar, und der wissenschaftliche Zugang zu den Werken ist die musikalische Analyse. Mit Eggebrecht soll einmal mehr auf diesen nur scheinbar banalen Zusammenhang von Gattungstheorie und Analyse hingewiesen werden: Letztere ermögliche nämlich

„den denkerisch und sprachlich konkreten Brückenschlag zwischen dem In-sich-und Für-sich-Sein des musikalischen Werkes und der musikalisch externen Geschichte, der das Werk zugehört, ihren Gruppen und Institutionen [...].“⁶⁵

Dass sich genau in diesem Feld musikalische Gattungen konstituieren, ist oben dargestellt worden. In diesem Zusammenhang muss folgendes Diktum Gadammers auch als Warnung verstanden werden:

„Historische Erkenntnis erstrebt [...] nicht, die konkrete Erscheinung als Fall einer allgemeinen Regel zu erfassen. Das Einzelne dient nicht einfach als Bestätigung einer Gesetzmäßigkeit, von der aus in praktischer Umwendung Voraussagen möglich werden. Ihr Ideal ist vielmehr, die Erscheinung selber in ihrer einmaligen und geschichtlichen Konkretion zu verstehen.“⁶⁶

Um so wichtiger ist es demnach, an einem flexiblen Gattungsbegriff festzuhalten, der die Validität des Einzelwerkes nicht in Frage stellt. Die Bestimmung des (Konflikt-) Verhältnisses von "allgemein" und "individuell" ist dabei nur von Fall zu Fall möglich.⁶⁷ Zunächst muss im Rahmen der Analysen das hermeneutische Prinzip *primum percipere, deinde interpretari* gelten:

⁶² Vgl. Mauser 1994, Sp. 262.

⁶³ Vgl. Mauser 1994, Sp. 262.

⁶⁴ Mauser 1994, Sp. 262.

⁶⁵ Eggebrecht 1996, S. 269.

⁶⁶ Gadamer ⁴1975, S.2.

⁶⁷ Vgl. Altenhofer ²1987, S. S. 40f. (unter Bezugnahme auf Schleiermacher).

„Die Rückbindung des auslegenden Verstehens an die vorgängige Erfahrung der ästhetischen Wahrnehmung legitimiert reflexiv die Deutung, die dann durchaus verschieden ausfallen kann [...]“.⁶⁸

Neben Gründen der Darstellung war auch diese Erkenntnis Anlass, die Analysen separat lesbar zu gestalten und nicht in die historische Schilderung einzuarbeiten. Durch die Analysen soll im Rahmen dieser Arbeit so zweierlei geleistet werden: Erstens soll ein für diese Gattung adäquater Analysezugang etabliert werden. Eggebrecht hat für die musikalische Analyse gefordert: „Ihre Verfahrensweisen hat sie jedes Mal neu und artgerecht an der Art der Musik zu entwickeln, die ihr Gegenstand ist.“⁶⁹ Wie in den Analysen gezeigt wird, handelt es sich bei den hier untersuchten Motetten nämlich gerade nicht um „mit Text versehene Musik“ wie Leuchtmann/Mausser den kleinsten gemeinsamen Nenner der disparaten Erscheinungsformen von Motetten benennen.⁷⁰ Um es zuzuspitzen: Es handelt sich hier umgekehrt um mit Musik versehene Texte, die mittels Techniken der Textbehandlung in humanistisch-rhetorischer Tradition vertont worden sind (und weiterhin werden).⁷¹ In hermeneutischer Reproduktion des Produktionsprozesses⁷² wird unter **3.2.** nachgewiesen, dass die Textdisposition als Arbeitsschritt an erster Stelle des Produktionsprozesses solcher Motetten steht. Von dieser Erkenntnis ausgehend, ist ein adäquater Analysezugang aus der Art und Weise der Gattungsgenese selbst heraus entwickelt worden.⁷³

Zweitens wird im Folgenden anhand dieser Untergattung der Motette, also der ev-luth. Predigtmotette, exemplarisch die „Regel der Gattungskonstitution“⁷⁴ nachvollzogen und bestätigt. Gerade bei funktionaler Musik müssen „beständig die intendierten Zwecksetzungen mit analysiert werden, da ja sie es sind, die die Machart der Musik bestimmen.“⁷⁵ Für die hier untersuchte Gattung liegen diese Verhältnisse in Desideraten und Vorgaben der Theologie an die Musik (welche sich musikintern in kerygmatischen und exegetischen Momenten niederschlagen) und in den Erwartungen an die Musik in der Rezeption von Musik durch die Gläubigen, die Gemeinde oder ein Konzertpublikum. Dabei können sowohl kerygmatische wie exegetische Momente aus der Internität der Musik in die Externität der (Glaubens-) Welt zurückführen. Musikextern werden alle untersuchten Motetten als Zeugnis der Auslegungsgeschichte des jeweils zugrunde liegenden Bibeltextes begriffen; der Nachweis wird in den jeweiligen Analysen geführt.

⁶⁸ Jauß 1994, S. 388.

⁶⁹ Eggebrecht 1996, S. 587.

⁷⁰ Leuchtmann/Mausser 1998, S. 11.

⁷¹ Dazu ausführlich **3.2.**

⁷² Vgl. v. Wilpert⁷ 1989, S. 370f.

⁷³ Vgl. **3.2.**

⁷⁴ Danuser 1995, Sp. 1045. Vgl. **1.3.2.**

⁷⁵ Eggebrecht 1996, S. 716. Vgl. auch S. 584.

Darüber hinaus sind die Analysen mit ihrem Nachweis gattungsspezifischer Momente von Kerygmantik und Exegese in den „musikalischen Funktionsanspruch eines Lebenskreises beziehungsweise einer Institution“⁷⁶ eingebunden, wofür die Kapitel 3. und 4. stehen. Die von Eggebrecht dargestellte Schichtung „Gesellschaft-Lebenskreis (Institution)-Bedürfnis/Funktion-Gattung“⁷⁷ kann so anhand der ev.-luth. Predigtmotette exemplarisch untersucht werden. Zugleich wird dabei ein Stiefkind musikalischer Analyse unter diesem Aspekt näher beleuchtet: Musikwissenschaftliche Analysen von ev.-luth. Motetten sind nämlich sehr selten (Ausnahmen sind beispielsweise die Analysen von Krummacher und Wolf in Poos 1983 und die Analyse von Siegele 1982) und im Regelfall auf Aspekte notentechnischer Faktur beschränkt, die die bibeltextliche Grundlage nahezu ausser Acht lassen. Theologische Analysen .zu Motetten sind noch seltener (eine Ausnahme ist die von Bartelmus 1993). Die nahezu ausschließliche Perspektive auf die „Großmeister“ hin (d. h. Schütz, Bach, Mendelssohn) ist dabei unverkennbar. Tradierte Urteile folgender Art konnten durch die Analysen der Motetten von „Kleinmeistern“ in ihren gattungsspezifischen Zusammenhängen dabei relativiert werden:

- „Innerhalb der kunstvollen Kirchenmusik war es Heinrich Schütz, welcher das Deutsch der Lutherbibel zu herausragender musikalischer Geltung brachte.“⁷⁸
- „Zwischen der Sprache Luthers und der Musik Bachs gibt es einzigartige Gemeinsamkeiten.“⁷⁹

Tradierte Aussagen dieser Art (so etwas haben auch schon Moser, Georgiades, Brodde usw. gesagt) sind sachlich sicher richtig; die „Großmeister-Perspektive“ kann jedoch den Blick auf breite, über einzelne Großmeister weit hinausgehende Auslegungstraditionen und Prozesse im Hinblick auf die Entwicklung der vertonten deutschen Bibelsprache verstellen.

Als Bibelausgaben wurden Volz 1972⁸⁰ sowie eine Lutherbibel von 1950⁸¹ zugrundegelegt.

Exkurs zu „Homophonie“ und Kontrapunkt:

Die im 16. Jahrhundert entwickelte Technik musikalischer Textzubereitung mit Hilfe von Klauseln in der Tradition der protestantischen di Lasso-Schule muss aus sachlichen Gründen innerhalb der Analysen dieser Arbeit ausführlicher dargestellt werden (vgl. 3.2. sowie die Analysen bis Bach). Musikalische

⁷⁶ Eggebrecht 1996, S.584.

⁷⁷ Eggebrecht 1996, S. 584.

⁷⁸ Geck 2000, S. 77.

⁷⁹ Geck 2000, S. 75.

⁸⁰ Volz: Luther, D. Martin: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, herausgegeben von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke, Textredaktion Friedrich Kur, München 1972. (zit. Luther in: Volz 1972).

⁸¹ Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, neu durchgesehen (1914) nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text, London 1950.

Analyse ist traditionell fast deckungsgleich mit der Analyse von Instrumentalmusik (Sololieder des 18. und 19. Jahrhunderts ausgenommen), anhand derer auch ihr Instrumentarium entwickelt worden ist.⁸² Es existiert dabei ein Problem im Rahmen der kanonisierten „Allgemeinen Musiklehre“, die Klausellehre und die Textdeterminiertheit entsprechender Werke zu vernachlässigen, was zu inadäquaten Zugängen führen kann. Im gängigen Musiklehre-Handbuch von Ziegenrucker beispielsweise wird ein von der Einzelstimmenfaktur her polyphon gedachter und in gesuchten Klauselabstufungen zubereiteter Satz wie „Tanzen und Springen“ von H. L. Hassler als „homophon“ bezeichnet (richtig wäre: homorhythmisch), und zwar auf einer terminologischen Ebene mit Chopins A-Dur-Polonaise. Hier hat das Auge das Ohr bei der Analyse überholt und hinter sich gelassen. Beide Stücke werden dann einem polyphonen Satz wie „Nun schürz Dich Gretlein, schürz dich“ von Johann Eccard gegenübergestellt.⁸³ Auch eine so fortschrittliche Harmonielehre wie die von de la Motte beginnt nicht ganz unproblematisch „als Ausgangspunkt der Unterweisung im Tonsatz“ mit „homophon komponierten“ Sätzen (z.B. von Palestrina, Gallus oder Lechner).⁸⁴ Dabei zeigen allein Titel solcher Sammlungen wie *Fünffzig Geistliche Lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen auff Contrapuncts wise (für die Schulen vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtemberg) also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemeinde durchauß mit singen kann* (Nürnberg 1586) von Lucas Osiander (1534-1604), dass solche „homophon komponierten“ Sätze durchaus kontrapunktisch gedacht waren, auch wenn der Kontrapunkt einer von leichterMachart (und gegebenenfalls ein homorhythmisch daherkommen der) war. Die analytische Begründung für diesen Exkurs findet sich unter **3.2.**

⁸² Vgl. Poos 1983, S. 10.

⁸³ Wieland Ziegenrucker, ABC Musik. Allgemeine Musiklehre, Neuausgabe 1997, S. 188f.

⁸⁴ De la Motte ⁸1992, S. 14ff.

1.4.2 Motettenkorpus

Aufgrund folgender Kriterien hat sich ein Korpus von 12 Motetten ergeben, die unten analysiert worden sind:

- Die Lebensdaten der Komponisten überschneiden sich dergestalt, dass eine personelle Kontinuität von der Reformation an bis in die Gegenwart gewährleistet ist. Dabei erfährt die Zeit der Gattungskonstitution in der Auswahl eine besondere Verdichtung.
- Hieraus ergibt sich auch die Abdeckung aller musikgeschichtlichen Epochen seit dem Reformationszeitalter.
- Der Regelfall für eine ev.-luth. Motette, d. h. ein Psalm oder ein Evangelienpruch als Textgrundlage, bleibt auch in dieser Zusammenstellung als solcher gewahrt.
- Bei allen Stücken handelt es sich um lebendige, auch heute leicht zugängliche, möglichst häufig erklingende Musik.
- Als Komponisten finden sich in dieser Auswahl sowohl „Großmeister“ als auch „Kleinmeister“ wieder. Die Verkündigung (Kerygmatik) und Auslegung (Exegese) des zugrundeliegenden Textes wird mit dem jeweiligen kompositionstechnischen Potential der Zeit und im jeweiligen Personalstil verwirklicht. Qualitätsunterschiede treten dabei in dieser Gattung ebenso wie in allen anderen Gattungen auf. Auch daher (s. o., **1.4.1**) ist es wenig sinnvoll gewesen, ausschließlich Motetten von „Großmeistern“ auszuwählen.
- Zusätzlich zu den vorhergehenden Kriterien ermöglicht der Motettenkorpus dem Leser dreimal eine personen- und epochenübergreifende vergleichende Analyse desselben Bibeltextes (Psalm 126, 5-6 in den Vertonungen von Heinrich Schütz und Johann Georg Schicht; Psalm 130 in den Vertonungen von Tobias Michael und Heinrich Kaminski; 1. Joh 3,1 in den Vertonungen von G. A. Homilius und Albert Becker).

Folgende Motetten wurden ausgewählt:

1. **Melchior Franck** (ca. 1580-1639): *Und ich hörte eine große Stimm* (Offb 12,10-12.)
2. **Tobias Michael** (1592-1657): *Aus der Tiefe* (Ps.130)
3. **Heinrich Schütz** (1585-1672): *Die mit Tränen säen* (Ps. 26,5-6)
4. **Wolfgang Carl Briegel** (1628-1712): *Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen* (Luk. 8,5-8)
5. **Johann Sebastian Bach** (1685-1750): *Fürchte dich nicht* (Jes 41,10 und 43,1 sowie die Strophen 11 und 12 des Kirchenliedes *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul Gerhardt)
6. **Gottfried August Homilius** (1714-1785): *Sehet, welch eine Liebe* (1. Joh 3,1a) mit Choral *O Patris caritas*)
7. **Johann G. Schicht** (1753-1823): *Die mit Tränen säen* (Ps. 126,5)
8. **Felix-Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847): *Warum toben die Heiden* (Ps.2)
9. **Albert Becker** (1834-1899): *Sehet, welch eine Liebe* (1. Joh 3,1)
10. **Heinrich Kaminski** (1886-1947): *Aus der Tiefe* (Ps. 130)

11. **Hugo Distler** (1908-1942): *In der Welt habt ihr Angst* (Joh 16,33)
12. **Johannes Driessler** (*1921): *Das ist ein köstlich Ding* (Ps. 96,5-6)

Zu allen Motetten gibt es leicht zugängliche Notenausgaben (siehe Anhang). Notenbeispiele wurden in den laufenden Text daher nur sparsam eingearbeitet, um konkrete Sachverhalte zu illustrieren.

2 Voraussetzungen im Mittelalter und im Humanismus

2.1 Rhetorik, Homiletik und Predigt

Rhetorik wird im Allgemeinen als die „Redekunst, Theorie und Technik der öffentlichen Rede als auf Überzeugung zielende Kommunikation und effektvolle Sprachgestaltung der Prosa (im Unterschied zur Poetik für die Dichtung) mit dem Ziel der überzeugenden Darstellung eines Standpunktes und der wirksamen, emotionellen Meinungsbeeinflussung, d. h. der „Überredung“ verstanden und definiert.¹ Über eine Methode zur Planung, Ausarbeitung und Darbietung von Reden weit hinausgehend erhebt die Rhetorik jedoch, ausgehend von der Antike, vor allem auch einen universalen Anspruch (was zu selten so verstanden und referiert wird): Sie will

„selbst Trägerin einer universalen Bildungsidee [...] sein. Sie versteht sich als ‘nutrix omnium artium’ und reicht dem humanistisch gebildeten Menschen das Rüstzeug seiner geistigen Existenz. Aus ihr schöpft der gelehrte Künstler, sei er nun Maler, Musiker, Architekt oder auch Dichter, die Anschauung vom Wesen seiner Kunst, sie zieht er zu Rate, wenn er versucht, sein Selbstverständnis zu formulieren, und mit ihrer Hilfe bewältigt er die inhaltlichen und formalen Probleme, die sein Werk von ihm fordert.“²

Im christlichen Abendland ist die tradierte antike Kultur auf die christliche Lehre getroffen. In der Antike galt es, in Naturphänomenen und Orakeln göttliche Zeichen und den göttlichen Willen zu erkennen. Insofern war der Bedarf nach einem elaborierten rhetorischen System stets ein aktueller:

„Und wie die Weisheit der Götter schon immer als höher denn menschliche Einsichtsfähigkeit angesehen wurde -und die Orakel von Priestern auch mit Fleiß als vieldeutig auslegbar oder geflissentlich ‘zweideutig’ formuliert wurden- so gewöhnte man sich auch bei den Texten und Kunstdokumenten daran, in ihnen eine höhere Sinnfülle, ja einen Sinnüberschuß zu vermuten und vorausszusetzen [...]“³

Im Mittelalter dann entwickelte Origines (um 185-252) das System der mehrfachen Schriftauslegung unter Rückgriff auf die alexandrinischen Philologen, nicht ohne auf rhetorische Grundlagen zurückzugreifen.⁴ Ein vermuteter „tieferer“ Sinn als der buchstäbliche Schriftsinn führt dabei zu einem christlich „höheren“ Sinn. Diese Form von Allegorese freilich ist am Text nur durch Sach- und Formkenntnisse zu bewältigen, und dazu gehören Rhetorikstudien.⁵

¹ Vgl. v. Wilpert ⁷1989, S. 772.

² Dyck ²1969, S.7.

³ Geldsetzer 1989, S. 128.

⁴ Gemeint ist die Auslegung nach dem buchstäblichen Sinn (historisch, die eigentliche Redeweise meinend), dem moralischen Sinn (als Orientierungsmuster für die christliche Lebensführung) und dem pneumatischen Schriftsinn (vor allem das Verhältnis vom Alten und Neuen Testament betreffend). Vgl. dazu Ueding ²1996, S. 89ff. Nach Augustinus wurden meist vier Sinnarten unterschieden, was sich in einem Merkwürdigen niederschlug: „Littera gesta docet, quid credas allegorica; moralis quid agas, quo tendas anagogica.“ (Zit. n. Geldsetzer 1989, S. 128. Siehe auch Ahrens 1998, S. 208.)

⁵ Vgl. Ueding ²1996, S. 89ff.

Von den Kirchenvätern konnte geistliche Rhetorik so gezielt dem Vorwurf gelehrter Heiden entgegengesetzt werden, die Bibel sei sprachlich arm. Ausgehend von Hieronymus (ca. 347-419/20) und später mit dem Abriss der Bibeldrhetorik von Beda Venerabilis (672-735) wurde versucht nachzuweisen, dass es sich bei der Heiligen Schrift eben auch um ein Sprachkunstwerk handele.⁶ Die Gültigkeit antiker Rhetorikvorschriften im biblischen Sprachstil wurde hervorgehoben und mit Zitaten belegt:

„Die Bibel als literarisches Corpus und Ausdruck bewussten Kunstsinnens ist so im patristischen Schrifttum legitimiert und in die Reihe der antiken Sprachkunstwerke eingegliedert. Seit Beda verließen sprachästhetische Einwände gegen das Bibellatein ihre Gültigkeit.“⁷

Für die Zeit der ersten ev.-luth. Motettenkomposition heißt dies viel später:

„Die Tradition einer festen Verbindung von biblischer Exegese und säkularer Wissenschaft haben das 16. und 17. Jahrhundert rein bewahrt und als Grundlage eines rechtverstandenen Studiums der heiligen Schriften angesehen.“⁸

Als eine der sieben Artes liberales wurde die Rhetorik im 6. Jahrhundert unter Cassiodorus in den monastischen Schulen eingeführt, nicht zuletzt mit dem Ziel eines besseren Bibelverständnisses sowie der Apologie des Bibellateins.⁹ „Ars“ in Verbindung mit „liberalis“ impliziert dabei

„Kenntnis und Kunde, wissenschaftliches Betrachten und lehrhaftes Zubereiten eines Stoffes [...], das heißt Kunst in jener ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes, bei der in Kunst noch die sprachverwandten Wörter können und kennen (erkennen), auch Kunde mitschwingen.“¹⁰

„Liberalis“, also „frei“, erklärt sich sozialgeschichtlich in Abgrenzung zu den „Unfreien“ und deren (handwerklicher) Arbeit und auch als „frei“ in ethischem Sinne. Die von dem heidnischen Karthager Martianus Capella um 400 tradierte Siebenordnung der Artes liberales (unterteilt in das Trivium als triplex via ad eloquentiam: Grammatica-Rhetorica-Dialectica sowie in das Quadrivium als quadruplex via ad sapientiam: Arithmetica-Geometria-Musica-Astronomia) wurde vor allem von Augustinus, Boethius, Cassiodorus und Isidor von Sevilla weitervermittelt.¹¹ Dabei steht die Grammatik als Grundvoraussetzung immer an erster Stelle; die Rhetorik nimmt oft genug den Rang vor der Dialektik ein.¹² Zunächst stehen also drei sprachliche Disziplinen vier mathematischen Disziplinen klar gegenüber, doch gerade die Rolle der Ars musica sollte sich innerhalb dieses Systems später verschieben.

⁶ Dazu ausführlich Dyck 21969, S. 135ff.

⁷ Dyck 21969, S. 141. Siehe auch Dyck 1977.

⁸ Dyck 21969, S. 141.

⁹ Vgl. Bartel 1985. Vgl. zu den Artes liberales im Mittelalter ausführlich Ueding/Steinbrink³1994, S. 53-61. Sowie Eggebrecht 1996, S. 77f.

¹⁰ Eggebrecht 1996, S.77. Entsprechend Ueding/Steinbrink³1994, S. 53.

¹¹ Vgl. Eggebrecht 1996, S.77.

¹² Vgl. Ueding 21996, S. 96.

Erst mit der Übernahme antiker Rhetorikvorschriften im Feld geistlicher Beredsamkeit konnte sich die Predigt als eine neue Redegattung etablieren:

„In ihrem ursprünglichen Gewand wirkte die Übermittlung der christlichen Heilswahrheiten auf den griechisch und römisch Gebildeten primitiv und roh [...]. Welche Rolle die Rhetorik dann im Christentum spielen sollte, bezeugen Johann Chryostomos und Augustinus, denen zufolge die Hörer einer Predigt bei hervorragend schönen Satzwendungen ihren Beifall mit Jubel und Händeklatschen gespendet hätten. Die schmuckvolle Rede hatte eine bezaubernde Kraft, die von der griechisch und römisch gebildeten Welt verstanden und geschätzt wurde.“¹³

Dabei hat die Predigt als neue persuasive Redegattung die Wirkungsfunktionen des *docere*, *delectare* und *movere* mit dem überkommenen triadischen Gattungssystem gemein.¹⁴ Augustinus führt Cicero in diesem Zusammenhang sogar namentlich an.¹⁵ Gerade Augustinus weist im vierten Teil seines umfassenden Werkes *De doctrina christiana* (dieser Teil erschien als ein frühes gedrucktes Buch unter dem Titel *De arte praedicandi* in Straßburg 1465) ausführlich auf die Bedeutung der Rhetorik für die Predigt hin, übernimmt *inventio* und *elocutio* als Produktionsstadien und verweist auf tradierte Rhetoriklehrbücher.¹⁶ Aus dieser Konstellation leitet Magaß eine Gretchenfrage für Prediger jeder Generation der Kirchengeschichte ab: „Wie hältst du es mit der Rhetorik“?¹⁷ Freilich versteht sich die Homiletik

„als die in lehrhafter Form verbreitete Theorie der Predigt [...] als Unterdisziplin der praktischen Theologie und nicht als Sonderform der Rhetorik. Als deren jüngere Schwester steht sie zu ihr in einem Spannungsverhältnis, das von Abgrenzungsbedürfnis und Selbstbehauptung, von Anlehnung und Rivalität bestimmt ist.“¹⁸

Nun war die Predigt mindestens noch bis in das 12. Jahrhundert hinein ein unselbständig der *lectio* der Messe beigeordneter Teil, der für die Perikopenauslegung, meist nach dem System des Origenes, zuständig ist.¹⁹ Ihre Wurzel ist die Exegese, ihre Sprache bleibt (neben den beiden anderen Heiligen Sprachen Hebräisch und Griechisch) meist das Latein. Dadurch sollte die Universalität der christlichen Lehre gesichert werden. V. Polenz spricht in diesem Zusammenhang von einer „rigorosen kirchlichen Sprachenideologie“.²⁰

¹³ Dammann ²1984, S. 94f.

¹⁴ Zu den Wirkungsfunktionen vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 277-282 sowie Ueding ²1996, S. 74-78. Das triadische Gattungssystem bestand aus dem *genus iudicale* (der Gerichtsrede, die sich somit auf bereits Geschehenes bezieht), dem *genus deliberativum* (der politischen Rede, die sich auf Zukünftiges bezieht) und dem *genus demonstrativum* (der Festrede, die sich auf Gegenwärtiges bezieht). Vgl. zu diesem Gattungssystem Ueding/Steinbrink ³1994, S. 256f. sowie Ueding ²1996, S. 54f.

¹⁵ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 52.

¹⁶ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 50. Siehe auch Wolf ²1977, S. 225.

¹⁷ Magaß 1986, S.13. Nachweise ebd., S. 13-26.

¹⁸ Müller 1996, Sp. 1497.

¹⁹ Vgl. Wolf ²1977, S. 225.

²⁰ v. Polenz 1991, S. 275.

Dabei konnte in der Lehre, im Unterricht, in der juristischen Fallentscheidung, beim Übersetzen und nicht zuletzt in der religiösen Verkündigung

„nicht (oder nur ausnahmsweise) zweifelhaft sein, was der Sinn des heiligen Textes, der Gesetze der klassischen Textbücher oder der Wörter und grammatischen Figuren ist, denn dieser Sinn wird je und je durch die autoritativen Kommentare, die Präjudizien und die herrschende Lehrmeinung, das universitäre und schulische Curriculum und die angesehenen Wörterbücher und Grammatiken festgestellt und für verbindlich erklärt. Der Fachmann muss ihn kennen. Er liest die Bibel, das Gesetz, das Lehrbuch und die Klassiker, gar das Wörterbuch nicht, um ihn zu erforschen, sondern um sich seiner zu vergewissern. Sein Problem ist die Anwendung auf den Fall und die Konstruktion des Falles in dogmatischen Kategorien.“²¹

Einer durchaus ähnlich dogmatisch geprägten Situation sahen sich Komponisten zur Zeit der lutherischen Orthodoxie ausgesetzt, wenn sie einen Bibeltext vertonten. Jedoch führte die beschriebene Konstellation in wechselseitiger Befruchtung von Rhetorik und Homiletik zu differenzierteren hermeneutischen Methoden der Auslegung und ließ „einer phantasievollen inventio des Predigtstoffes und der homiletischen Argumentation trotz des ausgefeilten Regelwerks [der Scholastik] viel freies Spiel.“²² Als Quintilian durch einen Handschriftenfund seiner *Institutio oratoria* (St. Gallen 1416) wiederentdeckt wurde, konnte die Rhetorik dabei noch systematischer angewandt werden; die *Institutio oratoria* ist dann „zu einem Hauptbuch der Epoche geworden, dessen Wirkung im gesamten europäischen Bildungssystem bis ins 18., 19. Jahrhundert hinein anhielt.“²³

In diesen Zusammenhängen gewann das Trivium der Artes liberales an der Schwelle zur Neuzeit immer mehr an Gewicht, gerade auch durch die interpretatorischen Arbeiten der Geistlichen. Als Patin an der Wiege der Neuzeit, der Renaissance und dem Humanismus, als die sie tragende geistige Bewegung stand einmal mehr die Rhetorik. Ganz grundsätzlich wurde die mittelalterliche, vom „reduzierten christlichen Erkenntnisinteresse“²⁴ notwendig beschränkte Perspektive auf die Antike und ihr Wissen, z. B. auf die Philosophie, die Malerei und die Architektur erweitert. Jedwede Beziehung zu den antiken auctores wurde nunmehr im Rahmen einer neuen studia humanitatis eine ganz direkte, und löste die Weltwahrnehmung durch Anthologien, Auslegungen und Kommentare ab.²⁵ Die Bedeutung dieses Loslösungsprozesses von der dogmatischen Interpretation kann gerade auch für die Motettenkomposition kaum überschätzt werden: Ausgehend von den Relativitätsannahmen, dass Texte an Situationen, Orte, Zeiten, Räume und Adressaten gebunden sind, entstand erstmals eine Form der Philologie jenseits dogmatischer Interpretation. Diese Relativitätsannahmen waren nirgendwo sonst niedergelegt, als in der aptum-Lehre der klassischen Rhetorik:

²¹ Geldsetzer 1989, S.134.

²² Müller 1996, Sp. 1502.

²³ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 81. Zu Quintilian vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 40-45.

²⁴ Ueding ²1996, S. 98.

„Auf diese Weise entstand die kritische Textwissenschaft, die Philologie, selber aus rhetorisch -antiken Geist heraus, und ihr zufolge vermögen nur umfassende literarische, philosophische, historische Kenntnisse das antike Wissen aus den originalen Texten zu erschließen. Der *homo universale*, der universal gebildete Gelehrte, wurde die Leitfigur der Epoche.“²⁶

Erst die übersetzerische Tätigkeit der Humanisten und die intensive Lektüre antiker Schriftsteller führte vom Verständnis der formgebenden Situation der Texte zum jeweils konkretisierten und aktualisierten Verständnis der Sache und im Umkehrverfahren bei der Textproduktion zu einem angemessenen Ausdruck. Sapiencia und eloquentia als unauflösliche Einheit bildeten so eine Wurzel des Humanismus; sprachliche Form galt als Schlüssel zum Inhalt.²⁷ Genau in diesen Entwicklungen ist die Wurzel für das Verständnis der humanistisch geschulten frühen ev.-luth. Komponisten zu suchen, dass die musikalische Formung ein Schlüssel zum Bibeltext sein kann, gipfelnd sicherlich in der späteren Formulierung von Heinrich Schütz, er habe den Bibeltext „in die Musik übersetzt“.²⁸ Nicht zuletzt als Rezipient antiker Texte lernte sich der Mensch an der Wiege zur Neuzeit als sprachmächtiges Subjekt, das sich im Ich-Sagen selbst definieren und verwirklichen kann, kennen. Somit dominierte die Rhetorik die Philosophie im Humanismus: Als „Produkt und Spiegel der antiken Bildung“ bleibt dabei das System der *Septem artes liberales* in seiner Struktur unverändert, wenngleich die Reihenfolge (und Rangfolge) der Fächer gelockert wurde.²⁹ Insbesondere wurde das Griechische in das ohnehin gestärkte Trivium aufgenommen. Ein „neues hermeneutisches Verhältnis zur Bibel“ und damit auch die Originalbeziehung zur Schrift als dem wohl wichtigsten Ideal der Reformation, wäre ohne die rhetorische Philologie des 15. und 16. Jahrhunderts undenkbar gewesen.³⁰ Im 16. Jahrhundert begründete die Tradition rhetorisch-humanistischer Textkritik auch die neu aufkommenden Bibelrhetoriken; die Theologie wird ihrem Stellenwert nach zu einer Wissenschaft unter anderen:

„Das bedeutete zunächst zwar, dass die Theologie wieder konkret im überlieferten Text der biblischen Bücher und der Kirchenväter begründet und aus ihrem historischen und philologischen Studium heraus entwickelt wird. Angemessenes Verständnis der christlichen Offenbarung erlangte jetzt nur noch derjenige Theologe, der auch ein guter Philologe war, also Grammatik, Dialektik und Rhetorik beherrschte.“³¹

²⁵ Vgl. Ueding ²1996, S. 98f.

²⁶ Ueding ²1996, S. 99.

²⁷ Vgl. Ueding/Steinbrink³1994, S. 75f.

²⁸ Vgl. den Titel von Schützens *Auferstehungshistorie* SWV 50 (1623): *Historia Der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi / In die Music übersetzt Durch Heinrich Schützen [...]*.

²⁹ Ueding/Steinbrink³1994, S. 77.

³⁰ Ueding/Steinbrink³1994, S. 79. Vgl. entsprechend auch Krummacher 1994, S. 54.

³¹ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 78. Vgl. exemplarisch **3.1.1.** dieser Arbeit zum curriculum vitae Luthers.

2.2 Zum vorreformatorischen Musikbegriff

Auch der mittelalterliche Musikbegriff ist in seinem Wesen geprägt durch das Aufeinandertreffen der tradierten antiken Kultur mit der christlichen Lehre. Dies äußert sich in der christlich-schöpfungstheologischen Adaption griechischen Gedankengutes.³² Auf dieser Basis wurde auch noch der Musikbegriff in der Reformationszeit geprägt.³³ Aus der griechischen Antike stammte die Anschauung eines nach Zahlen und Proportionen geordneten Kosmos, welche z. B. bei Augustinus mit der christlichen Vorstellung von der Schöpfung aus dem Nichts eine Verbindung einging. Man vergleiche die in diesem Zusammenhang grundlegende Bibelstelle aus Hiob mit der Augustinischen Adaption:

Hiob 38, 4-7:

4. Wo warest du, da ich die Erde gründete?

Sage an, bist du so klug!

5. Weißt du, wer ihr das Maß gesetzt hat,
oder wer über sie eine Richtschnur gezogen hat?

6. Worauf stehen ihre Füße versenkt, oder
wer hat ihr einen Eckstein gelegt?

7. Da mich die Morgensterne miteinander
lobten und jauchzten alle Kinder Gottes.

(Vgl. auch Psalm 148, Lobgesang der Engel und der gesamten Schöpfung vor Gottes Thron sowie den himmlischen Gottesdienst in Offb. 14, 1-3).

„Unde, quiesco, ista, nisi ab illo summo atque aeterno principatu numerorum et similitudines et aequalitatis et ordinis veniunt? Atqui haec si terrae admeris, nihil erit. Quocirca omnipotens Deus terram fecit, et de nihilo terra facta est. (Woher, frage ich, kann all dies kommen, wenn nicht von jenem höchsten ewigen Ursprung der Zahlen, der Ähnlichkeit, der Gleichheit und der Ordnung? Und wenn du dies der Erde entziehst, wird sie nichts. Nur so hat der allmächtige Gott die Erde erschaffen, und aus dem Nichts ist sie geworden.)“³⁴

Betrachtet man in der Bibel weiter die Rolle der Musik während der Schöpfung, wird rasch deutlich, dass „die Musik der Menschen zugleich als Abbild der himmlischen Musik der Engel und des zukünftigen Lobgesangs der Engel während der Weltschöpfung“³⁵ begriffen wird, dass sich dieser Musikbegriff nicht auf die irdische Welt bzw. die irdische Musik beschränkt.

³² Vgl. Herbst 1997, Sp. 716. Zum musiktheoretischen Denken als antikes Erbe siehe Eggebrecht 1996, S. 17.

³³ Unterschiede bzw. nachreformatorische Neuerungen werden unten unter **3.1.** sowie **4.1.1.** beschrieben.

³⁴ Augustinus, zit. und übersetzt bei Herbst 1997, Sp. 715f.

³⁵ Herbst 1997, Sp. 718.

In diesem Weltbild verbindet die *Musica instrumentalis* (als die hörbare Musik, nicht zu verwechseln mit Instrumentalmusik) die *Musica mundana* (als die musikalische Struktur des Makrokosmos) als Erkenntnismittel mit der *Musica humana* (als der mikrokosmischen Harmonie des Menschen) und umgekehrt; alle Ebenen sind dabei nach der pythagoräisch-platonischen Vorstellung von Konsonanzen miteinander vermittelt.³⁶ Mittelalterliche Musik wird als Teilrealisierung des göttlichen *Ordo* verstanden; Wahres, Rechtes und Gutes als Sinn der christlichen Heilsgeschichte wird mittels geistlicher oder weltlicher Musik ausschnitthaft im Rahmen der Liturgie und des Festes (als ihr weltliches Gegenstück) verwirklicht.

Und doch lagen in diesem scheinbar so „harmonischen“ Weltbild potentielle Spannungen verborgen, die mit der Entwicklung mehrstimmig komponierter Musik zum Tragen kamen und die abendländische Musik bis heute nicht mehr losgelassen haben. In dem Moment, als im neuen Organum des 12. Jahrhunderts eine neue Stimme als Oberstimme zu einem vorhandenen Cantus dazutrat, koloriert wurde und später sogar einen eigenen Textbezug entwickelte, der sich über den des Cantus hinwegsetzte, traten Kultus und Kunst ganz offenbar auseinander und damit in ein durchaus problematisches Verhältnis zueinander.³⁷ Doch liegen die Wurzeln dieser Spannung noch tiefer: Schon Augustinus nahm das Problem als solches wahr und warnte (lange vorher, zu Zeiten der Einstimmigkeit) davor, dass Musik zur Sünde werden könne, wenn deren Genuss das Hören der biblischen Botschaft überschattete. Trotzdem solle Musik im Gottesdienst die Seele erheben.³⁸ Auf diese Weise freilich ließ sich das Problem nicht lösen, denn:

„[es] zeigt sich ein Widerspruch zwischen der kosmologischen und der liturgisch funktionalen Vorstellung. Die liturgische Lobpreisung, die als Abbildung der lobpreisenden Engel im kirchlichen Gesang galt, war nicht so leicht mit der Idee der Sphärenharmonik vereinbar, die die Musik im Urgrund des Kosmos verankert. [...; vgl. oben: Hiob 38, 4-7]. [Sie] geriet in Konflikt mit der dienenden Funktion, die die Musik in der liturgischen Praxis hatte. Die Engel, die man sich um Gottes Thron versammelt vorstellte, hatten die Schöpfung zu loben. Ihr Gesang und Spiel war jedoch nicht wie die Sphärenharmonik eine Erklärung dieser Schöpfung.“³⁹

Und so kristallisierte sich auch eine funktionale Trennung zwischen dem Cantor und dem Musicus heraus, die diese Spannung dennoch nicht auflösen konnte: der Cantor lernte und lehrte *per usum* die *Ars cantus*, die den trivialen Unterrichtsfächern beigeordnet war; der Musicus lernte und lehrte *per artem* die *Ars musica* an der Artistenfakultät der Universität.⁴⁰ Die Gemeinde nahm am Gottesdienst dieser Zeit ohnehin weitgehend passiv teil. Selten gab es

³⁶ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 80.

³⁷ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 17 sowie S. 47.

³⁸ Vgl. Herbst 1997, Sp. 722f.

³⁹ De la Motte-Haber 1995, S. 7f.

⁴⁰ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 82.

Gemeindegang vermittelt einer volkssprachlichen Liedstrophe (z. B. *In dulci jubilo* oder *Christ ist erstanden*).

Um 1430 vollzog sich dann, sowohl aus heutiger Sicht wie (jedenfalls zum Teil) in der Sicht der Zeitgenossen, ein grundlegender Stilwandel in der abendländischen Musik, nämlich der Wandel von der mittelalterlichen Musik zu der Musik der Neuzeit. Die gesamte Epoche war geprägt von Erfindungen (Buchdruck um 1440, wenig später der Notendruck) und Entdeckungen (Amerika 1492), gesellschaftlichen (z.B. Bedeutungszuwachs der Städte und des Bürgertums) wie geistigen Neuerungen (mit der Reformation als Höhepunkt der Entwicklungen). Im Verein mit grundlegenden Veränderungen des Welt- und Menschenbildes ist dieser Wandel zudem gekennzeichnet durch eine gesteigerte Rezeption und Auseinandersetzung mit dem Gedankengut der Antike.

Wahrscheinlich entwickelt sich in dieser Zeit auch ein Begriff musikalischer Komposition in Adaption des *compositio*-Begriffes der antiken Rhetorik. Letzterer beinhaltet „das geordnete und wohllautende, kunstvoll ausgearbeitete Zusammenfügen der Wörter [...] in bezug auf Gliederung, Wortwahl und -Verbindung mit dem Ziel des *recte* und *bene dicere*.“⁴¹ Schon Quintilian hatte die Rede und die Musik unter dem Aspekt verglichen, daß beide versuchten „durch bestimmte Klänge und Rhythmen Gefühle hervorzurufen“. ⁴² Umgekehrt wird Musik an der Schwelle zur Neuzeit zunehmend als Sprache mit Mitteilungs-, Ausdrucks- und Wirkungsfunktion verstanden und rückt folglich einmal mehr in die Nähe der *Ars rhetorica*.⁴³ Diese neue Verortung war eine Grundbedingung für die Entstehung der ev.-luth. Predigtmotette, deren Merkmale das *Kerygma* und die Exegese sind. Auch gewann die *Ars cantus* im Rahmen des Musikbegriffes eine gewichtigere Rolle, denn:

„Die Nachbarschaft der praktischen Musiklehre zu den sprachlichen Artes des Triviums ist in der Sache begründet und war überall wirksam. Gesungen wird Sprache, und die Sprache, somit auch die Sprachlehre, projiziert sich auf den Gesang und die Gesangslehre. Dies zeigt sich unter anderem in den vielfachen Übernahmen sprachkundlicher Begriffe in die musikalische Terminologie, in der Analogiesetzung musikalischer Fortbildung zu sprachlichen Abläufen, in den textbedingten Strukturen der Melodien und musikalischen Satzbildungen, in der Orientierung der Musik am Metrum und Rhythmus der Sprache.“⁴⁴

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts noch galt das unangefochtene Primat der Vokalmusik; neuzeitliche Züge zeigten sich in der Musik vor allem darin, dass die Musik nun nicht mehr nur

⁴¹ Eggebrecht 1996, S. 210.

⁴² Ueding/Steinbrink ³1994, S. 324.

⁴³ Vgl. Krones 1997, Sp. 833.

⁴⁴ Eggebrecht 1996, S. 82.

auf den Kosmos, sondern auch auf den Menschen und seinen neuentdeckten Bedürfnissen von „Verstehen“ und „Ausdrücken“, emotionaler Wahrnehmung und Erfahrung gerichtet ist.⁴⁵

2.3 Gattungsgeschichtlicher Abriss: die Motette bis etwa 1500

Folgender kursorischer Überblick über die Gattungsentwicklung der Motette hat ausschließlich die Funktion, auf dieser Folie das grundsätzlich Neue der Gattung nach der Wittenberger Reformation schildern zu können.

Musikalische Gattungen spielten schon in der Vorstellung des frühen Christentums eine Rolle, wie folgende Bibelstellen belegen:

Epheser 5, 19-21:

19. Redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in euren Herzen
20. Und saget Dank allezeit für alles Gott und dem Vater in dem Namen unsers Herrn Jesu Christi.

Kolosser 3, 16-17:

16. Lasset das Wort Christi unter euch reichlich wohnen in aller Weisheit; lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern und singet dem Herrn in eurem Herzen.

„Psalmen“, damit sind die jüdisch-vorchristlichen sowie die neuen „Cantica“, z.B. das *Magnificat* in Lukas 1, 46-55, das *Benedictus* in Lukas 1, 68-79, das *Nunc dimittis* in Lukas 2, 29-32 gemeint; „Lobgesänge“ bzw. „Hymnen“ stehen für Gesänge als einer Folge von preisenden Anrufungen, also „Prädikationen“ mit abschließender Doxologie, z. B. in 1. Timotheus 3, 16; „Geistliche Lieder“ meint im Kontext der Briefe wohl vom Heiligen Geist inspirierte (also vielleicht auch: improvisierte) Gesänge und Lieder.⁴⁶

Im Rahmen der Liturgie des frühen Christentum kann man sich dabei zunächst Rezitationen von Lesungen und Gebeten auf einem Ton (Tenor/Tuba) vorstellen, umgeben oder unter-

⁴⁵ Vgl. Krieg 1994, S. 461.

⁴⁶ Siehe hierzu Stalman 2001, S. 19ff.

brochen mit Melodieformeln zur sprachlichen Gliederung unter Aufnahme von Elementen antiker Rhetorik.⁴⁷

Als das erste überlieferte schriftliche Zeugnis abendländischer Mehrstimmigkeit weist bereits die Organumlehre der *Musica enchiriadis* wichtige Prinzipien späterer europäischer Musik und damit auch der Motette auf.⁴⁸ Zu nennen ist die schriftliche Fixierung (vs. mündlicher Stegreifausführung) eines Werkes, der (zunächst) solistische Vortrag der Stimmen (gegenüber dem chorischen Singen einer Stimme), das Bewusstsein für Konsonanzen und Dissonanzen (und damit die Dissonanzbehandlung) sowie Gliederung in Anfang, Mitte und Ende mit ausdrücklich gesuchter Schlussbildung. Daraus lassen sich drei grundsätzliche Kriterien abendländischer Musik seit der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit ableiten, die unseren Musikbegriff bis heute bestimmen: Notenschrift, Komposition und Geschichtlichkeit. Die Notenschrift als ein Teilgebiet der Musiktheorie bis weit über das Mittelalter hinaus hat letztlich erst schriftliche Fixierung, Tradierung, Interpretation und Komposition von Werken ermöglicht. Ein Werk als solches aber erst unterliegt einem Verständnis von Geschichtlichkeit, Fortschritts- und Rezeptionsprozessen.

Zugleich ist damit auch der Grundstein eines Kongruenzprinzips von Musik und Text und deren Gliederung, von sprachlicher und musikalischer Interpunktion gelegt.⁴⁹ Die Motette ging letztlich aus dieser Organumlehre hervor; sie gilt im allgemeinen (neben oder mit dem *conductus*) als die erste mehrstimmige musikalische Gattung. Dabei ist ihre Entstehungsgeschichte durchaus umstritten.⁵⁰ Im frühen 13. Jahrhundert war die Motette als textierte Bearbeitung der *Discantus*partie eines Organums inhaltlich und kompositorisch noch an das Organum gebunden. Beide Gattungen stellen zunächst einen „Grenzfall“ dar,

„[...] nämlich dann, wenn sie in der Oberstimme lateinischen, den zugrundeliegenden Tenorausschnitt tropierenden Text trägt, da sie dann innerhalb des liturgischen Gesanges *Graduale* oder *Alleluja* aufzuführen, ihrer Funktion also noch eindeutig liturgisch definierbar ist. Die Unabhängigkeit von der Liturgie -und dies hat wesentlich mit dem weltlichen Text zu tun - ist unabdingbare Voraussetzung für die spezifisch musikalische Gattung *Motette*.“⁵¹

Erst losgelöst aus dem Organum wird die Motette als eigenständige Gattung neben Organum und *Conductus* beschreibbar. Den Namen „Motette“ erhält die Gattung aus der neu textierten *Duplum*-Stimme, die als *Motetus* (von frz. "mot" Wort, Vers, Strophe) bezeichnet wurde. Durch diese Textierung konnte sowohl die ursprünglich melismatische Partie leichter gesungen

⁴⁷ Vgl. Ameln 1960, S. VIII sowie 3.2. dieser Arbeit.

⁴⁸ Vgl. hier wie im Folgenden Eggebrecht 1996, S. 20-29.

⁴⁹ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 29.

⁵⁰ Vgl. Schmid 1998, S. 15f.

⁵¹ Schmid 1998, S. 15.

(und besser behalten) als auch inhaltlich Bezug auf den Cantus firmus genommen werden.⁵² Als meist weltliche dreistimmige (Tenor, Motetus und Triplum) Komposition prägt die Motette die Ars antiqua und die Ars nova und verdrängt den Conductus.⁵³ In Bezug auf das Verhältnis von Musik und Text gilt dabei:

„Noch immer ist die unterste Stimme, jetzt Tenor genannt, als Choralausschnitt oder Liedzitat die Bezugsstimme nicht nur des musikalischen Satzes, sondern -jedenfalls bei den lateinischen Motetten- auch der Textinhalte der Oberstimmen. Und zunehmend trägt die dreistimmige Motette als ‘Doppelmotette’ (Discantus cum diversis litteris) in den Oberstimmen gleichzeitig verschiedene Texte vor, zwei lateinische oder zwei französische oder als ‘gemischte Doppelmotette’ zugleich einen lateinischen und einen französischen Text, wobei die Inhalte der Texte aufeinander Bezug nehmen.“⁵⁴

Der ursprüngliche Ansatz einer Motettenkomposition, nämlich die Textierung eines bereits vorhandenen Melismas ist damit quasi umgekehrt worden: Kompositionsanlass ist nun der musikalisch zu gestaltende Text, eine Konstante, die der Motette seitdem als Gattung zu eigen ist.⁵⁵

Stilistisch wies sie in ihrer Melodik Affinitäten zum weltlichen Liedgut der Zeit auf. Geradezu rasante volkssprachliche (d.h. französische und meist weltliche) Entwicklungen stehen dabei einer konservativen (d.h. lateinischen und meist geistlichen) Tradition gegenüber, eine Konstellation, aus der ebenfalls ein entscheidendes Gattungsmerkmal erwächst: „Der Hang zum Konservatismus wird der geistlichen Motette im Gegensatz zur weltlichen Musik von nun an bis zur Gegenwart weitgehend bewahrt bleiben.“⁵⁶

Um 1300 dann entwickelt Johannes de Grocheo in seinem Traktat *De musica* erstmals ein System musikalischer Gattungen:

“In vielerlei Hinsicht spiegelt [die Gattungsklassifikation Grocheos] die musikhistorische Wirklichkeit jener Epoche -etwa in der Zuweisung der Instrumentalmusik zur inferioren Gruppe der musica simplex, civilis, vulgaris und in dem exklusiven Anspruch, mit dem die Motette als hohe subtile Kunst mehrstimmig komponierter Vokalmusik der entsprechenden Sozial- und Bildungsschicht vorbehalten bleibt.“⁵⁷

Allgemeine Prinzipien musikalischer Gattungsbildung zeigen sich so paradigmatisch anhand der Motette.⁵⁸ Von einem Werkcharakter und damit einem Gattungsbegriff in heutigem Sinne ist dabei nicht auszugehen: Johannes de Grocheo versteht beispielsweise eine Motette noch als eine akzidentielle musikalische Gestalt, die zur göttlich gegebenen Ordnung der Töne hinzutritt.

⁵² Vgl. dazu Eggebrecht 1996, S. 93-100.

⁵³ Zur Ars antiqua vgl. Schmid 1998, S. 19-29 sowie ausführlich Eggebrecht 1996, S. 89-168. Zur Ars nova vgl. Schmid 1998, S. 29-36 sowie Eggebrecht 1996, S. 218-240.

⁵⁴ Eggebrecht 1996, S. 99.

⁵⁵ Vgl. Finscher 1961, Sp. 641.

⁵⁶ Finscher 1961, Sp. 641.

⁵⁷ Danuser 1995, Sp. 1047.

Zu erwähnen ist daneben die (Sonder-) Form der isorhythmischen Motette, vor allem vertreten im Werk Philippe de Vitry (1291-1361) und Guillaume de Machaults (ca. 1300-1377). „Isorhythmie“ bedeutet „gleiche rhythmische Ordnung“. Diese manifestiert sich in den entsprechenden Motetten mittels der mehrfachen Wiederaufnahme identischer rhythmischer Strukturen mit jeweils variiert melodischer Gestalt, sozusagen als „eine auf dem Tenor aufgebaute Strophenform“.⁵⁹

Der Beginn der sog. franko-flämischen Schule um 1430 bedeutete zunächst keine Zäsur in der Gattungsgeschichte der Motette: Formtraditionen der Isorhythmie prägten die Gattung weiterhin, freilich nun wieder mit vorwiegend lateinischem Text und zu geistlichen Zwecken (z. B. bei J. Dunstable).⁶⁰ Bei Dufay dann tritt die Isorhythmie als Formprinzip zurück und eine unter dem Tenor liegende Bassstimme⁶¹ etabliert sich, wobei der Tenor als Klangachse (und in den meisten Fällen auch die Mehrtextigkeit) erhalten bleibt). Der Übergang von der Isorhythmie zur dieser Art der Tenormotette ist noch kaum erforscht.⁶² Zu Dufays Bedeutung für die Gattungsentwicklung erläutert Eggebrecht:

„Indem [Dufay] französische, italienische und englische Traditionen aufgriff und zueinander vermittelte, entwickelte er zugleich eine neue Art der Melodik und Klanglichkeit, der kontrapunktischen Polyphonie und Textdeklamation. Die Volltönigkeit und Gesanglichkeit, die vom Fauxbourdon genährte Hervorkehrung von Terz- und Sextfolgen, die tonale Klarheit und stimmliche Ausgewogenheit verleihen seiner Musik in hohem Grade künstlerische Gültigkeit und zukunftssträchtige Bedeutung.“⁶³

Nach einer Zeit der relativen Bedeutungslosigkeit der (Tenor-) Motette wird erst wieder in der Generation um Josquin Desprez (um 1440-1521) die Motette zur wesentlichen Gattung mindestens bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Gerade die Motetten von Josquin wurden durch Luther emphatisch rezipiert.⁶⁴ In der Zeit um 1500 stellen sich bedeutende stilistische und letztlich auch gattungsgeschichtliche Wandlungen ein, die man von dem Prozess der Humanisierung der Musik in ihrer Blickrichtung auf den Menschen her verstehen muss.⁶⁵ Diese neue Perspektive führt konsequent auch zu einem neuen Stellenwert des Wortes: Als Spezifikum des Humanen wird das Wort Bezugspunkt der Musik.⁶⁶ Der Humanismus

⁵⁸ Vgl. 1.3. dieser Arbeit.

⁵⁹ Eggebrecht 1996, S. 236. Genauer führt er aus: „Eine musikalisch-rhythmische Periode ist bei ihrem ersten Auftreten und bei ihren anschließenden Wiederholungen deckungsgleich mit einer ebenfalls beständig wiederkehrenden Formperiode des vers- und strophenmäßig gedichteten Textes.“

⁶⁰ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 206f.

⁶¹ Zunächst als „Tenor secundus“; vgl. Eggebrecht 1996, S. 306.

⁶² Vgl. Lütteken 1997, Sp. 517f

⁶³ Eggebrecht 1996, S. 291.

⁶⁴ Siehe dazu 3.1.2.

⁶⁵ So Eggebrecht 1996, S. 299ff. sowie Dammann 1984, S. 96.

⁶⁶ Vgl. ebenda.

beeinflusst auch die europäische Musik und führt zu neuen Satz- und Klangidealen (ab ca. 1450): Die Kontrapunkte emanzipieren sich zusehends; die Cantus-firmus-Hierarchie wird zugunsten eines Stromes gleichberechtigter Stimmen aufgelöst; dieses Stimmgeflecht ist durchvokalisiert.⁶⁷

In der Motettenkomposition gehen somit sprachliche Gestaltungsprinzipien und kontrapunktische Prinzipien, ausgehend vom Sinngehalt des vertonten Textes, eine bis dahin nicht gekannte Verknüpfung ein.⁶⁸ Dabei kann die Faktur im Großen Kontraste zwischen polyphonen und homorhythmischen Partien sowie Klanggruppenwechsel („Chorspaltung“) aufweisen, wobei immer das Prinzip der abschnittweisen Durchimitation zugrunde liegt: Die Sinnabschnitte des Textes (Satz, Halbsatz, Kolon) werden mittels eines charakteristischen Motivs repräsentiert, imitatorisch aufgenommen und zu einer Binnenkadenz (Klausel) geführt, die das jeweils neue Motiv hervorbringt.⁶⁹ Alle Stimmen tragen bei jedem Glied dieser syntaktischen Gliederung (freilich in Variation) den gleichen Text vor, und zwar meist mehrmals. Hierdurch wird der Text gerade auch in seiner musikalischen Faktur als Sprache verständlich. Eggebrecht führt dazu aus:

„Die abschnittweise Durchimitation der Vokalphonie ermöglichte und förderte das In- Erscheinung-Treten einer weiteren Blickrichtung der Musik auf den Menschen: das Sich- Einlassen der Musik auf den Text. Nicht mehr ist der Text nur ‘vorhanden’ als formstiftender Träger der Mehrstimmigkeit, sondern er soll durch die Musik dem Hörer, dem Menschen vermittelt, ihm nahegebracht werden. Dies geschieht auf den Ebenen der Textverständlichkeit, der Textdeklamation und des Textausdrucks.“⁷⁰

Deklamatorische Sprachbehandlung unter der Berücksichtigung der Wort- und Sinnakzente, musikalisch-rhetorische Figuren sowie die Lenkung menschlicher Affekte kennzeichnen dieses Kompositionsprinzip. Absolute Beherrschung des Materials vom übergreifenden Zusammenhang bis in das kleinste Detail ist dabei das Attribut der Musik Josquins, wie er es z. B. in seinen Psalmotetten von 1480 ff. verwirklicht hat.⁷¹ In der Nachfolge Josquins wurde dieses Prinzip stilistisch differenziert und erweitert bis zu den Schulen um Palestrina (1525 oder 1526 bis 1594) und Orlando di Lasso (1532-1594).

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass im Anschluss an die antike Ethoslehre und die klassische Rhetorik „das Kriterium der Wirkung, des Effektes [...] ein[en] selbstver-

⁶⁷ Vgl. Dammann ²1984, S. 96. Vgl. Eggebrecht ²1996, S. 299-309.

⁶⁸ Zu diesem Verhältnis von Motette und Text vgl. Schmid 1998, S. 29-36 sowie Eggebrecht 1996, S. 299-309.

⁶⁹ Dazu 3.2.2 sowie 3.2.4.

⁷⁰ Eggebrecht 1996, S. 302f.

⁷¹ Zu den Motetten von Josquin siehe Finscher (1961), Sp. 648 f. Zu Josquin siehe auch Lütteken 1997, Sp. 518f.; Sp. 526.

ständliche[n] Bestandteil“ der Gattung darstellt.⁷² Auf entsprechend intendierte Techniken lateinischsprachiger Motettenkomposition konnten ev-luth. Komponisten der ersten Generation also bereits zurückgreifen, um die Motette in den Dienst deutschsprachiger Verkündigung zu stellen.⁷³

Freilich führte die Vielfalt der kompositorischen Möglichkeiten zu einer schier unübersichtlichen Praxis. Johannes Tinctoris als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts hatte in seinem *Terminorum musicae diffinitorium* (das erste europäische Musiklexikon, um 1472/73?, gedruckt 1495) die drei genera dicendi der klassischen Rhetorik auf die musikalischen Gattungen des Liedes, der Motette und der Messe zu übertragen versucht, um sie voneinander abzugrenzen.⁷⁴ Jedoch vermochte auch er die Motette als Gattung nur ex negativo zu bestimmen:

„Die bekannte Formulierung bei Tinctoris (‘Motetum est cantus mediocris cui verba cuiusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur’ [...]) zeigt die Verlegenheit gegenüber einer Materie, die nur noch negativ als lat. (dazu seit der Reformation volkssprachliche geistl.) Vokalmusik außerhalb des Meßordinariums zu definieren ist. Das 16. Jh. dann verwendet den Terminus Motette als übergeordneten Gattungsbegriff, oft neben den synonymen ‘Cantio sacra’, ‘Concentus’, ‘Sacra harmonia’ [...]. Daneben wird Motette als nicht näher definierter Teilbegriff neben den liturg. Gattungsbezeichnungen (Psalm, Hymnus, Sequenz, Antiphon usw.) verwendet [...]’.⁷⁵

Schon seit dem 14. Jahrhundert war die Motette von der liturgischen Musik ausgeschlossen und muß in der Gattungsentwicklung „unter einem orthodoxen Liturgiebegriff betrachtet“ werden, von dem aus sich die Motette weiter zu etablieren beginnt.⁷⁶ Zunehmend prägte (zwischen 1400

⁷² Danuser 1995, Sp. 1061.

⁷³ Vgl. ausführlich 3.1. sowie 3.2. dieser Arbeit.

⁷⁴ Gemeint sind die drei Stilarten der Rede: Das genus humile als die schlichte Stilart, die Tinctoris dem Lied zuordnet, das genus medium als die mittlere Stilart, die er der Motette zuordnet sowie das genus grande als die pathetisch-erhabene Stilart, die er der Messe zuordnet. Zu dieser Typologisierung und Hierarchisierung des Tinctoris vgl. Lütteken 1997, Sp. 513. Zu den genera dicendi vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 91-95 sowie S. 226-229.

⁷⁵ Finscher 1961, Sp. 649.

⁷⁶ Leuchtmann/Mausser 1998, S. 11.

und 1530) dann der motettische Satz die Liturgie.⁷⁷ Im nachreformatorischen Deutschland ergab sich durch diese unikale gattungsmäßige Situation in Verbindung mit der neuen Aufgabe der Verkündigung des Evangeliums in der Volkssprache eine musikgeschichtlich einmalige Konstellation, die unter anderem auch zur Genese der im folgenden beschriebenen musikalischen Gattung geführt hat.

⁷⁷ Vgl. Leuchtman/Mauser 1998, S.11.

3 „Singen und Sagen“: Die Genese der Gattung

3.1 Aussermusikalische Faktoren

3.1.1 Theologische Voraussetzungen

Für die Gattungskonstitution der ev.-luth. Predigtmotette sind folgende Aspekte als „Dreh- und Angelpunkte“ lutherischer Theologie entscheidend, ohne die Reformation und ihre theologischen Prozesse hier auch nur annähernd erfüllend darstellen zu können: die Rechtfertigungslehre, Luthers Rezeption des Alten Testaments und der Stellenwert des Psalters, die Christologie und die Worttheologie. Darüber hinaus kommen speziell Luthers Verhältnis zu Theorie und Praxis der Rhetorik, die Funktion der Predigt im Kontext neuer Medien sowie die protestantische Edukation als gattungskonstitutive Faktoren zum Tragen. Gelungene Nachweise kerygmatischer und exegetischer Momente in frühen nachreformatorischen Motetten (vgl. 3.2.) und weiterführend von 1600 bis in die Gegenwart (5. Analyse) sind bei der Lektüre dieses Kapitels als gattungskonstitutive Momente komplementär mitzudenken.

Rechtfertigung

Als das Zentrum lutherischer Theologie kann die Lehre von der Rechtfertigung gelten.¹ In der dreifachen sola-Formel sola gratia (allein aus Gnade), sola fide (allein im Glauben) und solus Christus (allein Jesus Christus) ist die Rechtfertigung des Sünders allein aus dem Glauben und durch den Glauben ausgedrückt. Diese Auffassung steht zentral in der lutherischen Rezeption des Evangeliums da, welches als das Wort Gottes wiederum den Formel-Zusatz sola scriptura (allein die Schrift) einfordert. An diesem Erkenntnisprinzip müssen sich demnach die Kirche und alle Gläubigen messen lassen.

Es waren wohl vor allem zwei Bibelstellen, in deren Anschluss Luther seine reformatorische Erkenntnis gewann, bei der Gerechtigkeit Gottes handele es sich nicht um eine den Sünder strafende, sondern ihn vielmehr im Glauben rechtfertigende: Röm. 1,17 sowie der 130. Psalm, vor allem dessen Verse 1.-4.² Gerade Psalm 130 zählt auch darum nicht zufällig zu den am häufigsten vertonten Bibeltexten ev.-luth. Kirchenmusik.³

Röm.1,17:
17. Sintemal darin offenbart wird die
Gerechtigkeit, die vor Gott gilt, welche
kommt aus Glauben in Glauben; wie

¹ Vgl. hierzu zur Mühlen 1991, S. 544-549.

² Vgl.zur Mühlen 1991,S. 531.

³ Siehe z.B. die (bei weitem nicht vollständige!) Auflistung in Remmert 1996, S. 71ff. Vgl. auch die Analysen zu den Motetten von Tobias Michael und Heinrich Kaminski unter 5.

denn geschrieben steht: „Der Gerechte wird seines Glaubens leben.“

Psalm 130,1-4:

1. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
2. Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!
3. So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?
4. Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.

Zur Mühlen erläutert Luthers Auffassung von Röm.1,17:

„[Luther hat] sich um ein neues Verständnis von Röm.1,17 bemüht, weil er nach der Gewohnheit der Kirchenlehrer unterwiesen worden war, die Gerechtigkeit Gottes philosophisch von der formalen und aktiven Gerechtigkeit Gottes zu verstehen, nach der Gott gerecht ist und die Ungerechten straft (WA 54, 185, 17ff.), bis er Röm.1,17a) und 17b) in Beziehung setzte und erkannte, dass die im *Evangelium* offenbarte Gerechtigkeit diejenige sei, in der der Gerechte durch Gottes Geschenk lebt, und zwar aus Glauben, nämlich die passive Gerechtigkeit, durch welche ihn der barmherzige Gott gerecht macht (WA54, 186, 3ff.) [...]. [Danach] zeigte die ganze Schrift [...] ein anderes Gesicht.“⁴

Dieses „neue Gesicht“ betrifft vor allem auch das Verhältnis des Alten Testaments zum Neuen Testament (s. u., Christologie). Psalm 130 kann in diesem Zusammenhang als der Rechtfertigungspsalm schlechthin gelten, der nach Luthers Worten „das Hauptstück der christlichen Lehre“ lehrt.⁵ So sagt er in seiner Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33:

„Dieser Psalm ist einer der erlesensten und wichtigsten Psalmen, der den Hauptartikel unserer Lehre, die Rechtfertigung, behandelt. Das habt ihr oft gehört und wird auch oft gepredigt, daß dieser Artikel allein die Kirche Christi erhält.“⁶

Auf der Folie des ersten Römerbriefes kann Luther die zentrale Rechtfertigungsfrage in Ps.130,3 (So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?) wie folgt beantworten:

„Aber Gott ist so gütig (und spricht): ich will dir die Sünde, in der du geboren bist und gelebt hast, nicht zurechnen und nicht sehen, ich will sie zudecken und nicht Recht über dich ergehen lassen; wenn ich mit dir rechten wollte, müßt ich das Urteil fällen: fahr hin in die ewige Verdammnis, denn du bist ein Sünder. Aber so darf Gott nicht tun, sonst bestehen auch Petrus, Paulus und David nicht, (sondern es muss heißen:) ich will dir nichts zurechnen, nicht scharfes Recht an dir üben, sondern es dir schenken und vergeben d.h. ich will nicht Recht, sondern Gnade über dich ergehen lassen.“⁷

Luther wurde in seiner Ausbildung freilich zunächst noch vom scholastischem Verständnis von Rechtfertigung geprägt.⁸ Diese neue Argumentation musste aber auch das „verlogene Papsttum“ treffen und forderte zugleich gesellschaftlich einschneidende Konsequenzen ein,

⁴ Zur Mühlen 1991, S. 531.

⁵ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 562.

⁶ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S.554.

⁷ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S.564.

⁸ Vgl. Junghans 1979, S. 80f.

indem sich Luther scharf gegen die (scholastische) Gerechtigkeit der Gesetze und Werke wandte, denn: „Messe halten und zu St. Jakob wallfahren, bis Gott versöhnt wäre“ hieße letztlich „mit Gott ins Gericht gehen.“⁹ Zwei Aussagen wurden am scholastischen Rechtfertigungsverständnis vor allem kritisiert: Das Eingießen göttlicher Gnade durch die Sakramente (*gratia infusa*) mache die Kirche zur bloßen Heilsverwalterin und spreche letztlich Gott jedwede Souveränität ab.¹⁰ Eine jegliche starre Form von Lehrgesetzen oder Institutionen erzwingen den christlichen Glauben. Dieser sei aber vielmehr der eigenen, freien Gewissensentscheidung anheimgestellt.¹¹

Durch das Medium des deutschen Kirchenliedes wurde Luthers Rechtfertigungslehre rasch verbreitet und populär (vgl. auch die Vertonungen Johann Walters):

Aus tiefer Not (nach Psalm 130):

„[...] Denn so du willst das sehen an,

was Sünd und Unrecht ist getan,

wer kann, Herr, vor dir bleiben? [*Paraphrase von Psalm 130, V.3*]

Bei dir ist nichts denn Gnad und Gunst

die Sünde zu vergeben. [*Anspielung auf die „Vergebung“, V.4*]

Es ist doch unser Tun umsonst

auch in dem besten Leben. [*Beantwortung der rhetorischen Rechtfertigungsfrage, V.3: Niemand würde vor Gott bestehen, wenn dieser nicht die Sünde vergeben würde. Auch die besten Werke helfen da nicht. Es folgt die theologische Konsequenz aus V.4 bis hin zur Handlungsanweisung in Strophe 3:*]

Vor dir niemand sich rühmen kann,

des muss dich fürchten jedermann

und deiner Gnade leben.

Darum auf Gott will hoffen ich

Auf mein Verdienst nicht bauen [...].“¹²

Luther schuf mit dieser neuen musikalischen Gattung den Typus des deutschsprachigen, schlichten und einprägsamen christlichen Gemeindeliedes. Einflüsse waren bereits vorhandene Kirchenlieder in deutscher Sprache, die bildreiche Sprache der Psalmen (oft sind Kirchenlieder letztlich Paraphrasen von Psalmtexten) und der Meistersang.¹³

Mit Sicherheit hat der Gesang in der Volkssprache, der „deutsche Choral als Protestlied der Gemeinde gegen Wahrheitsunterdrückung und Dogmatismus“ einen ganz entscheidenden

⁹ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S.564.

¹⁰ Vgl. Junghans 1979, S. 80f.

¹¹ Vgl. Fischer 1997, S. 549f.

¹² Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S.553. Vgl. EG Nr. 299.

¹³ Vgl. v. Wilpert ⁷1987, S. 449ff.

Anteil an der Reformation gehabt.¹⁴ Überliefert sind auch Störungen und Unterbrechungen von Gottesdiensten und Predigten durch das Singen von Kirchenliedern, was nur durch ein neues Selbstbewusstsein von Gemeinde als Gemeinschaft an sich zu erklären ist. Zur Rolle des sich später (zum Barock hin) in diesen Liedern langsam konstituierenden Subjekts führt Szyrocki aus:

„Das Kirchenlied lebt aus der Spannung von diesseits und Jenseits. Anstelle des ‚wir‘ des Gemeindegesangs tritt nun das ‚ich‘, das allerdings nicht eine einmalige Persönlichkeit repräsentiert, sondern den Menschen, das Gemeindeglied schlechthin.“¹⁵

Das neue Verständnis der Gerechtigkeit Gottes als nicht mehr von Gott geforderte Gerechtigkeit sondern vielmehr als die von Gott geschenkte Gerechtigkeit erwies sich so in seiner Konsequenz und in der Verbindung mit dem neuen Medium des Kirchenliedes, der Predigt und nicht zuletzt des Flugblattes als Sprengkraft gegen die scholastische Theologie und spätmittelalterliche Frömmigkeit:

„Gnade und Vergebung sind nicht kirchlich-sakramental verfügbare Heilsgüter, sondern freies, persönliches Geschenk Gottes, der den reuigen Sünder in Christus annimmt und ohne eigene Verdienste rechtfertigt [...]“¹⁶

Luthers Rezeption des Alten Testaments und der Stellenwert des Psalters

Bis zur Zeit der Aufklärung sieht Bartelmus den Grundgedanken „affektiv internalisiert“, dass „AT und NT als eine organische Einheit zu betrachten sind.“¹⁷ Dies ist auch ein Erbe der Wittenberger Reformation. Zur Mühlen beschreibt das Verhältnis von AT und NT für Luther wie folgt:

„Hat die heilige Schrift in Christus ihre Klarheit, so hat sie in ihm auch ihre Einheit. Die Einheit beider Testamente besteht für Luther darin, daß das Alte Testament Verheißung auf Christus ist (WA 13,88,1; 40/II,329,6). Die alttestamentliche Verheißung auf Christus ist im neuen Testament erfüllt. Aber nicht nur alttestamentliche Verheißungen und Weissagungen weisen auf Christus hin, sondern auch die Geschichte Israels ist typologisch auf Christus und die Kirche zudeuten (WA 18,692,19).“¹⁸

Und so haben die Propheten, vor allem in den messianischen Verheißungen, für Luther

„es selbst mit überwältigender Klarheit ausgesprochen, wer der wahre Christus ist. [...] Luther findet überall bei den Propheten Christus nach Gottheit und Menschheit verheißen.“¹⁹

¹⁴ Cornehl 1985, S. 55. Siehe auch Schubert 1989.

¹⁵ Szyrocki 1979, S. 270.

¹⁶ Cornehl 1985, S. 54. Vgl. Junghans 1979, S. 80f.

¹⁷ Bartelmus 1993, S. 2.

¹⁸ Zur Mühlen 1991, S. 534. Vgl. grundlegend Bornkamm 1948 (v. a. S. 95ff.). Bornkamm hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Luther dabei nie nach dem historischen Selbstverständnis der Propheten und ihrer Zeit gefragt hat, „sondern nach dem, was vor dem Anspruch des Gotteswortes auf Wahrheit Bestand hat“ (Bornkamm 1948, S. 95f., Fußnote 5).

¹⁹ Bornkamm 1948, S. 94f.

Luther hat es selbst deutlich genug ausgesprochen: „Denn alle Propheten verlangen nach Christus [...]“²⁰ Die lutherische Anschauung von der alttestamentlichen gesetzlichen Gerechtigkeit ist auf der Folie der Rechtfertigung dabei negativ bestimmt.²¹ So wird der alttestamentliche Zustand auf der Folie einer Opposition zwischen der Gerechtigkeit des Gesetzes im AT und der Erlösung durch das Gerechtfertigtsein im NT im lutherischen Rechtfertigungslied *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* wie folgt geschildert (dritte Strophe):

Mein guten Werk, die galten nicht, / es war mit ihn' verdorben; / der frei Will haßte Gotts Gericht, / er war zum Gutn erstobn; / die Angst mich zu verzweifeln trieb, / daß nichts denn Sterben bei mir blieb, / zur Höllen muß ich sinken.²²

Der Alte Bund Gottes mit den Menschen (Altes Testament) wird so im Zusammenhang mit dem Neuen Bund gesehen (Neues Testament), den Jesus verkündet hat. Dieser Neue Bund ist die Erfüllung des Alten Bundes. Biblisch lässt sich dies gut begründen: Tatsächlich sagt Jesus: *Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen bin das Gesetz oder die Propheten* (damit sind die prophetischen Bücher des Alten Testaments gemeint) *aufzulösen; ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen* (Matth. 5, 17; vgl. auch Röm 3,31 sowie 10,4). Gerade zu Zeiten der wirkungsmächtigen Orthodoxie musste dieses Verständnis auch in ev.-luth. Motetten abgebildet werden (was beispielsweise durch die Textkompilation von Texten des AT's mit einem lutherischen Choral gelingen konnte).²³

Der Psalter galt Luther als poetisch und rhetorisch besonders ausgereift. Es ist daher kein Zufall, dass (neben Hohelied- und Evangelientexten) die ersten deutschsprachigen Bibelwortmotetten vor allem über Psalmtexte geschrieben worden sind.²⁴ In seiner Vorrede zum *Deutschen Psalter* (1541) hat Luther unter anderem dessen

„rhetorische Sprachkraft gepriesen und [...] zum Beweis für die ciceronianische Sentenz angeführt [...], dass sich der Mensch weniger durch seine aufrechte Haltung als durch sein Sprachvermögen von den Tieren unterscheidet.“²⁵

²⁰ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 487.

²¹ Darauf weist Bartelmus (1993, S.12f.) hin.

²² EG 341; EKG 239. In den folgenden Strophen wird dann die Rechtfertigung durch Christus geschildert (6. Der Sohn dem Vater g'horsam ward / [...] den Teufel wollt er fangen. 7. Er sprach zu mir: „Halt dich an mich, / es soll dir jetzt gelingen; / [...] 8. Den Tod verschlingt das Leben mein, / mein Unschuld trägt die Sünde dein, / da bist du selig worden).

²³ Siehe die Analysen zu Briegel und Bach (vor allem Bach hat dabei das Verhältnis AT/NT als das des Alten Bundes und des Neuen Bundes in der Motette *Fürchte dich nicht* musikalisch umgesetzt, wie vordem schon im *Actus tragicus*).

²⁴ Vgl. Finscher 1961, Sp. 660; vgl. Blume 1965, S. 104f.

²⁵ Dyck 1977, S. 77

In Luthers Verständnis des Psalters ist ebenso gleichsam schon jenes subjektive religiöse Moment präfiguriert, das den ev.-luth. Komponisten einer Psalmotette später in seiner Textwahl und musikalischen Textzubereitung auszeichnen sollte:

„Daher kompts auch / das der Psalter aller Heiligen Büchlein ist / Vnd ein jeglicher / in wasserley sachen er ist / Psalmen vnd wort drinnen findet / **die sich auff seine Sachen reimen / vnd jm so eben sind / als weren sie allein umb seiner willen also gesetzt** / Das er sie auch selbs nicht besser setzen noch finden kann noch wünschen mag.“²⁶

Theologisch galt der Psalter für Luther als eine Art Extrakt der Bibel. Dieses Verständnis impliziert, dass auch das Verhältnis von Altem Testament und Neuem Testament im Psalter mikrokosmisch vorgeformt ist: „Das es wol möchte eine kleine Biblia heissen / darin alles auffschönest vnd kürtzezt / so in der gantzen Biblia stehet / [...]“.²⁷ Die frohe Botschaft, das Evangelium, wirkt somit auch im Psalter und durch den Psalter; wie das Alte Testament ist auch der Psalter als Verheißung auf Christus zu verstehen²⁸: „Der Psalter redet klerlich von Christus sterben und aufferstehen / von seinem Reich vnd von der Christenheit stand vnd wesen.“²⁹ Wichtig ist dabei der geradezu „erhellende“ Stellenwert, den Luther seiner übersetzerischen Leistung einräumt. So habe der Psalter „in vergangenen jaren“ ein Schattendasein geführt, ganz im Gegensatz zu Legenden, Passional- und Exempelbüchern:

„Denn vor hin zur zeit der finsternis / welch ein Schatz hette es sollen geacht sein / wer einen Psalmen hette mügen recht verstehen / und in verstendlichen Deusch lesen oder hören / und habens doch nicht gehabt.“³⁰

Genau dieser Anspruch wollte auch musikalisch verwirklicht werden, zunächst im Kirchenlied (oft als Psalmaphrase) und wenig später auch in Psalmotetten (vgl. 3.1.3).

Christologie

Christus ist somit nicht mehr primär Richter, sondern Erlöser. Das Evangelium wird die Mitte der Heiligen Schrift, von der aus jede Stelle auszulegen ist:

„Indem Christus die Mitte des Evangeliums ist und dieses sich sowohl im Alten wie auch im Neuen Testament findet, ergeben sich für Luther keine Probleme, die durch die Wahl alt- oder neutestamentlicher Texte entstehen könnten. Christus ist überall die Mitte und dies ist das Entscheidende. [...] Von dieser Mitte her lösen sich für Luther ferner alle Auslegungsfragen“.³¹

Christus hat dabei schon alle Verdienste in sich und ist der einzige Weg zu Gott, sine opera, sola fide.³² Die allgemeine Wirkungsmacht dieser soteriologischen Neubestimmung auf dem

²⁶ Luther in: Volz 1872, S. 966f. Hervorhebung von mir, JHM.

²⁷ Luther in: Volz 1872, S. 964.

²⁸ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 534.

²⁹ Ebenda (als Randnotiz).

³⁰ Luther in: Volz 1872, S. 967.

³¹ Nembach 1972, S. 57f.

³² Vgl. Junghans 1979, S. 80f.

Grund des neuen Verständnisses von Rechtfertigung kann gar nicht überschätzt werden! Im Bereich der Musik wirkt es beispielsweise über 100 Jahre später im positiven Urteil von Heinrich Schütz über den Psalter von Cornelius Becker nach (und ist hier auch in der unten vorliegenden Analyse seiner Motette *Die mit Tränen säen* nachgewiesen):

„Dieweil denn nun dieser Autor oder Tichter bey den meisten evangelischen Kirchen dißfals allbereit ein sonderbahres Lob und zwar bevorab daher erlanget / in dem Er seine Außlegung auff unsern Einigen Erlöser und Seligmacher JESUM CHRISTUM (**auff den alle Propheten und Aposteln / ja die gantze Heilige Schrift alleine ziehleten** /) gantz andächtig und fleissig eingerichtet hätte [...].“³³

Rund 200 Jahre später ist es nichts anderes als die Autorität der Rechtfertigungslehre Luthers, die ganz im Geiste seiner Christologie für die heutige abendländische Stimmung der gleichschwebenden Temperatur argumentativ ins Feld geführt wird. Andreas Werckmeister begründete die Divergenz zwischen einfachen Zahlenverhältnissen der reinen Naturtonreihe und der temperierten Stimmung nämlich wie folgt:

„Machet man etliche Tertias zurein / so werden die anderen Consonantien beleidigt / auch die Quinten: dass ist in der Bedeutung / wenn sich der Mensch in seiner Natur so rein halten / und ohne Gebrechen seyn will / so wird Christi Verdienst / in seiner Erniedrigung wieder geschmälert / und laediret: **Denn der Mensch kann auf seine eigene Reinigkeit sich nicht gründen. / Er muss auf Christi Verdienst / und Reinigkeit sehen.**“³⁴

Bekannt ist hierbei das Bild von Christus als Bräutigam, der die Sünden seiner Braut (also der Seele) abnimmt und ihr so Gerechtigkeit schenkt.³⁵ Die letzte christologische Konsequenz konnte Luther so in einer Sentenz zusammenfassen: „Nihil nisi Christus praedicandus“; ausser Christus gebe es nichts zu verkündigen.³⁶

Worttheologie

Zu betonen ist dabei die Bedeutung des Evangeliums als Wort bei Luther, der damit konsequent zum Literalsinn der Schrift zurückkehrt.³⁷ Die folgende, lutherisch beschriebene Konstellation zwischen Gott und den Menschen musste auf eine sich durch das Wort konstituierende musikalische Gattung wie die der Motette ebenso substantielle Auswirkungen haben, wie auf die Rolle der Predigt im Gottesdienst:

„Das Wort Gottes ist das in Jesus Christus offenbare Wort, der deus relevatus. Der deus relevatus handelt gegenwärtig als der deus praedicatus [...]. So handelt Gott durch das Wort der Predigt [...]. Gott handelt mit den Menschen nicht anders als durch das Wort seiner Verheißung, wiederum können wir nicht anders mit Gott handeln als im Glauben an das Wort seiner Verheißung [...].“³⁸

³³ Heinrich Schütz in der *Vorrede zu den Psalmen Davids*, zit. n. Müller 1976, S. 271.

³⁴ Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707, Cap.XXIII, S. 108. Zit. n. Herbst 1997, Sp. 717 (Hervorhebung von mir, JHM).

³⁵ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 545.

³⁶ WA 20, S. 364f.

³⁷ Vgl. v. Wilpert⁷1989, S. 370f.

³⁸ Zur Mühlen 1991, S. 536f.

Und weiter: „Die Weise, wie dies geschieht, ist das Wort Gottes, an dem die Seele im Glauben allein hängt und Leben und Seligkeit hat [...].“³⁹ Wenn göttliches Handeln somit als Rede verstanden wird, das Wort Gottes als „Medium und Gegenstand der Offenbarung“⁴⁰ zudem eine in der Gegenwart vollzogene Anrede wird, ist im Rahmen dieser lutherischen theologischen Denkstruktur einer Bibelwortmotette ihr Platz notwendig im Bereich des Kerygma zugewiesen:

„Gott will dir seinen Geist nicht geben on das eusserliche wort, da richt dich nach. Denn er hats nicht vegeblich befohlen, eusserlich zu schreiben, predigen, lesen, hören, singen, sagen etc.“⁴¹

Verkündigung ist damit nicht etwa gleichbedeutend mit verbaler Predigt, sondern in vielfältigen modi dicendi denkbar.⁴² Für die Predigt wie auch für die Motette (neben dem Kirchenlied und auch der responsorialen oder motettischen Passion⁴³) war dabei die deutsche Sprache das neue Verkündigungsmittel:

„Ohne Unterschätzung des bisherigen Predigtwesens ist festzustellen, dass erst durch Martin Luther [...] die Predigt die Hauptfunktion der Verkündigung erhält, die Mitte des Gottesdienstes darstellt. Bis an die Grenzen des Reiches dringt der Ruf, *Das man in Deutschen Kirchen deusch predigen, lesen, singen...soll* (Titel einer Flugschrift von Th. Albertus aus Königsberg/Preussen 1553).“⁴⁴

Nun hatte Luther mit der Bibelübersetzung die Universalität christlicher Lehre in den dafür legitimen drei heiligen Sprachen durch sein „verständliches Deusch“ durchbrochen.⁴⁵ Er selbst ist immer als ein

„Mehrsprachiger beim Nebeneinander von Latein und Deutsch geblieben, je nach Zweck und Adressaten; und die überlieferten Tischgespräche waren totale Mischsprache [...].“⁴⁶

Zweifellos führten die auf ihn zurückgehenden Methoden der Wittenberger Predigerausbildung (Buchstabier- und Lautierübungen) mittels protestantischer Schulordnungen zur „Verbindlichkeit norddeutscher Lautung der Schriftsprache“ (mit allen Folgen, d. h. auch zur Rolle von Sprache als Mittel zur Sozialdisziplinierung).⁴⁷ Luthers Empfehlung, den Lehrerberuf und

³⁹ Zur Mühlen 1991, S. 545. Vgl. Junghans 1979, S. 80ff.

⁴⁰ Beutel 1997, S. 296.

⁴¹ WA 50, S. 659.

⁴² Vgl. Krummacher 1994, S. 255. Vgl. WA 50, S. 659.

⁴³ Bei der responsorialen Passion erklingt der Gesamttext mit Ausnahme der meist homorhythmisch-mehrstimmig gesetzten Turba-Chöre einstimmig/choraliter. Die deutschsprachige motettische Passion (motettisch mehrstimmig durchkomponiert) fand erstmals ab 1568 Einzug in den protestantischen Gottesdienst (z. B. mit der *Deutsche Passion* von J. a Burck).

⁴⁴ Wolf 1977, S. 237.

⁴⁵ Zu den sprachlichen Verhältnissen zur Zeit der Reformation und ihren Auswirkungen auf Staat, Wirtschaft, Gesellschaft, Medien, Bildungsgeschichte, Textsorten vgl. ausführlich v. Polenz 1991, S. 110-153.

⁴⁶ v. Polenz 1991, S. 136.

⁴⁷ v. Polenz 1991, S. 72. Luthers vielzitiertes Ausspruch, er rede nach der Sächsischen Kanzlei („Ich rede nach der Sechsischen cantzley, quam imitatur omnes duces et reges Germaniae [...].“ (=WA, TR 2, Nr. 2758b) muß im Sinne von ‚Ich spreche nach der allgemein anerkannten Sprachnorm‘ verstanden werden (ausführlich dargelegt bei v. Polenz 1991, S. 166-193.).

das Predigtamt zu verbinden, war sprechtechnisch (rhetorisch im Stadium der actio) begründet.⁴⁸

Unter **2.1./2.2.** wurde bereits dargelegt, warum und wie Homiletik, Predigt, Ars musica und Ars cantus sub specie rhetoricae zu denken sind. So ist auch die folgende Sentenz Luthers zu verstehen: „Das edelst werck am Menschen ist / das er reden kann.“⁴⁹ Am Beispiel des curriculum vitae Luthers sei die Bedeutung der rhetorischen Ausbildung, die für den Theologen genauso prägend war wie für den Musiker, skizziert und erneut hervorgehoben.

Ars rhetorica und protestantische Edukation

Luther besucht zunächst die Trivialschule in Mansfeld (seit 1490/91) und im Rahmen dieser Ausbildung die Domschule in Magdeburg (1497).⁵⁰ Nach dem Besuch der Pfarrschule St. Georg in Eisenach (1498-1501) schloss sich das Studium an der Universität in Erfurt an. In Erfurt erreicht Luther den Baccalaureus (1502) und den Titel eines Magister artium (1505).

Luther erlebte dort einen Paradigmenwechsel der Wissenschaftstheorie. Seit 1501 lernte er in Erfurt an der Artistenfakultät, die noch scholastisch dominiert war.⁵¹ Dies bedeutet u. a., dass der Inhalt eines Wortes durch Definitionen bestimmt wurde, dessen Geschichte und Kontext dagegen bedeutungslos waren: „Dabei wird zum Beispiel zu wenig darauf geachtet, ob in der Heiligen Schrift dasselbe Wort in der Vulgata in allen biblischen Büchern dasselbe bedeutet.“⁵² Die Erfurter Humanisten nun bemühten sich um eine Verbesserung des Lateins, um das Griechische und Hebräische und wandten sich der Philologie, den (historischen Kontexten) von Wortbedeutungen überhaupt zu. Damit waren sie nicht mehr auf scholastische Auslegungen angewiesen und konnten so die Bibel anhand der Verfasser selbst studieren, einen neue Methode, auf die Luther rasch aufmerksam wurde und die seine intensive Beschäftigung mit dem Griechischen und Hebräischen initiierte.⁵³ Priorität hatte für ihn der griechische Urtext; an schwierigen Stellen benutzte er zusätzlich Erasmus' Ausgabe des Neuen Testaments (seit 1516) sowie dessen lateinische Übersetzung.⁵⁴ Dies ist besonders zu erwähnen, weil später bei Komponisten wie Heinrich Schütz und Johann Kuhnau bei der motettischen Vertonung eines

⁴⁸ Dazu. v. Polenz 1991, S. 187. Zum rhetorischen Stadium der actio vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 230ff.

⁴⁹ Luther zit. n. Volz 1972, S. 965.

⁵⁰ Biographische Angaben nach Brecht 1991, S. 14ff. Zum Trivium vgl. **2.1.**

⁵¹ Hierzu und im folgenden Junghans 1979, S. 78f.

⁵² Junghans 1979, S. 79.

⁵³ Vgl. Junghans 1979, S. 79f.

⁵⁴ Vgl. v. Polenz 1991, S. 244f.

Bibeltextes ein vergleichbares Bemühen im Rahmen der *inventio* nachzuweisen (und bei anderen Komponisten mindestens zu vermuten) ist.⁵⁵

1502 dann wurde die Universität Wittenberg gegründet, und zwar in einem bemerkenswerten Verfahren: erstmals wurde in Deutschland eine Universität direkt durch den Kaiser privilegiert und nicht durch den Papst (dessen Zustimmung dann 1507 „nachgeholt“ wurde).⁵⁶ Gerade in diesem Herrschaftsbereich Friedrichs des Weisen (eben der, der Luther seit 1521 als „Junker Jörg“ auf der Wartburg in Sicherheit brachte und so indirekt die Bibelübersetzung ermöglichte) herrschte schon vor der Reformation ein landesherrliches Kirchenregiment. Sowohl politisch als auch im Wissenschaftsbereich zeichnete sich also eine langsame Emanzipation von Rom ab, was die Reformation überhaupt erst ermöglichte.⁵⁷

Rasch führte man hier doppelte Lesungen in Philosophie ein: Neben der scholastisch geprägten „*via antiqua*“ (d. h. Thomismus und Scotismus) wurde der Occamismus als „*via moderna*“ zugelassen, was auf die Humanisten und nicht zuletzt auch auf Luther (der 1508 nach Wittenberg versetzt worden war) eine hohe Anziehungskraft ausgeübt hatte.⁵⁸ Nach seiner Promotion 1512 hat sich Luther später auf „den in seinem Doktoreid beschworenen Auftrag, die Heilige Schrift ‚treulich zu predigen und zu lehren‘ [...] gegenüber seinen Gegnern berufen.“⁵⁹ Aber auch hier stand an erster Stelle natürlich ein dreijähriges Studium an der Artistenfakultät, und dies beinhaltete an erster Stelle intensive Rhetorikstudien:

„Quintilian war Luthers wichtigster antiker Lehrmeister, er preist ihn als einzigartigen Rhetor und Pädagogen, sorgte dafür, dass er im Lehrprogramm der Wittenberger Universität seinen festen Platz erhielt, und war sich mit Melanchthon in dieser Hochschätzung vollkommen einig.“⁶⁰

Späthumanistische Gelehrtenkultur und protestantische Theologie konnten so *sub specie rhetoricae* in Theorie und Praxis eine einzigartige Verbindung mit weitreichenden Folgen eingehen: „Diese deutsch-protestantische Verbindung von Theologie und Philologie ist eine Vorstufe und Vorschule der modernen Geisteswissenschaften, die seit 1800 in Deutschland aufblühen.“⁶¹ Sie wurzelt „in der Bindung des Glaubens an das *verbum externum*, so dass der

⁵⁵ Für Schütz belegt bei Brodde ²1979, S. 66.; für Kuhnau belegt bei Krones 1997, Sp. 823 f.. Für andere Komponisten vgl. 3.2..

⁵⁶ Vgl. Timm 1960, S. 9ff.

⁵⁷ Vgl. Timm 1960, S. 11. Siehe auch Brecht 1991, S. 515f.

⁵⁸ Vgl. Timm 1960, S. 12.

⁵⁹ Brecht 1991, S. 516.

⁶⁰ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 81. Zum Einfluß Quintilians auf Luther „hinsichtlich des formalen Aspekts der Predigt“ siehe ausführlich Nembach 1972, S. 127-174.

⁶¹ Curtius ³1961, S. 69.

Glaube selbst höchstes Interesse hat an klarer philologischer und historischer Erkenntnis.“⁶² Ein „Künstler“ (d. h. ein in den Artes liberales Kundiger) war auch und gerade nach der Reformation immer auch ein Rhetor, der die Ars rhetorica beherrschen musste, um eine intendierte Wirkung zu erreichen. Gefühlserregung und Willensbeeinflussung waren dabei seine Ziele. Theologische, philologische und rhetorische Schulung erhielten alle, die die Artistenfakultät vor wie nach der Reformation durchliefen. Dies gilt gleichermaßen für einen Dichter, einen bildenden Künstler, einen Musiker oder auch einen Theologen.⁶³ Das Bemühen (und die Kompetenz) zu einem Originalbezug zur Schrift ist später dann nicht nur bei Predigern, Barockdichtern und Philologen nachzuweisen. Auch und gerade bei ev.-luth. Komponisten ist eine vergleichbare Intention (mindestens auf der Ebene einer soliden rhetorisch-philologischen Grundausbildung im Rahmen der Trivialschule) vorauszusetzen gewesen.⁶⁴

Die Philologia sacra des 16. und 17. Jahrhunderts sollte dann eine „universale Analyse der Bibel auf der Grundlage rhetorisch-poetischer Kriterien“ vornehmen.⁶⁵ Im Rahmen der Apologie deutscher Muttersprache im Barock musste gerade Luther aufgrund seiner Bibelübersetzung später als Kronzeuge erhalten, als „Meister Teutscher Wohlredenheit und beweglicher Zier“ (Schottel) und als „rechter Teutscher Cicero“ (Schupp):⁶⁶ „In der Heiligen Schrift deutscher Sprache lag ein Werk vor, das dem Inhalt und der Form nach einen Vergleich mit den antiken Schriften aushielt [...]“.⁶⁷ Dies wussten auch die Komponisten, die sich einem deutschen Bibeltext gegenüber sahen.⁶⁸ Schon Luther war der Ansicht, dass

„der Heilige Geist die Tropen und Figuren benutze, wenn er durch seine Jünger spricht [...]; was er auch tat, so fasst Walter Jens zusammen, [...] -er hat immer gepredigt [...] und zielte, als geistlicher Lehrer, in alle Gattungen der Schriftstellerei auf jene Verbindung von herzbewegender Rede und schlichter Diktion ab, die ihm seine rhetorische Tradition offerierte.“⁶⁹

Seit 1518 wurde die Scholastik dann endgültig zugunsten des Sprachunterrichtes in den biblischen Sprachen zurückgedrängt, und Melanchthon wurde als Gräzist nach Wittenberg berufen.⁷⁰ Gemeinsam mit Melanchthon galten Luthers Bemühungen später auch der Reform des Schulwesens. So etablierten sich -neben den Kantoreien- auch die städtischen Schulen als

⁶² Mostert 1991, S. 583.

⁶³ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 85.

⁶⁴ Vgl. Bartel 1991, S.26ff.

⁶⁵ Dyck 1977, S. 7.

⁶⁶ Zit. n. Dyck ²1969, dort o.O., o..J.; S. 152f.

⁶⁷ Dyck ²1969, S. 153.

⁶⁸ Bartel (1991, S. 26ff.) legt dies überzeugend dar. Vgl. 3.1.3.

⁶⁹ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 82.

⁷⁰ Vgl. Brecht 1991, S. 518.

Hauptstützen reformatorischer Musikpflege.⁷¹ Der Kantorenstand fungierte dabei als Bindeglied zwischen den Kantoreien und den Schulen:

„Abgesehen von den Gesangstunden sollte nach den meisten Schulordnungen der Unterricht mit religiösem Gesang angefangen und abgeschlossen werden. Im Unterschied zu den ‚niedereren‘ Schulen wurde an den Lateinschulen auch Notensingen, Musiktheorie und der kontrapunktische Kunstgesang gelehrt [...], und die Hauptaufgabe der Schülerchöre war die Ausgestaltung von Gottesdiensten und Kasualien.“⁷²

Dazu gab es entsprechend Luthers Forderung in der *Deutschen Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg* (von 1526) Wochengottesdienste für die Schulen. Diese waren in den Kirchen- und Schulordnungen fest verankert. Das weitreichende Verständnis Luthers und Melanchthons eines *usus musicae* in Gottesdienst und Schule, Pfarrer- und Lehrerausbildung als einer möglichen Äußerungsform des Glaubens verhinderte im Übrigen eingehende Ordnungen der Kirchenmusik.⁷³ 1528/1529 erschienen jeweils der *Kleine Katechismus* sowie der *Große Katechismus* zur Unterweisung von Jugend, Laien und Pfarrern in erster Auflage. Melanchthons kursächsische Schulordnung galt meist als Vorbild für reformatorische Schulordnungen, die dem Musikunterricht (das heisst in der Regel dem Singen in Verbindung mit dem Kirchenlied) einen hohen Stellenwert einräumten:

„Für alle Klassen wurde täglich eine Singstunde veranschlagt, die gewöhnlich zwischen 12 und 13 Uhr lag. [...] Im Unterschied zu den ‚niedereren‘ Schulen wurde an den Lateinschulen auch Notensingen, Musiktheorie und der kontrapunktische Kunstgesang gelehrt [...].“⁷⁴

1523 wird durch Johannes Bugenhagen eine neue Schule in Wittenberg errichtet und Luther appelliert landesweit an die Ratsherren,

„christliche Schulen einzurichten, in denen nicht nach mittelalterlicher Weise schlechtes Latein eingeblut wird, sondern die Heilige Schrift gelesen, Latein, Griechisch und Hebräisch nach humanistischer Weise gelehrt werden[...] [sollte]. Dadurch wurden die Anforderungen, die Luther zunächst an die Artistische Fakultät gestellt hat, bis in die Schule zurückverlegt.“⁷⁵

In dieser Wittenberger Tradition, die sich in seinem Oevre widerspiegelt, studierte u. a. noch der spätere Thomaskantor Tobias Michael.⁷⁶

⁷¹ v. Polenz (1991, S. 278) legt dar: „Was [Luther] ideologisch in seiner Programmschrift ‚An die Ratsherren‘ forderte, hat Philipp Melanchthon dann in der protestantischen Schulreform praktisch verwirklicht.“ Zum schulischen Musikunterricht bis zur Zeit der Aufklärung vgl. Pirner 1999, S. 57-65.

⁷² Pirner 1999, S. 59.

⁷³ Dazu 3.1.1 sowie 3.1.3.

⁷⁴ Pirner 1999, S. 59.

⁷⁵ Junghans 1979, S. 115f. Zur Stellung der Musica in den Schulen vgl. auch Pirner 1999, S. 57-65 sowie Brodde 1979, S. 303.

⁷⁶ Vgl. die Analyse von Michaels Motette über den „Rechtfertigungpsalm“ Ps. 130 unter 5.

Neue Medien

An der Person Ulrich von Huttens macht v. Polenz den „Übergang vom Gelehrtenstreit zur politischen Publizistik“⁷⁷ auch als einen sprachpolitischen Übergang fest, wie ein Gedicht Huttens beispielhaft aufzeigt:

„Latein ich vor geschrieben hab /
das was eim yeden nit bekandt.
Yetzt schrey ich an das Vatterlandt
Teütsch nation in irer sprach /
Zu bringen dißē dingen rach-“,⁷⁸

Ohne solch einen sprachpolitischen Wandel wäre eine ev.-luth. Predigtmotette undenkbar: Allein in der Zeit von 1518-1523 kursierten fast 600 Druckerzeugnisse auf deutschem Boden, eine damals unvorstellbar hohe Anzahl. Vor allem protestantische Verleger wie Melchior Lotter, Samuel Seefisch und Hans Lufft etablierten rasch ihren neuen Stand.⁷⁹ Bis in das 18. Jh. war vor allem die Lutherbibel (nebst Katechismus) in protestantischen Haushalten meist **das** (einzige!) Buch; um 1533 war sie in jedem 10. Haushalt, um 1546 in jedem 2,5ten Haushalt vorhanden.⁸⁰ Bis zu Luthers Tod erschienen elf Auflagen, bis 1626 86 Auflagen (geschätzte Auflagenhöhe: 200000 Exemplare), nicht mitgezählt Ausgaben des Neuen Testamentes, des Psalters und alle niederdeutschen Fassungen.⁸¹ Die publizistisch wie theologisch revolutionäre Wirkung dieser Bibelverbreitung lässt sich am besten anhand der Reaktionen von Luthers Gegnern beschreiben, z. B. in den Worten des bedeutenden Theologen Johann Cochläus:

„Auf wunderbare Weise wurde Luthers neues Testament durch die Buchdrucker vervielfältigt, so daß auch Schuster, ja selbst Weiber und andere einfältige Laien, welche nur halbwegs deutsch lesen gelernt hatten, dieses sehr eifrig lasen. [...] dadurch eigneten sie sich binnen weniger Monate so viele dogmatische Kenntnisse an, dass sie sich erdreisteten, nicht nur mit katholischen Laien, sondern auch mit Priestern und Mönchen, ja sogar mit theologischen Magistern und Doktoren über Glaubensfragen und das Evangelium zu disputieren.“⁸²

Hier zeigt sich Cochläus' Verwurzelung im scholastisch geprägten System: Unfreie und Frauen dürften demnach möglichst überhaupt nicht eigenständig denken, schon gar nicht theologisch; dieses System sei gottgewollt, und daher ist deren Verhalten eine Anmaßung. Dabei lässt seine polemische Schilderung protestantischen Bildungshungers freilich auch auf ein Mindestmaß an theologischen Grundkenntnissen der durchschnittlichen Gottesdienstbesucher jener Zeit

⁷⁷ v. Polenz 1991, S. 136.

⁷⁸ Aus dem Gedicht „Clag vnd vermanung gegen den übermässigen/vnchristlichen gewalt des Bapsts zu Rom vnd den vngeistlichen geistlichen“ (1520), zit. n. v. Polenz 1991, S. 136.

⁷⁹ Vgl. Timm 1960, S. 19.

⁸⁰ Angaben nach v. Polenz 1991, S. 253.

⁸¹ Angaben nach Junghans 1979, S. 105.

⁸² Cochläus, zit. n. v. Polenz 1991, S. 252.

schließen. Dies wiederum lässt zumindest eine Bewusstheit bei Rezeption früher Bibelwortmotetten gerade vom Text her erahnen.

Predigt

Neben den Druckerzeugnissen ist zweifellos die Predigt das „Hauptmedium der reformatorischen Öffentlichkeit. [...] Predigten kritisierten die falsche Lehre und Praxis [...]. Die neuen Medien [...] popularisierten die reformatorische Theologie auch im Bild und sorgten für überregionale Publizität.“⁸³ So steht die Predigt sowohl als Gattung wie auch als Tätigkeit im Zentrum der Reformation. Um 1600 lag das durchschnittliche Soll eines Pfarrers bei rund 200 Predigten im Jahr.⁸⁴ Die wenigen baugeschichtlich relevanten Beispiele protestantischer Sakralarchitektur (z. B. die Frauenkirche in Dresden oder die Michaeliskirche in Hamburg) sind architektonische Verwirklichungen dieser Vorstellung von der zentralen Rolle der Predigt.⁸⁵ Theologisch bedeutet das: „Mit der Reformation erfährt die Homiletik insofern eine neue Grundlegung, als die Predigt jetzt in den Mittelpunkt des christlichen Gottesdienstes gestellt und das kirchliche Amt als Predigeramt definiert wird.“⁸⁶ Um das „einfache Volk“ mittels der Predigten auch zu erreichen, forderte die protestantische Predigtlehre in der Tradition Luthers für die Evangelienvermittlung rhetorisch meist den niederen Stil (*genus humile*) ein.⁸⁷ Nembach hat herausgestellt, dass das „Wort“ dabei „das Wort der Lehre und Ermahnung“ (*doctrina et exhortatio*) ist, welches sich auf die Erkenntnis Christi gründet:

„Er ist zu verkündigen, wie er im Evangelium klar erkennbar und zugleich mittelbar für den Hörer ist.“⁸⁸ Ebendiese Konsequenz lutherischer Christologie findet sich auch in nachreformatorischen Motetten wieder.⁸⁹ Die Frage nach der entsprechenden Auslegung der Bibeltexe hatte sich einem Komponisten bei der Motettenkomposition genauso gestellt wie einem Prediger bei der Ausarbeitung seiner Predigt.⁹⁰

War diese Ausgangssituation Grundbedingung für die Entstehung neuer musikalischer Gattungen, ist es zudem ein gattungskonstitutives Moment, dass umgekehrt mit zunehmender Problematisierung der zentralen Rolle der Predigt (die komplementär zur Frömmigkeits- und

⁸³ Cornehl 1985, S. 55.

⁸⁴ Angabe nach Beutel 1997, S. 300.

⁸⁵ Vgl. Riedl 1980, S. 244.

⁸⁶ Müller 1986, S. 532.

⁸⁷ Vgl. Ueding/Steinbrink³1994, S. 92.

⁸⁸ Nembach 1972, S. 56f. Für die Analysen vgl. 5.

⁸⁹ Siehe die Analysen zu Franck, Michael, Schütz und Briegel unter 5.

⁹⁰ Am deutlichsten hat diesen Sachverhalt Bartel (1991, S. 28) formuliert: „Nicht nur dem Prediger, auch dem Komponisten stellte sich die Frage, wie bei der Auslegung des Evangelientextes zu verfahren sei.“

Meditationskultur des späteren 17. Jahrhunderts aufkam) auch die Zahl der komponierten Predigtmotetten rapide abnahm.⁹¹

In unserem Zusammenhang ist hier entscheidend, dass folgende Forderung Luthers an den Predigerstand mindestens auch für alle die Komponisten gelten musste, die die Trivialschule durchlaufen hatten:

„Ein Prediger soll ein Dialecticus und ein Rhetor sein, das ist er muss können lehren und vermahnen. Wenn er nu von einem Dinge oder Artikel lehren will, soll ers erstlich unterscheiden, was es eigentlich heißet; zum andern definieren, beschreiben und anzeigen, was es ist; zum Dritten soll er die Sprüche aus der Schrift dazu führen und damit beweisen und stärken; zum Vierten mit Exempeln ausstreichen und erklären; zum Fünften mit Gleichnissen schmücken; zuletzt die Faulen ermahnen und munter machen, die Ungehorsamen falsche Lehre und ihre Stifter mit Ernst strafen, also doch dass man sehe, dass es aus keinem Widerwillen, Haß oder Neid geschehe, sondern allein Gottes Ehre und der Leute Nutz und Heil suche.“⁹²

Diese Forderung an den Prediger nach Kompetenz eines „Dialecticus“ und eines „Rhetors“ zeugt zum einen von Luthers Verwurzelung im System der Artes liberales, und dies gilt ebenso für die Komponisten ev.-luth. Motetten mindestens bis J. S. Bach.⁹³ Zum anderen weist die rhetorische Qualität der eben zitierten Sentenz (das eigene Postulat dabei selbstredend exemplarisch verwirklichend) auf die Gemeinsamkeit von Rhetorik und Dialektik in der Topik hin. Hier zeigt sich auch die Nähe zu Melanchthon.⁹⁴

Neben Luther sind für die Gattungsgenese der ev.-luth. Predigtmotette zwei weitere Reformatoren von entscheidender Bedeutung, Philip Melanchthon und Flacius Illyricus. Deren Wirken hat direkt den Produktionsprozess der ev.-luth. Predigtmotette beeinflusst, so dass es unter 3.2.2 aufgegriffen werden soll, wenn die Textdisposition von Motetten zur Sprache kommt.

3.1.2 Zum Musikbegriff der Reformatoren (Luther, Walter, Melanchthon)

Luther

Spätestens mit seinem Besuch der Domschule in Magdeburg (seit 1497) hat Martin Luther regelmäßigen Chordienst im Magdeburger Dom versehen. Er hat theoretischen Unterricht (vermutlich über die Musiklehren des Johannes de Muris und Tinctoris) sowie praktische

⁹¹ Vgl. dazu 4.1. Zur Rolle der Predigt im 17. Jahrhundert vgl. Beutel 1997. Zur Stellung der Motette nach 1600 vgl. Blume 1965, S. 100ff.

⁹² Luther, WA, TR2, Nr. 2216, S. 368.

⁹³ Vgl. Bartels, die für die Komponisten der frühen Evangelienjahrgänge mindestens eine „solide Übung in rhetorischen Sprachstudien an Bibeltexten“ voraussetzt (Bartels 1991, S. 28). Nachweise für die Komponisten der in dieser Arbeit untersuchten Motetten (in diesem Zusammenhang v. a. für Franck, Michael, Schütz und Briegel) finden sich in den jeweiligen Analysen unter 5. selbst.

⁹⁴ Vgl. dazu Ueding/Steinbrink ³1994, S. 83.

Musikausübung genossen (bekannt ist seine Vorliebe für das Lautenspiel) und war u. a. auch als Kurrendecknabe tätig.⁹⁵ Blankenburg stellt bezüglich seiner musikalischen Edukation fest:

„Wenn Luther 1520 in einem Brief von dem Humanisten Crotus Rubeanus im Hinblick auf die Erfurter Studentenzeit als ‚musicus et philosophicus eruditus‘ bezeichnet wurde [...], so bezog sich dies auf ein reguläres und erfolgreiches Studium der Musica speculativa im Rahmen der Artes liberales.“⁹⁶

Auf der Folie des mittelalterlichen Musikbegriffes der Musica speculativa und der reformatorischen Theologie konnte Luther so ein grundsätzlich neues Musikverständnis entwickeln, ohne das die Entstehung der ev.-luth. Motette nicht denkbar gewesen wäre.

Boethius hatte die antike Vorstellung der Sphärenharmonik in das mittelalterliche Denken überliefert; als „der metaphysische Grund der Welt“ konnte somit weiterhin der Klang gelten.⁹⁷

Die grundlegende Bibelstelle ist in diesem Zusammenhang:

Hi 38, V. 6-7:

6 Worauf stehen ihre Füße versenkt, oder wer hat ihr einen Eckstein gelegt [gemeint ist: der Erde],

7 da mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Kinder Gottes?

Luther übernimmt den antik-kosmologischen Musikbegriff freilich nur zum Teil. Sein Musikverständnis geht neben der tradierten antiken Musikästhetik in spätmittelalterlichem (d. h. scholastischem) Gewand auch auf neuere Musiktheoretiker wie Tinctoris zurück, mit denen er mindestens im Rahmen seiner trivialen Studien nachweislich konfrontiert war.⁹⁸ Musik ist für ihn zunächst einmal traditionell eine creatura, sie ist donum dei: „Si rem ipsam spectes, invenies Musicam esse ab initio mundi inditam seu concreatam creaturis universis, singulis et omnibus.“⁹⁹ Die Musik hat auch nach Luther ihren eigentlichen Ort jenseits aller empirischen Welt: „In jhenem ewigen leben [...], ubi omnia erunt perfectissima et iucundissima“.¹⁰⁰ Auch bei ihm ist die irdische Musik Vorahnung der Himmelswelt, Abbild der Ewigkeit auf Erden.¹⁰¹ Wie Herbst darlegt, führen aber vor allem zwei Aspekte des lutherischen Musikbegriffes über die mittelalterliche Musica speculativa hinaus: Zum Einen ist die Schöpfung (und damit auch

⁹⁵ Angaben nach Blankenburg 1960[0], Sp.1334ff.

⁹⁶ Blankenburg 1960, Sp. 1335.

⁹⁷ De la Motte-Haber 1995, S. 7f. Vgl. 2.2.

⁹⁸ Vgl. Blankenburg 1979, Luther, S. 20f.

⁹⁹ WA 50, S. 368. Vgl. Herbst 1997, Sp. 716, der auch die Übersetzung Walters dieser Sentenz wiedergibt: „Wenn man die Sache recht betrachtet, so befindet man, das diese Kunst von Anfang der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, und von Anfang mit allen geschaffen“.

¹⁰⁰ WA, TR4, Nr. 4192.

¹⁰¹ Dies legt v. a. Krieg dar: Krieg 1994, S. 460f. Siehe auch Dammann ²1984, S. 397ff. sowie Eggebrecht ²1996, S. 345; S. 399f.

das Bibelverständnis) „unter das Erlösungswerk Christi, in dessen Folge der Mensch zum rechten Gebrauch der Schöpfung befreit wird“ gestellt.¹⁰²

„[Musik ist] in dieser Sinnenwelt Predigt von Jesus Christus als der Offenbarung Gottes in der Geschichte eines historischen Lebens, welches als das Leben des fleischgewordenen Wortes, des gekreuzigten Auferstandenen und Erhöhten in der jeweiligen geschichtlichen Situation zu verkündigen ist.“¹⁰³

Zum Anderen ist die *Musica theorica* nicht mehr der praktischen Ausübung von Musik vorangestellt. Im *usus musicae* in Gottesdienst und Schule, Pfarrer- und Lehrerausbildung zeigt sich vielmehr gerade der renaissancehafte Wirkungsaspekt von Luthers Musikverständnis.¹⁰⁴ Dies betrifft vor allem die modale Affektenlehre und die Nähe der *Musica* zum Trivium der *Artes liberales*. So beruft sich Luther in der Zuweisung verschiedener Lektionstöne für Epistel und Evangelium auf die tradierte Wirkungsästhetik der Tongeschlechter:

„Christus ist ein freundlicher HERR / und seine Reden sind lieblich / darumb wollen wir Sextum Tonum zum Evangelio nehmen / und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist / wollen wir Octavum Tonum zur Epistel nehmen.“¹⁰⁵

Der mittelalterliche, statische Schöpfungsbegriff konnte das Verhältnis zwischen himmlischer und irdischer Musik ausschließlich in einem Urbild-Abbild-Verhältnis denken. Luther nimmt die Musik dagegen auf der Folie eines positiven, dynamischen Schöpfungsbegriffes wahr, der ein persönliches Moment irdischer Musik (z. B. im Komponieren, Spielen und Singen) quasi als Vorgeschmack der himmlischen Kunst *Musica* überhaupt erst ermöglicht. Krummacher stellt heraus: „Die Gaben der Schöpfung sind dem Menschen gegeben, damit er sich ihrer dankbar, frei und verantwortlich bedient.“¹⁰⁶ Analog dazu wurde der Gottesdienstbegriff auf das Alltägliche (z. B. im Beruf) ausgeweitet. Ebenso wenig war in solchen Zusammenhängen ein Unterschied zwischen sakraler und säkularer Musik denkbar.¹⁰⁷ In diesem Sinne wollte beispielsweise K. Othmayr seine *Biciniae sacrae* von 1547 gesungen haben, „es sey zu Roß / zu Schiff / zu wagen / zu spazieren / zu rhuwen / oder anderen gelegenheit halber [...]“¹⁰⁸.

Das rechtfertigende Wort des Evangeliums ergibt somit potentiell viele Möglichkeiten, das Wort „ym schwang“ zu bringen. „Verkündigung“ ist damit nicht etwa gleichbedeutend mit

¹⁰² Herbst 1997, Sp. 716.

¹⁰³ Krieg 1994, S. 461f. Vgl. auch Krummacher 1994, S. 15f.

¹⁰⁴ Vgl. 2.2. Siehe auch Krieg 1994, S. 461f.

¹⁰⁵ Zit. n. Preatorius 1958 (=Syntagma Musicum I (Wittenberg 1614/15), S. 451f. Vgl. Blankenburg 1960, Sp. 1342. Vgl. auch WA, TR Nr. 2996.

¹⁰⁶ Krummacher 1994, S. 15.

¹⁰⁷ Vgl. Blankenburg 1984, S. 15f. sowie Eggebrecht 1996, S. 342 und Krummacher 1994, S. 15.

¹⁰⁸ K. Othmayr, Vorrede zu den *Biciniae sacrae* von 1547 [nicht eingesehen], zit. n. Ameln; Mahrenholz; Thomas 1935, S. VIII. An diese Vorstellung von Gesang im alltäglichen Vollzug wollte die Singbewegung des 20. Jahrhunderts wieder anknüpfen.

verbaler Predigt, sondern in vielfältigen modi dicendi denkbar.¹⁰⁹ Erst dieser zugrundeliegende weitreichende Verkündigungsbegriff führt Luther zu der Aussage, dass Gott auch durch die Musik das Evangelium predige:

„Evangelion ist ein kriechisch Wort und heyst auf deutsch gute botschaft, gute mehr, gutte neuzeytung, gutt geschrey, davon man singet, saget und fröhlich ist.“¹¹⁰

Solche Befreiungsbotschaft wirkt sich auch unmittelbar programmatisch auf Luthers Musikbegriff aus. Eine seiner meist zitierten Aussagen, die m. W. meist nur unvollständig (und damit in diesem Zusammenhang missverständlich) in den hier hervorgehobenen Teilen angeführt wird, ist von zentraler Bedeutung für sein dynamisches, von der Rechtfertigungslehre her gedachtes Musikverständnis:

„Was lex ist, gett nicht von stad, was evangelium ist, das gett von stad. **Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin**, des alles composition frölich, willig, milde heraus fleust, ist nit gezwungen und gnedigt per regulas sicut des fincken Gesang.“¹¹¹

Erstmals hat Krummacher die volle Bedeutung dieser Sätze Luthers geschildert¹¹²: Der Name Josquin steht hier paradigmatisch für den, der es kann; der Name des „fincken“ (gemeint ist höchstwahrscheinlich Heinrich Finck (1444-1527) für den, der es nicht kann. „Es“, das ist der freie Umgang mit den kontrapunktischen Regeln, die produktive und dynamische artifizielle Umsetzung von Figur-Grund Beziehungen zwischen dem tradierten kontrapunktischen Satz und dem Gebrauch kompositorischer Freiheiten (d. h. licentiae) auf dessen Folie, konkretisiert beispielsweise in musikalisch-rhetorischen Figuren. Demgegenüber steht das Statische, Unfreie („was lex ist, geht nicht von stad“). Krummacher zufolge liegt in diesem Verhältnis die Parallelität zum Evangelium begründet:

„Weil das Evangelium eine zu aktualisierende Botschaft von der Befreiung des Menschen ist, kann [Luther] an der Art und Weise, wie Josquin komponiert, entdecken: Gott predigt auch durch die Musik.“¹¹³

Da es letztlich um die Verkündigung des Evangeliums geht („sic praedicavit deus evangelium etiam per musicam“), impliziert Luthers „Paradigma Josquin“ auch, und hier ist Krummacher zu ergänzen, ein sich durch die Textgrundlage konstituierendes Kompositionsverständnis, das durch Josquin für die lateinische Sprache verwirklicht worden war: „Er [Josquin] ist der Noten

¹⁰⁹ Vgl. Krummacher 1994, S. 25. Vgl. WA 50, S. 659.

¹¹⁰ WA, NT 6, S. 2 (Vorrede zum Septembertestament 1522). Vgl. Krummacher 1994, S. 20. Zur festen Verbindung von „Singen und Sagen“ vgl. unten.

¹¹¹ WA, TR 1, Nr. 1258. Hervorhebung von mir, JHM. „Gnedigt“ meint „genötigt“; „milde“ meint hier etwa „freigiebig“, d. h. frei von Regelzwang (vgl. mhd. milte).

¹¹² Vgl. im Folgenden Krummacher 1994, S. 25.

¹¹³ Krummacher 1994, S. 25.

Meister, die haben es machen müssen, wie er wollte, die anderen Sangmeister müssen es machen, wie die Noten haben wollen.“¹¹⁴

Auf der Folie eines Kompositionsstiles nach der Art „des fincken Gesang“ mussten die deutschen Komponisten daher nach der Bibelübersetzung in das Deutsche bezüglich des Verhältnisses von Musik und Text „gleichsam den Weg von Dufay bis Josquin nachholen.“¹¹⁵

Das kompositorisch produktive Verhältnis zwischen Textgrundlage und musikalischer Faktur ist von der protestantischen Komponistenschule genau in Luthers Sinne immer wieder angesprochen und in der hier untersuchten Gattung auch exemplarisch schöpferisch verwirklicht worden.¹¹⁶ Rund 100 Jahre später konnte Herbst deshalb feststellen:

„Cantiones propter verba, non verba propter cantiones sive harmoniam finguntur“.¹¹⁷

Das Gerechtfertigtsein durch Christi Verdienst sine opera, sola fide lässt dabei die Fröhlichkeit des gerechtfertigten Menschen geradezu als Indikator für dessen Glauben dastehen. Und Ausdruck von Fröhlichkeit verwirklicht sich eben auch im Singen und Sagen:

„Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat, zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst gläubet, der kanns nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, dass es andere auch hören und herzukommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, dass ers nicht gläubet und nicht ins fröhliche Testament, sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehöret.“¹¹⁸

„Singen und Sagen“ findet sich in dieser Kombination nämlich sinngemäß vor allem dann im neuen Testament, wenn es um christliche Kommunikation, um Lob und Wort geht:

Eph. 5, 19:
Redet untereinander in Psalmen und
Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet
und spielet dem Herrn in euren Herzen.

Kol. 3, 16:
Lasset das Wort Christi unter euch
reichlich wohnen in aller Weisheit; lehret
und vermahnet euch selbst mit Psalmen
und Lobgesängen und geistlichen lieb-
lichen Liedern und singt dem Herrn in
eurem Herzen.

¹¹⁴ Luther, zit. n. Moser 1954, S. 16 (dort o. O., o. J.).

¹¹⁵ Brodde 21979, S. 14.

¹¹⁶ Nachweise unter **3.2.2. Textdisposition** und in den den Analysen unter **5.**

¹¹⁷ Herbst 1643, S. 84.

¹¹⁸ WA 35, S. 477 (Vorrede zum Babstschen Gesangbuch von 1545).

Krummacher hat dazu ausgeführt:

„Die nahezu feste Kombination ‚Singen und Sagen‘ taucht bei Luther immer wieder dann auf, wenn es darum geht, Gottes Wort ‚zu treiben‘, es ‚ym schwang‘ zu bringen [...]. Singen und Sagen stehen in derselben Bewegungsrichtung, deren auslösender Beginn das Evangelium ist. [...]“¹¹⁹

In ihrer Verknüpfung ist das „Singen und Sagen“ bei Luther auch Programm gegen jedweden potentiellen verdienstlichen Werkcharakter von Musik und auch deren bloßes kultisches Verständnis:

„Luther redet immer allgemein von der Musica, nicht etwa nur von der vokalen Musik oder dem Gemeindelied, geschweige denn von einer vorab schon funktional in den Gottesdienst eingeführten Musik.“¹²⁰

Das Wort ist als *viva vox evangelii* nur vermittelt der Stimme wirklich, und das gilt für die Predigt ebenso wie für die Musik: Gottes Wort solle „gepredigt und gesungen seyn.“¹²¹ Gerade Kol. 3, 16 markiert die Funktion der Gesänge dabei als Lehre; ‚Singen und Sagen‘ sind dabei im Dienst der Verkündigung gleichberechtigt nebeneinandergestellt. So wollte Luther konsequent „alle Künste [also Artes, Anm.], sonderlich die Musica, gerne sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat.“¹²² Das Singen und das Verkündigen sind im Hinblick auf das Gotteslob und die „Erzählung seiner Ehre und Wunder“ ausgerichtet (wie beispielsweise in Ps. 96, V. 1-3). Das „neue Lied“ (Ps. 96, V. 1-3; Ps. 98, V.1) entspringt als Antwort auf das Evangelium aus der Erkenntnis, dass der Mensch allein aus Gottes Güte und Barmherzigkeit heraus leben und bestehen kann. So kursierten die ersten Flugblätter mit Liedern Luther ab 1523: *Ein neues Lied wir heben an, Nun freut euch, lieben Christen gemein, Es wolle Gott uns gnädig sein.*

Dabei ist es die Musik, die die menschlichen Affekte im Besonderen lenken kann:

„Merke, dass sich Singen und Sprechen voneinander unterscheiden wie einen Psalm singen bzw. rezitieren und ihn bloß verstandesmäßig erkennen und lehren. Wenn die Stimme hinzukommt, wird es ein Gesang, welcher die Stimme des Affektes ist. So wie also das Wort zum Intellekt gehört, so die Stimme zum Affekt.“¹²³

Ganz in humanistischer Tradition erfährt die *Ars musica* bei Luther so eine besondere Nähe zu den sprachlichen Künsten des Triviums und bekommt gleichermaßen „einen Standort in beiden Reihen der freien Künste“ zugeordnet.¹²⁴ Genau in diesem Zusammenhang ist auch Luthers

¹¹⁹ Krummacher 1994, S. 20.

¹²⁰ Krummacher 1994, S. 18. Vgl. Ders. 1994, S. 22f.

¹²¹ WA 17II, S. 120.

¹²² WA 35, S. 475.

¹²³ WA 4, S. 140.

¹²⁴ Blankenburg 1979, Luther, S. 28. Zur Nähe der *Ars musica* zum Trivium siehe auch Brodde 1979, S. 303.

vielzitierte Sentenz „Primum locum do Musicae post Theologiam“ von Bedeutung.¹²⁵ Blankenburg und Krummacher verstehen diese Sentenz dabei als hierarchisch gemeinte Aussage (etwa im Sinne von „den nächsten Ort nach der Theologie spreche ich der Musik zu“), die nichtsdestotrotz eben Luthers hohe Wertschätzung der Musik belege.¹²⁶ Diese Auffassung greift zu kurz: Der Gebrauch von lat. „post“ impliziert nämlich gerade keine Hierarchie, wie man zunächst meinen könnte.¹²⁷ Lat. „locus“ wiederum kann metaphorisch eine Stelle innerhalb einer Reihenfolge einnehmen und ist tatsächlich der lat. Ausdruck für gr. „topos“ (etwa: Merkmal, Anzeichen, auch: Gattung, Definition).¹²⁸ Am Gebrauch dieses Begriffes zeigt sich Luther einmal mehr als versierter Rhetoriker. Rhetorisch ist „topos“ bzw. „locus“ perspektivisch zu verstehen als „Schlußmöglichkeit vom Größeren auf das Geringere“,¹²⁹ aber eben perspektivisch (analog dem Verhältnis Gattung/Art) und keinesfalls hierarchisch-wertend. Die Verknüpfung „locum“ (im Sinne von „topos“) mit „post“ benennt also topisch Luthers theologische Perspektive, wenn es um die Musik geht, aber gerade keine „Zu- und Nachordnung der Musik gegenüber der Theologie“, wie Krummacher ausführt.¹³⁰ Da es sich bei der „Musica“ in Luthers Sentenz um eine der Artes liberales handelt, ist die Sentenz vielmehr wie folgt zu verstehen: Aus der Perspektive des Theologen spreche ich, Luther, der Musica den ersten Rang unter den Septem artes liberales zu. Genau in diesem Sinne hat es Luther auch an anderer Stelle klar formuliert: Die Musica sei die „optima ars“.¹³¹

Walter

Johann Walter (1496-1570) kann als der Begründer der evangelisch-lutherischen Kirchenmusik gelten.¹³² Nach längerem Wirken als Bassist in der kursächsischen Hofkapelle (Torgau und Weimar) wurde er dort Nachfolger des Hofkomponisten A. Reners. Seine Zusammenarbeit mit Luther zeigte sich vor allem in dessen Vorwort zur ersten Auflage des *Wittenberger Geistlichen Gesangbüchleins* (1524) und der gemeinsamen musikalischen Redaktion der *Deutschen Messe* (1525). Kompositionsgeschichtlich stand er in der Tradition der franko-flämischen Vokalpolyphonie:

¹²⁵ WA 30II, S. 696.

¹²⁶ In diesem Sinne Blankenburg 1960, Sp. 1339; ähnlich auch Krummacher 1994, S. 17f.

¹²⁷ Der Blick in den *Kleine[n] Stowasser* verrät für den Gebrauch von „post“: entweder I. adv. 1. (räumlich) hinten, hinternach; 2. (zeitlich) hernach, darnach, nachher, oder II. praep. [...] 1. (räumlich) hinter; 2. zeitlich nach, seit. [...]

¹²⁸ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 234f.

¹²⁹ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 234f.

¹³⁰ So Krummacher 1994, S. 18. Entsprechend Blankenburg 1960, Sp. 1339.

¹³¹ WA, TR Nr. 2362.

¹³² Biographische Angaben nach Blankenburg 1968, Sp. 192ff.

„Walters gesamtes musikalisches Schaffen zeigt unter dem Einfluss Josquins und der deutschen Meister um Isaac und Senfl alle charakteristischen Merkmale des Übergangs von spätgotischer c.f.-Gesinnung zu renaissancehafter Ausdruckskunst sowie einer vom Humanismus beeinflussten mus. Sprachbehandlung.“¹³³

Tendenzen zur Ausdruckssteigerung in seiner Musik deutet Blankenburg zudem als „deutliche Auswirkung persönlich bestimmter reformatorischer Frömmigkeit“.¹³⁴ Die planmäßige Verankerung von (zunächst ökumenischer) Figuralmusik im protestantischen Gottesdienst geht dabei direkt auf Walter zurück.¹³⁵ Nach der Auflösung der Hofkapelle gründete Johann Walter als Kantor der Lateinschule die Torgauer Stadtkantorei (um 1530). Diese wurde „weiterhin richtungsweisend für das prot. Kantoreiwesen der Folgezeit.“¹³⁶ Aus seiner Schule stellte er die Diskantisten, die neben ehemaligen Sängern der Hofkapelle, den neuen Schullehrern und anderen Torgauer Bürgern unterschiedlichstes Repertoire sangen. Diese Musik war ökumenisch; eine strikte Trennung zwischen katholischen und evangelischen, ein- und mehrstimmigen, lateinischen und deutschen Sätzen gab es nicht. Seit Beginn seiner Zusammenarbeit mit Luther wurde Walters Wirken prägend für die protestantische Kirchenmusik überhaupt und traditionsbildend für Generationen von Musikern (bis hin nach Ungarn oder Dänemark). Beispielsweise hat der Kasseler Hofkapellmeister Georg Otto, der spätere Lehrer von Heinrich Schütz, höchstwahrscheinlich noch direkt unter Walters Einfluss gestanden, und auch Michael Praetorius hat sich bezüglich seines Musikverständnisses auf Walter berufen.¹³⁷ Aufgrund dieser seiner großen Wirkungsmacht soll hier Walters Musikbegriff ausgeführt werden.

In seinen beiden programmatischen Lehrgedichten *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* (1538) und *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* (1564)¹³⁸ entfaltet Walter eine radikal christologische Grundlegung von Musik. Die Zusammengehörigkeit von Theologie und Musik als „Schwestern“ wird in beiden Gedichten programmatisch vertreten, wie folgende Passage exemplarisch zeigt:

Dieweil dann diese Kunst fürwahr
Allein von Gott gegeben dar, /
So hat sie ja gar hoch und weit
Für andern Ruhm und Adelheit. /

¹³³ Blankenburg 1968, Sp. 195.

¹³⁴ Blankenburg 1968, Sp. 195.

¹³⁵ Vgl. Blankenburg 1968, Sp. 197.

¹³⁶ Blankenburg 1968, Sp. 197.

¹³⁷ Vgl. Blankenburg 1968, Sp. 193.

¹³⁸ Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Band 6, Bärenreiter-Verlag Kassel 1970. Für diese Ausgabe fortan die Abkürzung Walter GA6.

Sie ist mit der Theologie
 Zugleich von Gott gegeben hie. /
 Gott hat die Music fein bedeckt
 In der Theologie versteckt. / [...]
 Sie sind in Freundschaft nahe verwandt,
 Daß sie für Schwestern werdn erkannt. /
 Wo Gottes Wort das Herz entzündt,
 Dasselbst die Music bald sich findt. /¹³⁹

In diesem Zusammenhang erläutert Blankenburg den reformatorischen Begriff von „Theologie“:

„Theologie ist im reformatorischen Verständnis daher nur sehr bedingt eine vom Menschen betriebene Wissenschaft, weil sie mit der Gegebenheit des biblischen Kerygmas, des Evangeliums, der Botschaft Jesu Christi, steht und fällt.“¹⁴⁰

Gelegentlich hat Luther sogar die „Theologie“ mit der „Schrift“ direkt gleichgesetzt.¹⁴¹ Wenn Walter nun sagt, der rechte Theologe müsse auf die Musik als die Schwester der Theologie kommen, beruht dieses Verständnis auf direkter Glaubenserfahrung. Die Begegnung mit dem Wort, die Gewissheit des Erfahrens von Gnade und des eigenen Gerechtfertigtseins vor Gott speisen so den Drang zum Danken und Loben durch Musik.¹⁴² Die theologische Begründung dafür liefert Luthers Rechtfertigungslehre:

Auf dass nun Gottes Gnad und Gunst, **die er dem Menschen gar umsonst /**
Versprochen in seim Wort aus Lieb, in stetem, frischem G'dächtnis blieb, /
 Dadurch das Herz mit Lust erregt, zu Gottes Lob und Preis bewegt, /
 Solch großem Schatze dankbar wär: dies ist die höchste Ursach schwer, /
 Warum Gott hat gegeben schnell die Music-Kunst, des Lobs ein'n Quell. /¹⁴³

Walter begründet danach den einzigartigen Rang der Musica unter den Artes biblisch, zunächst mit Dutzenden von Verweisen auf deren Stellung im AT:

Die Heilige Schrift sie hoch erhebt,
 drum billig sie in Ehren schwebt. /
 Man hat im Alten Testament
 Auf solche Kunst groß Fleiß gewendt. /¹⁴⁴

Mit Verweis auf die singenden englischen Heerscharen und den Hirtengesang bei der Geburt Jesu werden daraufhin die zahlreich genannten alttestamentarischen Beispiele selbst relativiert.

¹³⁹ Walter GA6, S.154, V.39-45.

¹⁴⁰ Blankenburg, 1979, Walter, S. 32f.

¹⁴¹ Vgl. WA, TR 423.

¹⁴² Vgl. Blankenburg 1979, Walter, S. 32f..

¹⁴³ Walter GA6, S.154, V.24-28. Hervorhebung von mir, JHM. Zur Rechtfertigungslehre siehe oben, **3.1.1.**

¹⁴⁴ Walter GA6, S.154, V.48-49.

Die Stellung der Musica wird im Sinne lutherischer Christologie (vgl. o., 3.1.1.) begründet und als ausschließlich christologisch begründbar dargestellt:

Wenn in der Schrift kein Ort nicht wär,
 Da man die Music lobet sehr, /
 So wär dies Zeugnis gnugsam Grund [Walter spielt auf die Geburt Jesu an, Anm.]
 Der schönen Kunst zu aller Stund. /
 Die Music brauchet Gott stets also
 Beim heiligen Evangelio. /¹⁴⁵

6. Mein Musica und Freude ist/
 Von meinem Heiland Jesu Christ. /
 Sein Blut und Tod hat mich erlost. /
 Ich hab sonst gar kein Heil noch Trost. /
 Christus soll sein mein Ruhm und Preis,
 Auch keinen andern Ruhm ich weiß.
 7. Music-Kunst Gott geschaffen hat /
 Von Anfang zu Lob seiner Gnad. /
 So er uns allen hat beweist /
 In seinem Sohn, sein Lieb gepreist. /
 Clingen, singen soll jedermann /
 Auf solche Gnad, die Gott getan.¹⁴⁶

Während für Luther die Musica creatura in Anlehnung an Boethius “ab initio mundi indita seu concreata”, d. h. den Geschöpfen von Natur aus mitgegeben worden ist,¹⁴⁷ wird für Walter die Musica so zur Kunst (im Sinne von Ars) in christlicher Freiheit, begründet durch das Evangelium und nicht etwa durch künstlerische Emanzipation: „Die Music braucht Gott stets also beim heiligen Evangelio.“¹⁴⁸ Darum steht sie in eschatologischer Zuspitzung unter den Artes liberales nicht wie bei Luther an erster Stelle, sondern letztlich alleine da:

47. Musica bleibt ewig allein /
 Unter den anderen Künsten fein. / [...]
 48. Alle Auserwählten gemein /
 Catores werden ewig sein. / [...]
 49. Christus uns helf zu seiner Schar:
 Amen, des werde fröhlich wahr.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Walter GA6, S. 155, V.103-105.

¹⁴⁶ Walter GA6, S. 157, Strophen 6-7.

¹⁴⁷ Luther in der Vorrede zu G. Rhaus *Symphoniae iucundae* (WA 50, 368 f.).

¹⁴⁸ Walter GA6, S.155, V.105. Vgl. Blankenburg 1968, Sp. 197.

¹⁴⁹ Walter GA6, S. 159, Strophen 47-49.

Die Music mit Gott ewig bleibt,
 Die andern Künste sie all vertreibt. /
 Im Himmel nach dem Jüngsten Tag
 Wird sie erst gehen in rechter Waag. /
 Itzt hat man Hülsen nur davon
 Dort wird der Kern recht aufgetan. /
 Im Himmel gar man nicht bedarf
 Der Kunst Grammatik, Logik scharf, /
 Geometrie, Astronomei,
 kein Medizin, Juristerei, /
 Philosophie, Rhetorika.
 Allein die schöne Musica. /
 Do werdens all Cantores sein,
 Gebrauchen dieser Kunst allein. /¹⁵⁰

Gerade in den letzten Versen zeigt sich sowohl die Verwurzelung von Walters Musikverständnis in der antiken, hoch- und spätmittelalterlichen Musiktheorie (von Platon über Augustin und Boethius bis hin zu Tinctoris) wie auch das reformatorisch neue Moment.¹⁵¹ Walter formt hier nämlich

„[...] den mittelalterlichen Topos des ‚Chors der guten Geister und heiligen Engel‘, der immerwährenden himmlischen Musik, [um] zur Idee der ‚himmlischen Cantorei‘ und zu der persönlichen Verheißung für den Christenmenschen, dass -indem die irdische Musik ein Abbild der Himmelskantorei ist- auch der Christgläubige selbst an ihr teilhaben wird.“¹⁵²

Somit setzt sich aber auch, als Grenze seines Musikverständnisses, rein weltliche Musik (die er fast überhaupt nicht komponierte¹⁵³) für ihn dem Grundverdacht aus, einer Irreführung, ja einer schlangenhaften Verführung zu unterliegen.¹⁵⁴

Melanchthon

In Übereinstimmung mit dem Musikbegriff Luthers und Walters erschöpft sich auch bei Melanchthon die Funktion der Musik keineswegs im Liturgischen. Die von Gott gegebene Musik soll als Bestandteil des Glaubenslebens die *doctrina de deo* in die Herzen der Menschen bringen und somit in Kirche, Haus und Schule verbreiten helfen.¹⁵⁵ Auch er bringt die triviale mit der quadrivialen Tradition zusammen, wozu das rhetorische Bewusstsein für die

¹⁵⁰ Walter GA6, S.156, V.145-151.

¹⁵¹ Dazu ausführlich Blankenburg 1979, Walter, S. 34f. Siehe auch de la Motte-Haber 1995, S. 7f.

¹⁵² Eggebrecht 1996, S. 345.

¹⁵³ Vgl. Blankenburg 1968.

¹⁵⁴ Vgl. Walter GA6, S.159, Strophe 39.

¹⁵⁵ Vgl. Krummacher 1994, S. 42.

Verbindung von Musik und Sprache sowie deren Affektwirkung gehört. In seiner besonderen Bedeutung bezüglich der Verbindung von Musik und Rhetorik sind sich Blankenburg, Eggebrecht Krones und Krummacher einig.¹⁵⁶ Blankenburg stellt heraus, dass es Melanchthon gewesen sei, der den Anstoß dazu gegeben habe, die „Regeln der Rhetorik, über die er mehrere Lehrbücher schrieb, nicht nur in der Predigt, sondern auch in der mus. Komposition“ anzuwenden.¹⁵⁷ Eggebrecht vermutet weiter, dass der „Begriff *Musica poetica* überhaupt von Melanchthon geprägt worden“ sei.¹⁵⁸

Krummacher formuliert den kleinsten gemeinsamen Nenner der Forschung:

„Berücksichtigt man, dass die Rhetorik im Gefolge von Melanchthon zum festen Lehrinhalt protestantischer Lateinschulen und des Theologiestudiums wurde, wobei der konkrete Inhalt dieser rhetorischen Ausbildung bei Aufnahme antiker und patristischer Traditionen von Melanchthon selber stark geprägt war, berücksichtigt man ferner die große Bedeutung der Rhetorik für den deutschen Musikbegriff des 17. Jahrhunderts, so liegt es nahe, in der Verknüpfung von Rhetorik und Musik zum wenigsten eine Spätwirkung Melanchthons zu sehen.“¹⁵⁹

Aus dieser Verknüpfung erwächst die *Musica poetica*, die „auf dem Boden der Rhetorik das Hervorbringen der Komposition in Analogie zum Erschaffen des Sprachkunstwerkes“ lehrt.¹⁶⁰ Es war Quintilian, der das auf die Kunst (d.h. ars) gerichtete Tun dreigliedert hatte in *diánoia theoretiké* (geistiges Betrachten), *diánoia praktiké* (d. h. praxisbezogenes Wirken) und *diánoia poetiké* (d. h. schöpferisches Hervorbringen). Diese Dreigliederung findet sich in der Wittenberger *Musica* des Listenius (1533) wieder in der Formulierung: „*Musica est triplex: theorica, practica, poetica.*“¹⁶¹

Die *Musica theorica* behandelt demnach die materiale Ordnung, das Wesen von Musik. Die *Musica practica* bringt Musik zur klingenden Aufführung, während die *Musica poetica* das *poéin*, das „Schaffen“ von Musik in freier, protestantisch geprägter Selbstverantwortung des Komponisten auf dem Boden der Rhetorik lehrt:

„*Musica poetica*‘ ist nicht nur eine allgemein deutsche Errungenschaft der Komposition. Sie entspringt dem mitteldeutschen Protestantismus. [...] Die rhetorisch begründete Kompositionslehre ist ein ursprünglich dem lutherischen Protestantismus erwachsener Zweig der ‚*Ars musica*‘.“¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Blankenburg Artikel 1961, Sp. 3.; Eggebrecht ²1985, S. 60; Krones 1997, Sp. 838.; Krummacher 1994, S. 42ff.

¹⁵⁷ Blankenburg 1961, Sp. 3; entsprechend Krones 1997, Sp. 838. (Dass die ev-luth. Motette tatsächlich gottesdienstliche Aufgaben übernommen hat, die mit der Predigt in Verbindung stehen, zeigen die folgenden Abschnitte 3.1.3., 3.2. sowie die Analysen in dieser Arbeit).

¹⁵⁸ Eggebrecht ²1994, S. 60. Zur *Musica poetica* siehe unten sowie 3.2.6.

¹⁵⁹ Krummacher 1994, S. 45. Zu Melanchthons Rhetorikauffassung vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 82f.

¹⁶⁰ Hier und im Folgenden: Eggebrecht ²1996, S. 367f.

¹⁶¹ Listenius, *Musica* (1533), zit. n. Eggebrecht ²1996, S. 368.

¹⁶² Dammann ²1984, S. 146.

Als Grundbedingung für die Entstehung einer ev.-luth. Predigtmotette, die sich durch rhetorisch elaborierte kerygmatische und exegetische Momente auszeichnet, gilt festzuhalten: Auf der Folie des Musikverständnisses von Luther, Walter und Melanchthon wird Musik, noch viel stärker als im Humanismus und zudem in protestantischem Impetus, als Sprache mit Mitteilungs- und Wirkungsfunktion in Kerygma und Exegese, verstanden. Der Komponist versteht sich als *Musicus poeticus ecclesiasticus*.¹⁶³

3.1.3 Erste deutschsprachige Predigtmotetten

Krummacher hat darauf hingewiesen, dass Luthers Aussagen zur Rolle der Musik im Gottesdienst durchaus uneinheitlich sind und sich durch „situative“ Argumentationen auszeichnen.¹⁶⁴ Zwar spricht er (beispielsweise in den Gesangbuchvorreden) oft vom Zusammenhang zwischen evangelischem Glauben und dem Singen geistlicher Lieder, aber dabei „nie [!] ausdrücklich oder eingrenzend vom Singen im Gottesdienst.“¹⁶⁵ Diese Beobachtung deckt sich mit Luthers offensichtlichem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber feststehenden Ordnungen, welches er im Rahmen der *Deutschen Messe* wie folgt formuliert hat:

„Ordnung ist ein äußerliches Ding, sie sei wie gut sie will, so kann sie in Mißbrauch geraten [...]. [Diese] und alle Ordnung ist also zu gebrauchen, daß wo ein Mißbrauch daraus wird, daß man sie flugs abtue und eine andere mache.“¹⁶⁶

Und so kann Krummacher eine überaus wichtige Erkenntnis formulieren:

„Ein an Luther orientiertes Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik wird sich also nicht zuvörderst an Gottesdienst und Liturgie festmachen können. Es wird vielmehr die über den Gottesdienst hinausreichenden Dimensionen der Gestaltwerdung des Wortes und der Ausdrucksformen des Glaubens wahrnehmen müssen. [...] Wenn es richtig ist, der Musik im Anschluß an Luthers weitreichende theologische Implikationen zu bestätigen, wird vice versa die Theologie kaum ohne Schaden auf die Wahrnehmung und Berücksichtigung ästhetischer Erfahrungen verzichten können.“¹⁶⁷

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die „Lässigkeit in kirchenmusikalischen Dingen“,¹⁶⁸ wie sie Blume für die nachreformatorischen Jahrzehnte beklagt, als Kehrseite fehlender verbindlicher Ordnung eine Freiheit von Liturgiezwängen beinhaltet, welche u. a. die Entstehung der ev.-luth. Predigtmotette begünstigte.

¹⁶³ Dazu ausführlich 4.1.2. Zur sprachlich-rhetorischen Wirkungsfunktion von Musik siehe auch: Krieg 1994, S. 462 sowie Krones 1997, Sp. 833-838.

¹⁶⁴ Vgl. Krummacher 1994, S. 35f., besonders Anm. 93 und 94.

¹⁶⁵ Krummacher 1994, S. 38.

¹⁶⁶ WA 19, S. 113. Diese Warnung Luthers war nur allzu berechtigt, ließ (und lässt) man sich doch allzu oft - anstatt von evangelischen Grundsätzen - von tradierten, liturgischen „Traditionen“ leiten. Namen wie Schleiermacher oder Fr. Spitta stehen im 19. Jahrhundert für aufgeklärte Positionen, beispielsweise im Zusammenhang mit der oktroyierten Preußischen Agende (vgl. Herbst 1992, S. 170-208; siehe dazu auch: Weber-Ansat 1981, S. 43f., S. 47ff. sowie Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 244. Siehe 4.3.1).

¹⁶⁷ Krummacher 1994, S. 38f.

Ab 1522 wurden, ausgehend von den Gemeinden als Basis, nur langsam kirchliche Neuordnungen etabliert. Dazu gehörten vor allen Dingen eine eigene Verwaltungsmöglichkeit kirchlichen Vermögens sowie das Recht der Ortsgemeinden, Pfarrer und Prediger zu wählen. Bezüglich neuer Gottesdienstordnungen war man zurückhaltend. Die Reformatoren verstanden sich anfänglich zunächst keineswegs etwa als Sendboten eines neuen Glaubens in eigener konfessioneller Identität. Vielmehr war ihnen sehr konkret in der Orientierung an der Heiligen Schrift (sowie teilweise an der Urkirche) ein Selbstverständnis als alter wahrer Kirche zu eigen. Luther wollte nicht die Ordnung des Gottesdienstes, sondern dessen Theologie reformieren, auf

„[...] dass darin nichts anders geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederumb mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.“¹⁶⁹

Deshalb hatte er zunächst gefordert:

„Das gesenge ynn den sontags messen vnd vesper las man bleyben / denn sie sind fas gutt / vnd aus der schrift gezogen / doch mag mans wenigern oder mehrn.“¹⁷⁰

1523 erschienen das *Taufbüchlein verdeutscht* sowie die *Formula Missae*. Letztere war eine modifizierte (vor allem wurde das Offertorium und die Communio verworfen) lateinische evangelische Messliturgie für solche Gemeinden, die über einen Chor verfügten, der Choral- und Figuralmusik darstellen konnte.¹⁷¹ Gerade die *Formula missae* zeichnete sich durch ein hohes Maß an liturgischer Elastizität aus.¹⁷² Luther begründete diese zunächst zweisprachige Praxis des Gottesdienstes damit, dass Latein die ökumenische Sprache sei. Für eine solche Form des Gottesdienstes wurde Musik als ökumenisches Allgemeingut vorausgesetzt. Dieses Allgemeingut war nichts anderes als der lateinische Choral und lateinische Figuralmusik, welche zunächst die „Katholizität der Liturgie“ betonen.¹⁷³ Mindestens bis in die Zeit J. S. Bachs hinein wurden im lutherischen Gottesdienst auch katholische Messkompositionen verwendet oder von Protestanten selbst auf Latein komponiert.¹⁷⁴ Beispiele für lateinische

¹⁶⁸ Blume 1965, S. 74. Diese Klage Blumes ist auch vor dem Hintergrund der Einführung der restaurativ intendierten evangelisch-lutherischen Agende von 1954 und der geistigen Grundhaltung der frühen Sechziger Jahre zu verstehen.

¹⁶⁹ Luther, zit. n. Blankenburg 1960, Sp. 1337. Vgl. auch Ders. 1984, S. 17 sowie Brodde ²1979, S. 9.

¹⁷⁰ Luther, *Von der Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde* (1523), zit. n. Ausgabe Clemen 1950, S. 426. Siehe dazu auch Brodde ²1979, S. 9.

¹⁷¹ Vgl. Brodde ²1979, S. 10. Siehe auch Blume 1965, S. 74. Vgl. auch **3.1.3**.

¹⁷² Vgl. Charles K. Moss: “The precept of liturgical freedom was paramount in Luther’s thinking, thus creating a great elasticity in liturgical practice. The entire service could be in German; there could be a hybrid Mass, partly in Latin and partly German; or certain Ordinaries could be omitted and substituted with chorales (hymns) with texts very similar to the Ordinary. All chorales except those substituted for Ordinaries were required to fit the season of the Church Year.” (zit. URL: <http://classicalmus.hispeed.com/articles/luther.html>.)

¹⁷³ Vgl. Brodde ²1979, S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. Krieg 1994, S. 460. Siehe auch Blume 1965, S. 68ff.; S. 111f. Beispiele: *Missale*, *Vesperale* von Matthäus Ludacus (1589), lat. Meß-Proprien und -Ordinarien von Matthäus le Maistre, lateinische Messen von Leonhard

evangelische Kirchenmusik gibt es auch für die Gattung der Motette zuhauf.¹⁷⁵ Zumindest für die Zeit bis J. S. Bach kann Brodde das Fazit ziehen:

„So blieb denn die Komposition lateinischer Texte ein Auftrag für die evangelischen Komponisten. Selbst als die deutsche Sprache dem Gottesdienst mehr und mehr zuwuchs, [...] blieb die lateinische Sprache in der Liturgie.“¹⁷⁶

Blume nennt dafür anhand des *Wittenberger Geistlichen Gesangbüchleins* aufschlussreiche Zahlen: 1524 kam es zur ersten Auflage, die bereits 24 von insgesamt etwa 40 Lutherliedern enthielt. Diese erste Auflage enthielt insgesamt

„[...] 38 deutsche Lieder und fünf lateinische Motetten, die sechste 1551 78 deutsche Lieder, was eine Zunahme auf das Doppelte ergibt, der jedoch mit den 47 lateinischen Motetten dieser Auflage eine Zunahme auf etwa das Neunfache gegenübersteht. Dies entspricht einer sich gegen Ende der Reformationszeit immer mehr hervordrängenden Neigung zur lateinischen Musik [...].“¹⁷⁷

In den Figuralmusikdrucken herrschte zunächst ebenfalls die lateinische Sprache vor.¹⁷⁸ Diese musikalisch-ökumenische Literaturgemeinschaft zeigte sich vor allem in den zahlreichen überkonfessionellen Sammeldrucken. Mindestens bis zur Zeit der Gegenreformation hat sich diese Richtung unter dem innerdeutschen politischen Einfluss des Augsburger Religionsfriedens (1555)¹⁷⁹ sowie unter dem gesamt-europäischen musikalischen Einfluss Orlando di Lassos (dazu unten) noch erhalten:

„Von der fast vollständigen Literaturgemeinschaft heben sich deutlich nur die Individualdrucke einzelner Meister ab. Dass ihre Zahl sehr gering ist, liegt in dem musikalischen Publikationswesen der Zeit begründet. Der Markt wird beherrscht von den Sammeldrucken, welche die Verleger selbst oder durch befreundete Musiker zusammenstellen und die eben durch ihre Überkonfessionalität bessere Absatzmöglichkeiten eröffnen [...].“¹⁸⁰

Tatsächlich gilt bis weit in das 17. Jahrhundert hinein:

„Für alle diese ungeheuer umfangreichen und zahlreichen Sammelpublikationen ist wohl anzunehmen, daß sie schlechthin als ‚Musik‘ verstanden wurden, deren sich jeder nach Gefallen bedienen konnte, und

Lechner und Hans Leo Haßler, weitere Meß- und Magnificat-Kompositionen bis hin zu Johann Sebastian Bach usw.

¹⁷⁵ Beispiele: Motetten in Sammeldrucken von Georg Rhaw (1539-1546), *Kirchengesänge lateinisch und deutsch* von Johannes Keuchenthal (1573), *XVII Cantiones sacrae* von Gallus Dressler (1565), *Motectae sacrae* von Lechner (1575), Introitus-Motetten von Georg Otto (1574) und Rogier Michael (1599) usw.

¹⁷⁶ Brodde 21979, S. 11.

¹⁷⁷ Blume 1965, S. 44.

¹⁷⁸ Bei Georg Rhaw allerdings erschienen zwei Kirchenliedsammlungen und jeweils eine Bicinium- und Triciniumsammlung auf deutsch (vgl. Geck 1963, Sp. 373f.).

¹⁷⁹ Der Augsburger Religionsfrieden sagte aus: „Im Effekt stimmen die Parteien darin überein, die Römisch-Katholische Kirche wie die Lutherische Kirche in Deutschland zu tolerieren.“ (G. R. Elton, *Europa im Zeitalter der Reformation*, Hamburg 1971, S. 240).

¹⁸⁰ Blume 1965, S. 73. Seltene Individualdrucke einzelner protestantischer Meister waren beispielsweise die Bicinien und Tricinien von Caspar Othmayer, Hymnen von Sixtus Dietrich, Responsorien von Balthasar Resinarius usw. Vgl. o., Anm. 14.

daß der europäisch herrschende Stil Lassos oder der italienischen ‚prima pratica‘ mehr galt als konfessioneller Zwist.“¹⁸¹

Diese Praxis gipfelte sicherlich bei Matthäus le Maistre, der die relatinisierte dritte Strophe des Lutherliedes *Ein feste Burg...* als *Si mundus hic daemonibus...* im freien motettischen Satz vertont hat!¹⁸²

1525 wurde allerdings erstmals auch die *Deutsche Messe* als „Modell für den lutherischen Hauptgottesdienst“ etabliert.¹⁸³ Die Gemeinde wurde an der hier deutschsprachigen Liturgie beteiligt; die wesentlichen Wortteile waren auf Deutsch gehalten.¹⁸⁴ Hierbei ist im Hinblick auf die Entstehung einer ev.-luth. Predigtmotette freilich zunächst zu beachten, dass es sich bei der *Deutschen Messe* gerade um die Liturgieform handelte, „die keinen Chordienst vorsah.“¹⁸⁵ Moss hebt in diesem Zusammenhang hervor:

„The *German Mass* was not designed to be a choral masterwork for the priests and choir to sing. It was conceived purposefully as a musical work for the congregation, priest, and choir. Luther's musical reforms were centered on the inclusion of all believers in corporate worship, not just for skilled musicians and their *musica reservata* that was common before the Reformation. This does not imply, however, that Luther was in any way opposed to elaborate musical settings, but it was rather a recognition that not all churches could maintain the services of highly skilled singers and musicians.“¹⁸⁶

Nichtsdestotrotz: zusammen mit der Einführung des deutschsprachigen, protestantischen Kirchenliedes bereitet Luther hiermit überhaupt erst einer „spezifisch deutschen und deutschsprachigen Musik den Weg.“¹⁸⁷ Die Gemeinde partizipiert nach der Ordnung der *Deutschen Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg* von 1526 musikalisch und kann sich beispielsweise beim Kirchenlied stropfenweise mit der Kantorei abwechseln (die dann freilich keine Figuralmusik singt). Ein dafür verwendbarer Chorsatz ist beispielsweise Johann Walters *Nun bitten wir den heyligen geyst*. In dieser sechsstimmigen Bearbeitung wird die Choralmelodie kanonisch im Alt und Tenor verarbeitet. Der 2. Diskant nimmt dabei Zitate des mittelalterlichen *Veni, sancte spiritus* auf.¹⁸⁸

¹⁸¹ Blume 1965, S. 106. Ein Beispiel für solch eine Sammelpublikation ist *Musarum Sionarium Motectae et Psalmi* von Praetorius (1607). Auch in vielen anderen Sammelpublikationen wurden beispielsweise Werke Palestrinas aufgenommen (vgl. Blume 1965, S. 106).

¹⁸² Dazu Blume 1965, S. 62f.

¹⁸³ Brecht 1991, S. 521. Auch an anderen Orten etablierte sich zunehmend die deutsche Sprache im Gottesdienst: So begründete zum Beispiel Thomas Müntzer 1523 in Altstadt sein *Deutsches Kirchenamt* und seine *Deutsch-evangelische Messe* (vgl. ebd.).

¹⁸⁴ Vgl. Cornehl 1985, S. 57.

¹⁸⁵ Brodde 1979, S. 12.

¹⁸⁶ Charles K. Moss (URL: <http://classicalmus.hispeed.com/articles/luther.html>.)

¹⁸⁷ Eggebrecht 1996, S. 295.

¹⁸⁸ *Nu bitten wir* (Sex vocum), in: Walter 1954, S. 47-49 (Nr. XXXIV).

Später sollte der württembergische Oberhofprediger Lucas Osiander die Melodien in den Diskant legen. Freilich wies auch diese Satzstruktur stilistisch oft genug Übergänge zum polyphonen Motettenstil auf.¹⁸⁹ Für die Gattung „Motette“ galt so zunächst noch:

„Eine spezifisch evangelische Spruchmotette hatte das Reformationszeitalter noch fast gar nicht gekannt; selbst da, wo protestantische Komponisten hervortraten, blieb es bei der Literaturgemeinschaft zwischen den Konfessionen. Die liturgische Stellung der Gesänge und ihrer Texte waren dieselben [...].“¹⁹⁰

Brodde macht in diesem Zusammenhang auf das entscheidende Moment aufmerksam: Ein Bedarf nach deutscher Figuralmusik im Gottesdienst konnte sich überhaupt erst allmählich und schrittweise einstellen, indem sich nämlich die Formen der *Formula missae* (als dem lateinischen evangelischen Gottesdienst **mit** Chordienst, d. h. mit lateinischer Figuralmusik) und der *Deutschen Messe* (als der Form, die eben **keinen** Chordienst vorsah bzw. die Gemeinde beim Kirchenlied stropheweise partizipieren ließ) in der Praxis langsam anglichen!¹⁹¹ Dabei setzte sich parallel bis gegen Ende des Jahrhunderts Luthers Empfehlung für den Werktagsgottesdienst (1523), der Pfarrer solle die Gesänge und die Psalmen selbst zusammenstellen, für beide deutschsprachigen Gottesdienstformen im Allgemeinen durch.¹⁹² In dieser Entwicklung ist somit auch die Wurzel für die häufige Zusammenarbeit von Pfarrern mit Komponisten zu sehen, wenn es um die protestantisch-selbstverantwortete freie Textauswahl, eine Grundvoraussetzung musikalischer Exegese, ging:

„So wählten sich also die Komponisten Psalmen und Psalmverse zum freien Einsatz im Gottesdienst. Eine Ausnahme bildeten lediglich die Lesungen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts entstand dann *die* liturgische Motette für den deutschen Gottesdienst [und damit eben auch die Evangelienmotette, s. u., Anm. JHM].“¹⁹³

Nach 1600, als die deutsche Sprache sich auch als Liturgiesprache durchgesetzt hatte,

„gab es als verbindliche Textordnungen nur die Reihe der Sonntags -Episteln und -Evangelien -eine Ordnung für deutsche Introiten, deutsche Gradualtexte, deutsche Communio-Texte war nicht entstanden. Die Textwahl war frei.“¹⁹⁴

Vor allem um 1550/60 aber treten vermehrt Klagen über den Rückgang des Singens deutscher Lieder und über eine ‚Überwucherung‘ des Wortgottesdienstes durch (lateinische) Figuralmusik

¹⁸⁹ Lucas Osiander: *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise (für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Württemberg) also gesetzt, daß eine gatnze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann* (1586), K. Gerlach (Widmung an die Schulmeister in den Städten des Fürstentums Württemberg, Stg., 1. Jan. 1586). Die Orgel ist Ende des 16. Jahrhunderts noch verhältnismäßig selten. Die Gemeinde singt so im Diskant mit, der Chor „ersetzt“ quasi die Orgel und wird später durch den vierstimmig begleiteten Orgelchoral verdrängt (vgl. Köstlin 1901, S. 456).

¹⁹⁰ Blume 1965, S. 105.

¹⁹¹ Vgl. Brodde ²1979, S. 12ff.

¹⁹² Vgl. Brodde ²1979, S. 13.

¹⁹³ Brodde ²1979, S. 13. Zur Psalm- und Evangelienmotette s. u.

¹⁹⁴ Brodde ²1979, S. 13.

auf.¹⁹⁵ Der Gottesdienst wurde zunehmend zur „Angelegenheit von Bildungsschichten“; eine „Spaltung der Gemeinde nach Stand und Bildung, nach Stadt und Land“ war zu konstatieren.¹⁹⁶ Und dies galt nicht nur in musikalischer Hinsicht. Auch beim Hören der Predigt konnte man meinen, „in den Kirchenbänken hätte eine humanistisch gebildete Gemeinde gelauscht“.¹⁹⁷ Und so benötigte eine grundlegend neue Entwicklung, weg von der Liturgie und hin zur freien, protestantisch-eigenverantworteten motettischen Spruchkomposition in der deutschen Muttersprache rückblickend zunächst vor allem eines: Zeit.

Neben den genannten gottesdienstspezifischen Gründen gab es vor allem zwei weitere Gründe für das relativ späte, dann aber gehäufte Auftreten deutschsprachiger Motetten. Die Bibelübersetzung Luthers war erst 1534 vollendet; und erst nach ihrer (freilich raschen) Verbreitung konnten sich die Komponisten überhaupt dieses Textes bedienen.¹⁹⁸ Ein zweiter, wesentlicherer Grund ist darin zu sehen, dass die Komponisten keinerlei Übung im Umgang mit der deutschen „Muttersprache“ an sich hatten. Ein Indiz dafür ist noch ein Jahrhundert später die Forderung des Schütz-Schülers Christoph Bernhard (in seiner Anleitung *Von der Singekunst*), dass ein Sänger „in seiner Muttersprache die zierlichste Mundart haben [soll], so daß ein Deutscher nicht Schwäbisch, Pommersch et cetera, sondern Meißnisch oder der Redart zum nächsten rede.“¹⁹⁹ Die Zeit der „Spracharbeit“ der Sprachgesellschaften im frühen 17. Jahrhundert, der „Sprachreinigung“ des 18. Jahrhunderts (Campe) und der „Sprachpflege“ des 19. Jahrhunderts (Jahn) war noch nicht im Ansatz angebrochen; die Reform der deutschen Poetik des Martin Opitz (der dann ja im gemeinsamen Bemühen um die deutsche Sprache in engstem Kontakt mit Heinrich Schütz stehen sollte) sollte erst ab etwa 1617 beginnen.²⁰⁰

Dazu kam das eher technische Problem der musikalischen Deklamation. Was die lateinische Sprache anging, war Deklamation als Schulfach in vielen Schulordnungen in humanistischer Tradition verankert. In der „deklamatorischen Stufe“ am Ende der rhetorischen Ausbildung wurden Techniken der Stimmmodulation, Gestik und Körperhaltung (*actio/pronuntiatio*) intensiv trainiert. Die *eloquentia latina* konnte als selbstverständlicher Bestandteil protestantischer Gelehrtenausbildung gelten und wurde in Deklamationen über meist biblische

¹⁹⁵ Vgl. Blume 165, S. 74.

¹⁹⁶ Blume 165, S. 74.

¹⁹⁷ Wolf 1977, S. 238.

¹⁹⁸ Zur Bibelübersetzung und ihrem mediengeschichtlichen Kontext siehe v. Polenz 1991, S. 135-140. Vgl. auch **3.1.**

¹⁹⁹ Bernhard, Ausgabe Müller-Blattau²1962, S. 36.

²⁰⁰ Zur kulturpatriotischen „Verdeutschungsarbeit“ vgl. v. Polenz 1994, v a. S. 107-134. Zur Opitzschen Reform der deutschen Poesie vgl. Szyrocki 1979, S. 111-128.

Themen sowie zahlreichen öffentlichen Reden geübt.²⁰¹ Die neuartigen Möglichkeiten des deutschen Bibeltextes mit seinen feststehenden Betonungssilben, die (anders als im Lateinischen) unabhängig von der Deklination Bedeutungsträger sind und seinem Personalpronomengebrauch mussten erst noch in einem längerwierigen Prozess erschlossen werden:²⁰²

„Für die lateinische Sprache war durch Josquin eine Lösung gefunden worden, die Musik und Sprache in Übereinkunft brachten. Die deutschen Komponisten mußten gleichsam den Weg von Dufay bis Josquin nachholen.“²⁰³

Georgiades hat das grundsätzlich neue Moment bei der Vertonung deutschsprachiger Prosa (und damit zunächst einmal: des Bibeltextes) betont:

„Da sich nun in der deutschen Sprache Bedeutung und Erklängen, Bedeutung und Sprechen restlos decken, kann auch das musikalische Erklängen der Sprache nicht anders als auf die Bedeutung der Sprache eingehen. Die Musik kann hier nicht bloßer Träger der Sprache sein wie im Lateinischen. Dies gilt am strengsten für die Vertonung von Prosa.“²⁰⁴

Das *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I,2 (mehrstimmiger Altargesang) sowie Bd. II,1 (gesungenes Bibelwort) bietet einen Überblick über Veröffentlichungen des in deutscher Sprache gesungenen Bibelwortes (vor allem nach 1550): Es finden sich Psalmen (motettisch ganz und in Ausschnitten -als Spruchmotette) vertont, sowie Vorformen von Evangelien- und Epistelmotetten. In diesem Prozess freier, selbstverantworteter Textauswahl und -Vertonung begann sich der ev.-luth. Komponist zunehmend vom römisch-katholischen Komponisten zu unterscheiden: Vertonte letzterer Bibeltexte, dann tat er dies sozusagen neben der Liturgie. Auf diese Weise konnte die „Komposition des deutschen Bibeltextes“ zur „typischen Eigenleistung“ des ev.-luth. Komponisten werden.²⁰⁵ Einer neuen musikalischen Gattung, die sich als Predigtmusik zunächst in Psalm- und später in Evangelien-, Epistel- und Spruchmotetten ausprägen sollte, war der Boden bereitet. Erst nach 1550 tritt sie als cantus-firmus-freie Motette hervor. In diesem Zusammenhang treten Proprium-Musiken mit liturgischen cantus firmi in den Hintergrund.

Deutschsprachige Psalmmotetten (wie die von Thomas Stoltzer) waren freilich zunächst im normalen Gottesdienst kaum verwendbar. Die Liturgiesprache war innerhalb der *Formula Missae* ohnehin das Latein. In der *Deutschen Messe* war mehrstimmiger Figuralgesang nicht vorgesehen (vgl. o.). Das Ordinarium wurde in der frühen lutherischen Liturgie selbstver-

²⁰¹ Becerra-Schmidt 1994, Sp. 492 f.

²⁰² Vgl. **3.2.5 Perklamation und Deklamation**. Siehe auch ausführlich: Thrasybulos Georgiades ²1974 (v. a. S. 53-70). Vgl. Verwiesen sei hier nur auf das kompositorische Potential, das einem Komponisten durch das eigenständige Pronomen „Ich“ eröffnet wird (beispielsweise im Unterschied zwischen lat. „cantabo“ und dt. „Ich singe“).

²⁰³ Brodde ²1979, S. 14.

²⁰⁴ Georgiades ²1974, S. 59.

²⁰⁵ Brodde ²1979, S. 14.

ständig von der Kantorei (sofern eine vorhanden war) weiter auf Latein gesungen. Liturgisch waren Psalmotetten daher nur begrenzt verwendbar, etwa

„an Stelle der Psalmenlesung in Messe und Vesper, als Introituspsalm für besonders festliche Anlässe (für den normalen Introitus, der ja ohnehin nur einen Psalmvers vorschreibt, waren sie zu aufwendig) und als Festmusiken für die verschiedensten Gelegenheiten.“²⁰⁶

Nicht zuletzt, weil der Psalter eine bevorzugte Stellung innerhalb Luthers theologischen, liturgischen und vor allem auch rhetorischen Anschauungen innehatte (vgl. **3.1.1, zum Stellenwert des Psalters**), konnte sich die deutsche Psalmotette aber langsam etablieren und wurde dann im Zuge der oben skizzierten Entwicklungen „zum wesentlich protestantischen Beitrag zur Geschichte der Psalm-Komposition.“²⁰⁷

Zudem kam der Psalter sprachlich dem vom humanistischen Verständnis geprägten Ausdruckswillen nachreformatorischer Komponisten besonders entgegen. Der meist große Umfang und die persönliche Ausdruckshaltung der Psalmen nötigte die Komponisten einer Psalmotette zu oft komplexen Großformen. Dies bedeutete ebenso eine Schulung in persönlicher Ausdruckshaltung im Textausdruck und oft auch in der Technik des Abspaltens einzelner Verse oder Versteile, welche dann als Spruchotette behandelt wurden. Nicht zuletzt forcierte die bildhafte Sprache des Psalters in Luthers Übersetzung auch eine Einübung in musikalisch schlüssige syllabische Textdeklamation.²⁰⁸ So konnten sich die Komponisten anhand des Psalters in der musikalischen Sprache üben und zunehmend kompositorisch ausdrücken.²⁰⁹ Blume weist in diesem Zusammenhang auf eine aufschlussreiche Bemerkung von Gallus Dressler hin: Dieser schrieb seine deutschen Psalmotetten nach eigenen Angaben zum Singen „in Kirchen und Schulen“ und „unser lieben Jugend zu Christlichen Übungen“,²¹⁰ was einen ebenso kerygmatischen wie exegetischen Anspruch impliziert.

Teilweise wurde in neugewonnener liturgischer Freiheit auch bewusst ohne liturgischen Bezug komponiert. Thomas Stolzer hat 1526 beispielsweise einen (freilich lateinischen) Psalm nach eigener Angabe „auß sunderem lust zu den vberschönen worten“ komponiert!²¹¹ Gerade Stoltzers deutsche Psalmotetten wie der monumentale siebenteilige drei- bis siebenstimmige Psalm 37 (nach Luthers Übersetzung von 1525 oder Anfang 1526)²¹² wirkten in ihrem engen

²⁰⁶ Blume 1965, S. 60.

²⁰⁷ Finscher 1997, Sp. 1884.

²⁰⁸ Vgl. Finscher 1997, Sp. 1876-1881.

²⁰⁹ Vgl. Finscher 1997, Sp. 1876-1881.

²¹⁰ Gallus Dressler, zit. n. Blume 1965, S. 60.

²¹¹ Zit. n. Forchert 1997, Sp. 522.

²¹² Angabe nach Blume 1965, S. 58.

deklamatorischen Wort-Ton-Verhältnis, dem bekenntnishaften Charakter, den musikalisch-rhetorischen Figuren und der Textdisposition stilbildend auf protestantische Komponisten wie Walter, Paminger, Reusch, Dressler und viele andere.²¹³ Sie waren die allerersten „geistlichen Kompositionen großen Formats in einer Nationalsprache überhaupt [...]“.²¹⁴ Und so ist anzunehmen, dass solche Psalmotetten vor allem auch aus persönlichem Antrieb geschrieben worden sind und damit eine kerygmatisch-exegetische Motettentradition eingeleitet haben, die sich in der Entstehung der Evangelienmotette (s. u.) fortgesetzt hat. Johann Walter selbst hat übrigens erst im hohen Alter von 70 Jahren eine Psalmotette komponiert. Die Tatsache, dass er sich im hohen Alter ausgerechnet dem ersten Psalm widmete,²¹⁵ mag vielleicht auch ein Hinweis darauf sein, dass Walter die aufkommende Bedeutung dieser Gattung quasi in Form eines Vermächtnisses erkannte und fördern wollte.

Die Entstehung deutschsprachiger Evangelienmotetten ist natürlich in erster Linie bedingt durch die herausragende theologische Neubewertung des Evangeliums auf der Folie der Rechtfertigungslehre, wie sie für die Reformationszeit oben dargestellt worden ist (vgl. 3.1.1.) und sich im ev.-luth. Musikbegriff niedergeschlagen hat (vgl. 3.1.2.). Wie die Psalmotette, ist auch die Evangelienmotette nicht fest liturgisch zu verorten.²¹⁶ Wie Bartels gezeigt hat, lässt sich ihre Entstehung jedoch aus der Entwicklung des De tempore im nachreformatorischen ev.-luth. Gottesdienst herleiten. Diese Entwicklung sei im Folgenden skizziert²¹⁷:

Seit Luthers Reformen hatte das De tempore, auch und gerade im Zuge der Annäherungen von *Formula Missae* und der *Deutschen Messe*, an Umfang und Bedeutung eingebüßt, obwohl eigentlich der Anspruch einer charakteristischen Ausprägung jedes einzelnen Gottesdienstes aufrecht erhalten werden sollte:

„Das umfangreiche *proprium de sanctis* der Katholiken trat bei den Protestanten in den Hintergrund. Der meist als [lateinische, Anm., JHM] Motette vertonte Psalmvers des Offertoriums fiel schon früh zugunsten eines deutschen Predigtliedes weg. Der mehrstimmig gesetzte Psalmvers der Communio nach dem Abendmahl mußte einem deutschen Abendmahlslid ohne de-tempore-Charakter weichen. Gradualgesänge verschwanden früh. Diese Umformungen führten schließlich zu einer Auszehrung des de-tempore.“²¹⁸

²¹³ Dabei sind sich Blume und Hoffmann-Erbrecht einig darüber, dass sich der Katholik Stoltzer mindestens in seinem Willen zur künstlerischen Eigenständigkeit, seiner Begrüßung der Bibelübersetzung und der Muttersprache der Reformation zugehörig fühlte: Hoffmann-Erbrecht 1965, Sp.1398f.; vgl. Blume 1965, S. 49 sowie S. 60. Zu den innermusikalischen Neuerungen Stoltzers vgl. 3.2.; siehe auch Ameln und Mahrenholz 1976, S. VI.

²¹⁴ Hoffmann-Erbrecht 1965, Sp. 1403.

²¹⁵ *Wohl dem, der nicht wandelt*, Walter GA, Bd. 6. (Siehe auch: Handbuch der deutschen ev. Kirchenmusik, Bd. II, S. 225-238).

²¹⁶ Vgl. Bartels 1991, S. 19f.

²¹⁷ Vgl. im folgenden Bartels 1991, S. 17-26.

²¹⁸ Bartels 1991, S. 24f.

Das deutsche Kirchenlied ersetzte dabei die alte Liturgie. Daneben gab es auch die Praxis, die *Missa brevis* auf De-tempore-Melodien, die ihrem Text unterlegt wurden, zu singen.²¹⁹ In dieser Zeit entstand auch die Liederanordnung innerhalb der Gesangbücher nach dem *proprium de tempore*, wie man es dort heute im ersten Teil (nach dem Kirchenjahr) noch findet. Viele Lieder entstanden so nach dem „Grundcharakter des Tages“.²²⁰ Zunehmend verwendeten die Lieder den Tagesevangeliumstext selbst als direkte Textgrundlage, anstatt nur auf diesen Bezug zu nehmen. Der liturgische Ort dieser Lieder ist dann meist vor oder nach der Predigt gewesen. Zweierlei Kompositionsverfahren boten sich damit an:

„Entweder wurde ein Ausschnitt des originalen Evangelientextes in die Liedform umgesetzt oder aber der Inhalt des Evangeliums wurde paraphrasiert, oftmals in Reimform.“²²¹

Genau hierin liegt die Konstellation für die Entstehung von deutschen Evangelienmotetten begründet. Raselius war der erste Komponist, der auf der Basis dieser Entwicklung den entscheidenden Schritt zur ev.-luth. Evangelienmotette tat: Er komponierte keine Kirchenlieder, sondern einen kompletten Zyklus deutschsprachiger Motetten mit Bezug auf das Tagesevangelium!²²² Er tat dies genau deshalb, weil das Medium des Liedes aufgrund von dessen strophischem Aufbau (und damit beschränkten Textdispositionspotential) nicht die Möglichkeit bot, dem Evangelientext kerygmatisch und exegetisch gerecht zu werden, ihn musikalisch umzusetzen und auszudeuten.²²³

Für die Gattung der Motette galt dieses Manko des Liedes mitnichten. Orlando di Lasso hatte bereits sowohl auf Latein wie auf Deutsch vorgeführt, welch dramatisches, deklamatorisches, ja exegetisches Potential in Vertonungen von Evangelien realisiert werden kann (vgl. 3.2.). Die grundlegende theologische und kirchliche Neuorganisation der katholischen Kirche im **Konzil von Trient** (1545-1563) hatte zuvor im Zuge ihrer Selbstreform und der Einleitung der Gegenreformation auch Auswirkungen auf die protestantische Kirchenmusik, und zwar vornehmlich in der di-Lasso-Rezeption durch ev.-luth. Komponisten.²²⁴ Gleichzeitig wurde nämlich eine „Aufspaltung des motettischen Einheitsstiles in einen normativen ‚Palestrinastil‘

²¹⁹ Vgl. Bartels 1991, S. 24f.

²²⁰ Bartels 1991, S. 25.

²²¹ Bartels 1991, S. 25.

²²² Andreas Raselius: *Teutsche Sprüche auß den sonntäglichen Evangelii durchs gantze Jar* (5 st.), Nürnberg 1594.

²²³ Vgl. Bartels 1991, S. 25f.

²²⁴ Vgl. 3.2.4. Zu den Auswirkungen des Tridentiner Konzils siehe Schuldt 1999, S. 14; Finscher 1961, Sp. 652; Boetticher 1960, Sp. 256.

und eine stets sich wandelnde Stilentwicklung“ vollzogen, wobei das Werk Orlando di Lassos am Beginn der letztgenannten Entwicklung zu verorten wäre:²²⁵

Forderungen wie die nach Textverständlichkeit im motettischen Satz (die bei vielstimmiger Polyphonie allzu leicht verloren geht) unter Vermeidung von cantus firmi finden sich gerade in seinem Werk erfüllt. Sie schlagen sich nieder in stringenten Stückbauplänen, gesuchten musikalischen Klauselbildungen in Analogie zu sprachlichen Inzisionen sowie der affektmäßigen Ausbildung von Klauselhierarchien.²²⁶ Die vielfältigen musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten im Wort-Ton-Bezug, wie sie unter **3.2.** dargestellt werden, welche musikalische Textausdeutung und Exegese erst möglich machen, waren im Ansatz also längst entdeckt:

„In der Motette nun fand der Komponist [gemeint ist der ev.-luth., Anm.] diejenige Form, die textausdeutende oder gar exegetische Wort-Ton-Bezüge ermöglichte [...].“²²⁷

Warum? Die protestantischen Komponisten hatten die Schule Orlando di Lassos (1532-1594) durchlaufen! Über die Bedeutung dieses Hauptvertreters franko-flämischer Vokalpolyphonie für die ev.-luth. Kirchenmusik sind sich Blume, Finscher und Eggebrecht in diesem Kontext einig: „Verpersönlichung“,²²⁸ „Interpretation des Textes“, „symbolisierende und tonmalerische Züge“, „Deklamation“, „Satztechnik“ und „der Gesamtaufbau mit dem Ziel der Textinterpretation“,²²⁹ „Kraft des wortgezeugten Motivs“, „sorgfältig differenzierte Klanggruppierungen, Ausnutzen der Register“, „Verwendung harmonischer Effekte und einer neuen Farbigkeit“,²³⁰ „madrigalistisch beeinflusste Wortdarstellung und Wortdeutung“,²³¹ „Internationalität seines Schaffens“, „Höhepunkt einer Entwicklung der kontrapunktischen Polyphonie [...], Affektdarstellung und Wortausdeutung“²³² -so lauten die Charakterisierungen di Lassos. In der persönlichen Zubereitung eines durch Deklamation und Affekt geprägten musikalischen Motivs als Keimzelle elaborierter motettischer Abschnitte innerhalb eines rhetorisch fundierten Gesamtkonzeptes wirkt die gesamteuropäische di-Lasso-Schule vor allem auch auf die ev.-luth. Komponisten. Deutlich ist hier auch der Einfluss des frühen Madrigals.

²²⁵ Finscher 1961, Sp. 652.

²²⁶ Zu diesen innermusikalischen Faktoren der Gattungsgenese siehe ausführlich **3.2.**

²²⁷ Bartels 1991, S. S. 26.

²²⁸ Blume 1965, S. 62.

²²⁹ Blume 1965. Was Blume mit dem „Gesamtaufbau“ vermutlich umreisst, wird unter **3.2.4.** Musikalische Klauselbildung, Ausbildung von Klauselhierarchie und Bauplan am Beispiel einer Motette von Lasso verdeutlicht.

²³⁰ Blume 1965, S. 109. Die „Verwendung harmonischer Effekte und einer neuen Farbigkeit“ ist freilich eine problematische Formulierung, kann Blume doch nur die Klauselabstufungen nach Tonstufen meinen, die keinesfalls mit dur-molltonalen „harmonischen Effekten“ assoziiert werden sollten (vgl. **3.2.4.**).

²³¹ Finscher 1961, Sp. 654.

²³² Eggebrecht 1996, S. 297.

Lassos Bedeutung für die Entstehung der ev.-luth. Predigtmotette kann gar nicht überschätzt werden:

„Eine so persönliche Beziehung zum Text mußte dem im lutherischen Protestantismus wurzelnden Bestreben nach einem engen Verhältnis des Individuums zum Schriftwort, dem Bedürfnis nach Verinnerlichung und Veranschaulichung weit entgegen kommen.“²³³

Dies zeigt sich allein in der unmittelbaren und mittelbaren Wirkung des Kapellmeisters der bayrischen Hofkapelle auf seinen Schülerkreis im ev.-luth. Umfeld.²³⁴ Blume nennt in diesem Zusammenhang Lassos Einfluss auf G. Dreßler, J. Meiland, L. Schröter, J. Steuerlein, G. Otto (der als Kasseler Hofkomponist und durch seine Tätigkeit am dortigen Mauritianum wiederum direkt auf Schütz Einfluss hatte), G. Lange, Ph. Dulichius, B. Gesius, R. Michael (dem Vorgänger von Schütz im Amt des Dresdner Oberhofkapellmeisters), A. Gumpelzhaimer, A. Raselius, G. Aichinger, J. Eccard, H. L. Haßler, M. Franck, L. Lechner und M. Praetorius.²³⁵ Nicht zuletzt auch über Lassos berühmten Schüler G. Gabrieli und wiederum dessen ev.-luth. Schülern konnten im evangelisch-lutherischen Deutschland die Lasso-Schule und italienische *Prima prattica* später eine einzigartige und feste Symbiose eingehen, die eben auch direkt zu den großen Motettensammlungen von Haßler, Schein, Scheidt, Schütz, Hammerschmidt usw. geführt hat.²³⁶

Ab etwa 1570 wurden von protestantischen Komponisten vermehrt Motettensammlungen für das ganze Kirchenjahr erstellt. Die Sammlung von Raselius 1594 war für die deutschsprachige ev.-luth. Evangelienmotette sozusagen der „Startschuss“. Dabei implizieren die deutschsprachigen Sammlungen schon in ihrer Titelwahl den theologischen Anspruch, sich am *De-tempore* zu orientieren (*durchs gantze Jar, auff die Furnemsten Järlichen Fest und Aposteltäge, Evangelien fürnembste Texte durchs gantze Jahr*, s. u.). Und so sind es vornehmlich die neuen deutschsprachigen Sammlungen, die sich durch die Verwirklichung obengenannter Mittel auszeichnen.²³⁷

Mit lateinischer Textgrundlage sind dies die Folgenden:

- Leonhard Paminger: *Primus, secundus, tertius, quartus tonus ecclesiasticarum cantionum* (4-6 ff. st.), Nürnberg 1573-80.

²³³ Blume 1965, S. 108.

²³⁴ Haar (1980, S. 438) charakterisiert Lasso als „to have been stubborn about changing things at Muich to conform with new ideas coming from Rome [...]“, was seine breite Popularität und Verbreitung in protestantischen Kreisen (z. B. bei beim protestantischen Rat der Stadt Nürnberg und diversen protestantischen Verlegern) erleichtert haben mag: Zu Konfessionsfragen im Umfeld von Lasso vgl. Boetticher 1960, Sp. 257.

²³⁵ Vgl. Blume 1965, S. 127. Siehe auch S. 95. Vgl. auch Finscher 1961, Sp. 652-654.

²³⁶ Vgl. Blume 1965, S. 128.

²³⁷ Vgl. dazu die ausführliche Studie von Bartels 1991 über die deutschsprachigen Evangelienmotetten um 1600.

- Johannes Wanning: *Sententiae insigniores ex evangeliis dominicalibus* (5-7 st.), Dresden 1584, Venedig 21590.
- Ders.: *Sacrae Cantiones* (5-6 st.), Venedig 1590.
- Jacobus Gallus: *Primus, secundus, tertius, quartus tonus musici operis* (5 ff. st.), Prag 1586-1590.
- Seth Calvisius: *Bicinia septuaginta ad sententias evangeliorum* (2 st.), Leipzig 1599.
- Phillip Dulichius *Novum opus musicum* (5 st.), Stettin 1599,
- Georg Otto: *Bicinia* (2 st.), Kassel 1601.
- Ders.: *Opus musicum novum* (5-8 st.), Kassel 1604.

Mit deutscher Textgrundlage sind dies die Folgenden:

- Andreas Raselius: *Teutsche Sprüche auß den sonntäglichen Evangeliis durchs gantze Jar* (5 st.), Nürnberg 1594.
- Ders.: *Teutsche Sprüche, auff die Furnemsten Järlichen Fest und Aposteltäge, auß den gewöhnlichen Evangeliis gezogen* (5-9 st.), Nürnberg 1595.
- Joh. Chr. Demantius: *Corona harmonica. Auserlesene Sprüch aus den Evangelien, auff alle Sontage und fürnembste Fest durch das gantze Jahr* (6 st.), Leipzig 1610.
- Melchior Vulpius: *Erster Theil deutscher Sontäglicher Evangelischer Sprüche, vom Advent biß auff Trinitatis* (4 st.), Erfurt 1612.
- Ders.: *Ander Theil Deutscher Sontäglicher Evangelischer Sprüche, von Trinitatis biß auff Advent* (4-8 st.), Jena 1614.
- Thomas Elsbeth: *Erster Theil Sontäglicher Evangelien fürnembsten Texte durchs gantze Jahr, von Advent biß auff Cantate* (5 st.), Liegnitz 1616.
- Ders.: *Ander Theil Sontäglicher Evangelien fürnembsten Texte durchs gantze Jahr, von Cantate biß auff Advent* (5 st.), Liegnitz 1621.
- Johann Christenius: *Complementum, unnd dritter Theil Fest= und Aposteltägiger Evangelischer Sprüche, durchs gantze Jahr, so der berühmte Musicus Melchior Vulpius Cantor Vinarisensis ubergangen* (4-8 st.), Erfurt 1621.
- Melchior Franck: *Gemmulae Evangeliorum Musicae, neues Geistliches Musikalisches Wercklein, in welchem die fürnembsten Sprüche auß den Fest und Sontäglichen Evangeliis durchs gantze Jahr zu finden* (4 st.), Coburg 1623.

Forchert charakterisiert solche deutschen Motettensammlungen als „gottesdienstliche Gebrauchsmusik für die Kantoreien kleiner und mittlerer Kirchen“, die „in der Regel“ als „Spruchkompositionen auf Psalm- oder Evangelientexte, nicht selten [...] ganze Evangelienjahrgänge [...] in einem meist vierstimmigen, pseudopolyphon vereinfachten Satz“ da-

herkämen.²³⁸ Problematisch ist dabei mindestens die letztere Aussage, geht sie doch hier grundsätzlich von der Vorstellung eines homophonen Satzes aus. Abschnitt 3.2 sowie die Analyse zu Melchior Francks Motette *Und ich hörte eine große Stimm* zeigen jedoch auf, dass das kompositorische Denken auf der Folie von Orlando di Lassos Textdarstellungskunst und seinen Klauselzubereitungen nach Tonstufen und Tonschritten (vgl. oben sowie 3.2.4) von der musikalischen Linie ausgeht. Ein scheinbar „homophoner“ Satz dieser Zeit zeichnet sich jedoch vielmehr durch homorhythmische Polyphonie aus (und möglicherweise daneben auch durch falsobordoneartige Abschnitte). Dies belegen im Hinblick auf musikalisch-rhetorische Figuren als Verfremdungen im polyphonen, kontrapunktischen Satz vor allem auch die Analysen von Bartels.²³⁹ Bei Forcherts richtiger Charakterisierung der Motetten als „gottesdienstlicher Gebrauchsmusik“ ist ebenso mitzudenken, dass es sich bei dieser auch um subtile exegetische Kunst handelt und mit der Vertonung der Bibel in deutscher Sprache etwas gattungsmäßig völlig Neues entsteht.

Blumes Darstellung der Zeit nach 1560/70 im „kursorischen Überblick“ zeigt im Übrigen einmal mehr die Notwendigkeit auf, die auftretenden Gattungen in ihrer Vermittlungsfunktion zwischen Musik und Gesellschaft zu sehen, wie dies bei der ev.-luth. Predigtmotette hier nur exemplarisch geschehen kann. Blume versucht, den „Bestand an mehrstimmigen Kompositionen“ in „irgendwie faßbare Gruppen zu ordnen“ und vermengt dabei ob der Fülle des Stoffes durchaus problematisch Stil- und Gattungskategorie.²⁴⁰ So unterscheidet er vier sich überschneidende „Gruppen“: 1.) Lied- und Choralmotetten, 2.) Motetten über lateinische Bibeltexte, 3.) Motetten über deutsche Bibeltexte, 4.) Motetten über lateinische liturgische Texte.²⁴¹ Aber auch dieser Ordnungsversuch Blumes wäre bestenfalls nur bis etwa 1620 zu halten, da mit der Rezeption der *Prima prattica* in Deutschland dann der konzertierende Stil hinzutrat. Für die hier untersuchte Gattung, die unter anderem zu Schütz' *Geistlicher Chormusik* (1648) führt, konstatiert Blume dann auch einen „oft kaum zu definierenden Gattungsstil“ mit „Elementen des [franko-flämischen] Kontrapunktes, des Madrigals, der Villanelle, des Lassoschen Liedsatzes, der Eccard-Lechnerschen Liedmotette, des Kantionalsatzes“, der dazu

„dem **eindringenden italienischen Konzertstil** [als ob dieser nicht gerade auch gezielt ‚importiert‘ worden ist, um eben dem Bedürfnis von Textausdruck und Deutung auch in deutscher Sprache musi-

²³⁸ Forchert 1997, Sp. 535.

²³⁹ Bartels 1991.

²⁴⁰ Vgl. Blume 1965, S. 102f. Siehe auch 1.3.2 und 1.3.3 dieser Arbeit.

²⁴¹ Vgl. Blume 1965, S. 102f.

kalisch nachzukommen, Anm. JHM] kleiner und großer Besetzung das Tor öffnet und nur in seltenen Einzelfällen mit einem fest umrissenen Gattungsnamen belegt werden kann.“²⁴²

Weil eben letzteres nicht stringent möglich ist, wird im Rahmen dieser Arbeit die Gattung der deutschsprachigen ev.-luth. Predigtmotette grundsätzlich als offenes System gesehen (in dessen Rahmen dann Stileinflüsse bis heute aufgenommen werden) und deren Kontinuität in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart dargestellt.

Ungeklärt ist (ähnlich wie bei den Psalmmotetten, vgl. o.) bislang der genaue liturgische Ort der Evangelienmotetten. Bartels vermutet ihren Platz direkt in der Lesung quasi an Stelle des Liturgen.²⁴³ Titel von Motettensammlungen oder ganzen Motettenjahrgängen weisen im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend auf deren Funktion hin (während die ersten Sammlungen im Titel vor allem deren de-tempore-Charakter betont hatten): *Israelsbrünnlein, Kraftblümlein, evangelischer Blumengarten, Kernsprüche* -die Funktion der geistlichen Erbauung und Stärkung, der *aedificatio*, ist oft schon aufgrund der Titelwahl deutlich. In ihrer kompositorischen Faktur sind sie als Wortverkündigung in liturgischem Kontext (Evangelienjahrgänge) wie auch als liturgisch ungebundene Zeugnisse neuartiger Wortdarstellung und Wortdeutung Zeugnisse der Auslegungsgeschichte des jeweils zugrunde liegenden Bibeltextes (wie hier die Analysen zu Franck und Briegel exemplarisch belegen können):

„Dem lutherisch-protestantischen Komponisten lag bei seiner Vertonung des Evangelienausschnittes ein Text vor, der wie kein anderer theologische Kernaussagen beinhaltet. Keine Textunterlage mußte mit mehr Ernsthaftigkeit bedacht werden als diese, keine Worte verlangten mehr nach einer musikalischen Ausdeutung, nirgends ist das pädagogische Anliegen dringender. Denn die Gemeinde mußte in ihrer Schwachheit durch Erbauung (*aedificatio*) gestärkt werden. Diese wiederum wird erst durch ein eingängiges Verständnis der Evangelienverkündigung ermöglicht, das die Musik zu leisten hat.“²⁴⁴

Auf die Gemeinsamkeit von Homiletik und *Ars musica* als Predigt von Jesus Christus *sub speciae rhetoricae* und die vergleichbare rhetorische Ausbildung von Musiker und Prediger wurde oben bereits ausführlich hingewiesen. Hierbei

„muß beachtet werden, daß die Vertonung des Evangeliums in einem Gottesdienst zur Aufführung gelangte, in dem über denselben Text mit reichem, wirkungsvollen Rhetorikgebrauch gepredigt wurde.“²⁴⁵

Paradigmatisch ist hier die (in der entsprechenden Analyse unter 5. beschriebene) exegetische Zusammenarbeit von Melchior Franck als Komponisten und Rhetoriker und Johann Matthäus Meyfart als Prediger und Rhetoriker zu nennen. Und so entwickelten sich Psalm-, Evangelien- und Spruchmotette in deutscher Sprache als ev.-luth. Predigtmotette und mit dieser Gattung ein Selbstverständnis des protestantischen Komponisten als eines Exegeten und Verkünder

²⁴² Blume 1965, S. 100 (Hervorhebung von mir, JHM). Zum „Paradigma Italien“ vgl. ausführlich Heinemann 1993, S. 66-99.

²⁴³ Vgl. Bartels 1991, S. 19-23. Ebenso Blume 1965, S. 105.

²⁴⁴ Bartels 1991, S. 24.

²⁴⁵ Bartels 1991, S. 28.

göttlichen Worts, wie Johann Kuhnau es zur Erklärung seiner Kantaten-Kompositionen der Leipziger Thomasgemeinde beschreibt:

„Und indem er in solcher Freiheit und Selbstverantwortung ‚den rechten sensum und das pondus [Gewicht] der Worte zu heben suchet‘ ist er zu vergleichen ‚einem Prediger Göttlichen Worts, der seinen Text in allen Stücken zu exhaurieren [auszuschöpfen] gedenkt [...]‘.“²⁴⁶

3.2 Innermusikalische Faktoren

3.2.1 Beispielfundus

An dieser Stelle kann vorweggenommen werden, dass alle hier untersuchten Kompositionen eines gemeinsam haben: sie wollen wirken. Die Intention, einen Bibeltext musikalisch zu verkündigen und dabei eine potentielle Hörerschaft oder ein Publikum von einer bestimmten theologischen Aussage zu überzeugen, ist allen untersuchten Motetten zu eigen.²⁴⁷ Somit ist diese musikalische Gattung eine rhetorisch fundierte Gattung. Für die meisten nachreformatorischen protestantischen Komponisten kann in diesem Zusammenhang mindestens eine humanistische Grundausbildung vorausgesetzt werden.²⁴⁸ Die wesentlichen gesellschaftsgeschichtlichen und theologischen Vorraussetzungen dafür wurden unter 2. beschrieben. Für die innermusikalische Genese der Gattung gelten dabei folgende Voraussetzungen:

- Der Humanismus beeinflusst auch die europäische Musik und führt zu neuen Satz- und Klangidealen (ab ca. 1450): Die Kontrapunkte emanzipieren sich zusehends, die cantus-firmus-Hierarchie wird zugunsten eines Stromes gleichberechtigter Stimmen aufgelöst; dieses Stimmgeflecht ist durchvokalisiert.²⁴⁹
- Die Blickrichtung des Humanismus auf den Menschen führt zu einem neuen Stellenwert des Wortes: Als Spezifikum des Humanen an sich wird das Wort Bezugspunkt der Musik.²⁵⁰
- Abschnittsweise Durchimitation der Vokalpolyphonie, syntaktische Gliederung der Musik, Berücksichtigung von Wort- und Sinnakzenten, Abbild des Textgehaltes im Melodischen, deklamatorische Textbehandlung, bildhafte und affektive Gestaltung: Es

²⁴⁶ Zit. n. Eggebrecht ²1985, S. 20f. Eggebrecht zitiert Johann Kuhnau, *Texte zur Leipziger Kirchen-Music* (1709/1710), abgedruckt in den Monatsheften für Musikgeschichte XXXIV (1902), S. 148f. (hier nicht eingesehen).

²⁴⁷ Zur „Einheit der Künste sub specie rhetoricae“ im Barock vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 85 sowie S. 113-116. Zur grundsätzlichen Intentionalität der Künste im Barock vgl. Szyrocki 1979, S. 35-41.

²⁴⁸ Dies ist belegt für Walter (Blankenburg 1968, Sp. 192 f.), Reusch (Hartmann 1963, Sp. 329 f.), Dressler (W. M. Luther 1954, Sp. 801-808), Franck (Gudewill 1955, Sp. 665). Der Nachweis für die Komponisten der unter 5. untersuchten Motetten erfolgt in den jeweiligen Analysen.

²⁴⁹ Vgl. Dammann ²1984, S. 96. Vgl. Eggebrecht 1996, S. 299-309.

²⁵⁰ Vgl. Dammann ²1984, S. 96. Vgl. Eggebrecht 1996, S. 299-309.

ist vor allem der Name Josquin Desprez, der für diese humanistisch motivierten kompositorischen Neuerungen steht (siehe z. B. seine Psalmotetten von 1480 ff.).²⁵¹

- Die Ars musica rückt im System der Septem artes liberales in die Nähe des Triviums, d. h. in die Nähe der sprachlichen Künste. Musik wird so zunehmend auch als Sprache mit Mitteilungs-, Ausdrucks- und Wirkungsfunktion verstanden.²⁵²
- Jeder Künstler ist somit immer auch ein Rhetor, der die Ars rhetorica beherrschen muss, um eine intendierte Wirkung zu erreichen. Gefühlserregung und Willensbeeinflussung sind dabei seine Ziele. Dies gilt sub specie rhetoricae gleichermaßen für einen Dichter, einen bildenden Künstler, einen Musiker oder auch einen Theologen.²⁵³

Vergleichbar mit der literarischen Situation erwächst auch der Musik aus dieser einmaligen historischen Konstellation heraus das Bedürfnis, humanistische, d. h. gesamteuropäische Intentionen in die Muttersprache zu übertragen. Dies gipfelt ein Jahrhundert später in der Verarbeitung des Einflusses der französischen Pléiade durch Opitz (vor allem in seinem Buch von der Deutschen Poeterey 1624) und den Lehrreisen von Schütz nach Venedig, insbesondere zu G. Gabrieli. Mit Luthers Bibelübersetzung stellte sich dabei für Komponisten in Deutschland ein völlig neues Problem:

„Für die lateinische Sprache war durch Josquin eine Lösung gefunden worden, die Musik und Sprache in Übereinkunft brachten. Die deutschen Komponisten mussten gleichsam den Weg von Dufay bis Josquin nachholen.“²⁵⁴

Mehr noch: Im nachreformatorischen Zeitalter gewinnt das Wort als Spezifikum des Humanen für die deutschen Komponisten als zu vertonendes Bibelwort explizit theologisches Gewicht.²⁵⁵ Die in der Reformation begründeten theologischen Forderungen nach dem Primat des Wortes im Gottesdienst gehen der vermehrten Komposition deutschsprachiger protestantischer Motetten voraus. Paradigmatisch geschieht dies in Deutschland erstmals ab etwa 1570.²⁵⁶ Neben liturgischen Veränderungen²⁵⁷ war die Entwicklung adäquater Kompositionstechniken Grundbedingung. Es stellte sich die Frage, in welcher Weise der deutsche Text kompositorisch zu behandeln ist.

Die frühen deutschsprachigen protestantischen Motetten stehen zunächst unter dem Zeichen der Adaption Josquinscher Techniken und deren Weiterentwicklung bis hin zur musikalischen Exegese. In der deutsch-protestantischen Orlando-di-Lasso-Schule gipfeln diese Entwicklungen

²⁵¹ Vgl. Dammann ²1984, S. 96. Vgl. Eggebrecht ²1996, S. 299-309. Zu den Motetten von Josquin siehe auch Finscher (1961), Sp. 648 f.

²⁵² Belegt bei Krones 1997, Sp. 833.

²⁵³ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 85.

²⁵⁴ Brodde ²1979, S. 14.

²⁵⁵ Vgl. 1. Joh., 1-3

²⁵⁶ Vgl. o., **3.1**.

²⁵⁷ Vgl. dazu Brodde ²1979, S. 9-15.

und ermöglichen schließlich Bibelexegese in Tönen.²⁵⁸ Als Vorgeschichte der protestantischen Predigtmotette sollen diese Techniken bis zur Zeit um etwa 1600 beschrieben werden. Folgende frühe nachreformatorische Motetten dienen als „Beispielfundus“, um die innermusikalische Genese der Gattung zu illustrieren:

- **Thomas Stoltzer** (ca.1480-1526): *Der Herr kennt die Tage der Frommen* (Text aus Ps. 37).
- **Johann Walter** (1496-1570): *Aus tiefer Not* (Text über Psalm 130).
- **Johann Reusch** (ca. 1520/25-1582), *Aus der Tiefe* (Psalm 130).
- **Gallus Dressler** (1533-ca. 1585): *Ich bin die Auferstehung und das Leben* (Joh 11,25-26).
- **Orlando di Lasso** (ca.1532-1594): *Allein Gott ich vertraue*, aus: *Newe teutsche Lieder geistlich und weltlich*, 3. Teil von Nr. 3 *Aus meiner Sünden Tiefe*.

Folgende gattungsspezifische Aspekte haben sich ergeben, nach denen die Beschreibung obengenannter Techniken erfolgen soll:

- Die Textdisposition
- Entwicklung einer modalen Affektenlehre
- Musikalische Klauselbildung und Ausbildung einer Klauselhierarchie
- Musikalische Deklamation²⁵⁹
- Musikalisch-rhetorische Figuren

3.2.2 Textdisposition

« Cantiones propter verba, non verba propter cantiones sive harmoniam finguntur. »²⁶⁰

Dieses grundsätzliche Postulat aus der *Musica poetica* des Johann Andreas Herbst ist von Zeitgenossen und Späteren vielfach sinngemäß aufgegriffen oder wörtlich zitiert worden (zum Beispiel von Walther in den *Praecepta d. mus. Composition 108*, §2).²⁶¹ Zunächst wird bei Herbst grundsätzlich das Primat des Wortes in der Musik betont. Darüber hinaus stellt Herbst eine Kausalität her: Wegen (propter) der Worte (verba) wird komponiert (cantiones sive harmoniam finguntur) und nicht etwa umgekehrt (non verba propter cantiones). Das Postulat

²⁵⁸ Zur protestantischen di-Lasso-Schule ausführlich 3.1.3. siehe auch Finscher 1961, Sp. 652-654. Belege für eine derartige Rezeption Lassos (z. B. durch Dressler, Burmeister, Selle und Kepler) in Braun 1994, S. 140 f.

²⁵⁹ Terminus nach Brodde 1979, S. 14. Siehe auch Anmerkung 11, S. 307 ebd.

²⁶⁰ Herbst 1643, S. 84.

²⁶¹ Vgl. Walther 1708, §2.

von Herbst ist somit im Rahmen des rhetorischen Lehrgebäudes zu verstehen und enthält implizit auch eine arbeitstechnische Anweisung für den Komponisten.²⁶²

Die verba als rhetorischer Terminus gelten zu dieser Zeit als die materia orationis. Sie wurden erstmals in Julius Caesar Scaligers Poetik (1561) beschrieben und dichotomisch den res als idea orationis zur Seite gestellt, eine Dichotomie, die sich später in musiktheoretischem Schrifttum bei Lippius (1612), Crüger (1630 und 1654), und Corvinus (1646) wiederfindet.²⁶³ Über das *Buch von der Deutschen Poeterey* (Martin Opitz 1624) finden Grundzüge von Scaligers Poetik Einzug in den deutschen literarischen Barock. Dank des intensiven Verhältnisses von Opitz zu Schütz (möglicherweise auch über den Kontakt von August Buchner zu Tobias Michael und anderen zu vermutenden persönlichen Konstellationen) wird diese Poetik spätestens auch im musikalischen Frühbarock rezipiert.²⁶⁴ Im Kapitel *Von der zuebereitung und ziehr der worte* seiner Poetik beginnt Opitz aufschlussreich:

„Nach dem wir von den dingen [also den res] gehandelt haben / folgen jetzund die worte [also die verba]; wie es der natur auch gemeße ist. Denn es muß ein Mensch jihm erstlich etwas in seinem gemüte fassen / hernach das was er gefast hat außreden.“²⁶⁵

Somit kann man die res als den Inhalt und den Sinn eines Textes (manchmal auch den konkreten Gegenstand selbst), die verba als das diesen Sinn darstellende Medium verstehen.²⁶⁶ Das Auffinden der res ist methodisch durch die antike Rhetorik vorgebildet, durch den Humanismus aktualisiert, überliefert und bis in den Barock übernommen worden. Es ist als Arbeitsschritt Teil des Produktionsprozesses einer Rede. Dieser Prozess ist systematisch üblicherweise in folgende Produktionsstadien (*opera oratoris*) eingeteilt:

- inventio (Finden/Erfinden des Stoffes)
- dispositio (Ordnung des Stoffes)
- elocutio (sprachliche und stilistische Ausgestaltung)
- memoria (Auswendiglernen/Einprägen der Rede)

²⁶² Zum Verhältnis von res und verba innerhalb des rhetorischen Systems vgl. ausführlich Ueding/Steinbrink ³1994, S. 89ff.

²⁶³ Belegt bei Braun 1994, S. 329 f. Braun wertet dort res und verba als emphatisch gegenübergestellt. Die folgenden Ausführungen hier unterstreichen jedoch den dichotomischen Charakter dieses Begriffspaares, welches in seiner Komplementarität vor allem auf die rhetorischen Produktionsstadien eines Werkes zu beziehen ist (nach Ueding/Steinbrink ³1994, S. 89-91).

²⁶⁴ Nachweise in den Analysen zu Michael und Schütz in 5.

²⁶⁵ Opitz zit. n. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 89; entsprechend Szyrocki 1968, S.27.

²⁶⁶ Entsprechend Ueding/Steinbrink ³1994, S. 89 sowie Szyrocki 1979, S. 37 f. Unverständlich ist in diesem Zusammenhang Brauns Auffassung „Die res sind in passenden Gedanken zu entwickeln, und diese, die gefundenen Verben, sind zu ordnen“ (Braun 1994, S. 338). Die res **sind** vielmehr die „passenden Gedanken“, die dann mittels der verba geäußert werden (*sensus textus exprimere*).

- pronuntiatio/actio (Vortrag/körperliche Beredsamkeit).²⁶⁷

Wie die barocke Poetik, so hat auch die Musiktheorie diese Produktionsstadien übernommen und an den musikalischen Produktionsprozess (d. h. zunächst: an die Komposition eines Textes) angepasst. Als „beschnittene Zahl der Arbeitsgänge, die für die Kompositionslehre des Barock maßgeblich wird“, können nach Dammann inventio, dispositio und elaboratio (entspricht hier der elocutio) gelten.²⁶⁸ Das Produktionsstadium der res ist die inventio, welche wiederum auf das engste mit der Topik als wichtigstem Mittel der inventio verwoben ist:

„Der Dichter ist bestrebt, mit Hilfe der Topik die in der Sache selbst enthaltenden Argumente möglichst vollständig ans Tageslicht zu fördern, er sucht nach dem Allgemeingültigen und Exemplarischen.“²⁶⁹

Die allgemeinen Fundorte (Topoi, Loci) erleichtern dabei die Stofffindung. Was in der Tradition antiker Gerichtsreden beispielsweise das Alter von Personen, Zeitbeschaffenheit, zufällige Umstände, Namens-Bedeutungen, der Ort usw. waren, bezog der barocke Komponist direkt auf die Textquelle bzw. aus derselben. So wurde beispielsweise empfohlen,

„bei einer Textvertonung die dem Textinhalt vorausgehenden, ihn begleitenden und ihm nachfolgenden Umstände (Antecedentia, Concomitantia et Consequentia textus) mit zu erwägen, um auch sie, wenn es nötig erscheint, in der Komposition zu verdeutlichen.“²⁷⁰

Johann Kuhnau hatte darum vorgeschlagen, im Rahmen der inventio bei der Vertonung eines Bibeltextes auch den Vergleich mit der hebräischen, lateinischen und griechischen Textvariante zu leisten.²⁷¹ Hierbei scheint es sich um ein verbreiteteres Verfahren zu handeln, da auch Schütz nachweislich so verfahren ist und teilweise auch die Vulgata zu Rate gezogen hat.²⁷² Auf dieser Folie ist das Herbstsche Postulat auch arbeitstechnisch-methodisch zu verstehen: Bevor auch nur eine Note komponiert wird, ist das Wirkungspotential des Wortes auf den Hörer zu bedenken.²⁷³ Walther (1708) zitiert Herbst wie oben und führt aus:

„Wenn ein Componist etwas mit einem text componieren will, muß er nicht nur die gantze Meinung desselben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verst ehen (§1).“²⁷⁴

Die „gantze Meinung“ ist als rhetorischer Terminus der Scopus des zugrundeliegenden Textes:

²⁶⁷ Zu den Produktionsstadien einer Rede vgl. ausführlich Ueding/Steinbrink ³1994, S. 209-216. Siehe auch v. Wilpert ⁷1989, (S. 772-774).

²⁶⁸ Dammann ²1984, S. 114. Braun weist darauf hin, dass die „beiden fehlenden“ Produktionsstadien vermutlich der dispositio zugeordnet wurden (Braun 1994, S.338.).

²⁶⁹ Szyrocki 1979, S. 38. Vgl. auch Schmitz 1996, S. 219.

²⁷⁰ Schmitz 1996, S. 219.

²⁷¹ Belegt bei Krones 1997, Sp. 823 f.

²⁷² Belegt bei Brodde ²1979, S. 66.

²⁷³ Vgl. Schmitz 1996, S. 256.

²⁷⁴ Walther 1708, §1.

„Auch J. G. Walther [neben Kuhnau] will [...] nicht nur den Affekt und den Sinn der Worte sondern auch die ‚gantze Meinung‘ des Textes, d. h. den Scopus beachtet wissen. Der Scopus ist das, worauf der Redende hinzielt, auch wenn er es nicht expressis verbis sagt.“²⁷⁵

Der Scopus eines Bibeltextes ist auch untrennbar mit dessen Auslegungsgeschichte verbunden. Einem Komponisten, der einen Bibeltext vertont, stellt sich dabei ein strukturell gleiches Problem wie einem Theologen, der einen Text auslegt (beziehungsweise einem Prediger, der einen Predigt über einen Text verfasst).²⁷⁶ Beide stehen sie in der Spannung zwischen dem Scopus („gantze Meinung“) und dem Einzelwort („Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes“) eines Textes, welches oft genug einzige fons inventionis, Quelle der Erfindung, geblieben ist.

Damit stellte sich ein originär hermeneutisches Problem. Und den umfassenden Grundriss einer theologischen Hermeneutik hatte ein Freund Melanchthons, Matthias Flacius Illyricus (1520-1575) mit seiner *Clavis scripturae sacra seu de Sermones Sacrarum literarum* (Basel 1567) bereits geliefert. Dieses Werk enthält (neben einem biblisch-theologischem Wörterbuch im 1. Teil) in seinem 2. Teil Regeln der Schriftauslegung in sieben Abschnitten. Schmitz hat das hermeneutische Anliegen von Komponisten wie dem Thomaskantor Johann Kuhnau, bei der Bibelwortkomposition den Scopus des Textes zu berücksichtigen, auf die Arbeiten von Illyricus zurückgeführt. Kuhnau hatte nämlich gefordert, „daß man in der Hermeneutica kein Fremdling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl kapierte.“²⁷⁷ Nach Flacius hat „jede Schrift und Rede, nicht nur die Hl. Schrift [...] einen Scopus“.²⁷⁸ Nicht nur Flacius sah das zentrale hermeneutische Problem im Verhältnis des Ganzen und seiner Teile zueinander bzw. dem Verhältnis zwischen verbum und res. Auch Komponisten und Musiktheoretiker haben dieses Problem aufgegriffen, und ihnen allen stellte es sich als Problem spätestens bei der konkreten Vertonung von Texten. Nach der Lehrmeinung von Luther brauchte „der gläubige Leser nicht mehr die Überlieferung der Kirche mit ihrer Lehrautorität“, um einzelne Textstellen zu verstehen (weil die Schrift sich selbst auslege) sondern konnte „sich am Gesamtsinn der Heiligen Schrift orientieren.“²⁷⁹ Im Anschluß an Luther war für Flacius dabei klar:

„Die Auslegung der Heiligen Schrift hat sich vornehmlich auf die Evangelien zu konzentrieren, in denen alles Wesentliche enthalten ist. Sie offenbaren Christus als den primarius scopus der gesamten Schrift [...]“.²⁸⁰

²⁷⁵ Schmitz 1996, S. 229.

²⁷⁶ Meines Wissens ist Brodde der einzige, der dieses Problem bisher in aller Deutlichkeit angesprochen hat, ohne freilich dessen rhetorische Determiniertheit zu benennen (Brodde 1979, S. 205.).

²⁷⁷ Texte zur Leipziger Kirchen-Music, zit. n. Schmitz 1976, S. 26.

²⁷⁸ Schmitz 1976, S. 26.

²⁷⁹ Anton 1998, S. 210f.

²⁸⁰ Bartels 1991, S. 29. Zur Christologie vgl 3.1.1.

Flacius begründete nun auf der grundlegenden Erkenntnis dieser Christologie eine „vierstufige Methode der Schriftauslegung“.²⁸¹ Der erste Schritt besteht in der Erschließung der Bedeutung der Einzelwörter, der zweite Schritt im der Zusammenschau der Worte in Wortgruppen als Sinneinheit, die Aufschluss über den *sensus orationis* geben. Über dieses rein grammatische Verständnis der Hl. Schrift führt der dritte Schritt hinaus: „Der dritte Schritt vollzieht sich auf theologischem Niveau und gilt der Einsicht des Skopus, das heißt der Absicht und dem Willen dessen, der in der Bibel spricht.“²⁸² In einem vierten Schritt gilt es, den *usus* (d. h. die Beziehung zur Gegenwart) meditativ zu erfassen. Somit galt das Prinzip des Aufsteigens *a minori ad majus*; Ziel der Auslegung war die Erfassung des Aufbaus des Schriftganzen wie seiner Teile, indem die Schrift wie ein lebendiger Organismus mit Haupt und Gliedern betrachtet wurde.²⁸³ Die Perspektive auf Christus als den *primarius scopus* ist dabei in den hier untersuchten Motetten ab 1600 eindeutig nachzuweisen und dürfte als Essenz lutherischer Theologie ein allgemeines Phänomen der ev.-luth. Motette sein.²⁸⁴

In der Homiletik erzwingt dieses strukturelle Problem die Frage, ob eine Homilie- Predigt oder eine Thema-Predigt ausgearbeitet werden soll. In letzterer wird das einzelne Textwort auf ein Hauptwort, ein Thema, bezogen; theologische loci werden dabei oft in ganzen Predigtzyklen abgehandelt. Eine reine Homilie-Predigt verlebendigt dagegen Wort für Wort, genau am Text entlanggehend, den Text für den Hörer. Auch hier ist das erste Produktionsstadium in jedem Fall die *inventio*, das zweite die *dispositio*:

„Hat sich ein Prediger in der Meditation eine deutliche Vorstellung von der zu predigenden Sache verschafft, muss er über die Disposition des Stoffes entscheiden. Dabei geht es zunächst um die Alternative, ob er das Resultat seiner Arbeit vorstellen will oder die dahin führenden Arbeitsschritte selbst. Im ersten Fall entsteht eine Themapredigt, im zweiten eine sogenannte Homilie.“²⁸⁵

In der Praxis gehen beide Möglichkeiten oft ineinander über und lösen sich nach der Reformation in ihrer Vorherrschaft ab:

„Vorerst bleibt die analytische Predigtmethode noch bestimmend. [...] Z. T. setzt sich anstelle der Homilie mit Vers-für-Vers-Auslegung Melanchthons Vorliebe für die Herausarbeitung bestimmter theologischer loci durch, um schließlich in der 2. H. des 16. Jahrhunderts zeitweilig der synthetischen Predigtweise Platz zu machen, die sich auf den Hauptgedanken des Textes konzentriert. [...] Am Ende des Reformationsjahrhunderts setzt sich die analytische Methode wieder durch [...]“²⁸⁶

²⁸¹ Bartels 1991, S. 29.

²⁸² Bartels 1991, S. 29.

²⁸³ Vgl. Bartels 1991, S. 29.

²⁸⁴ Ein Nachweis durch eine breit angelegte Studie wäre sicherlich wünschenswert.

²⁸⁵ Müller 1986, S. 560.

²⁸⁶ Wolf 1977, S. 238. Entsprechend Müller 1986, S. 560.

Entsprechend stellt sich bei der motettischen Komposition eines Bibeltextes die Alternative einer synthetischen oder einer analytischen Arbeitsweise. Analog einer Thema-Predigt kann sich eine Komposition auf die „Aussagemitte“ oder den Affekt einzelner Worte im Text konzentrieren. Konkret bedeutet dies Verfahren in der Regel aber auch, bestimmte Wortbedeutungen oder einzelne mögliche musikalisch-rhetorische Figuren zugunsten einer Gesamtaussage auszusparen.²⁸⁷ Einer reinen Homilie entspräche eine Kompositionsweise, die Wort an Wort, Bild an Bild reihen würde und jedwede mögliche musikalische Figur verwirklichen würde.²⁸⁸ Dammann verweist in diesem Zusammenhang auf die umfangreichen Katalogisierungen musikalisch abbildbarer Einzelwörter in der *Musica poetica* einerseits und auf „rügende Hinweise“ andererseits, den Sinnzusammenhang nicht zu vernachlässigen.²⁸⁹

Vor diesem Horizont etabliert sich bei der motettischen Textvertonung geradezu zwangsläufig ein zunehmend elaborierter Vorgang der Textdisposition. Diese hat, wie Schmitz anhand von Kompositionslehren nachgewiesen hat,

„damit zu beginnen, dass der Komponist auf die textliche Gliederung im großen wie im kleinen achtet, auf die Textabschnitte und die syntaktischen Einschnitte, auf Wort-, Sinn- und Versakzent und die Kraft (,vis‘) des sprachlichen Ausdrucks. Es wird auch empfohlen, den Text mit dem Rüstzeug der Topik und Hermeneutik zu begegnen und nach dem *Scopus* des Textes zu fragen.“²⁹⁰

Und so spricht Schütz von der Komposition als „Übersetzen in die Musik“.²⁹¹ Krones betont einmal mehr die Bedeutung des *Scopus* bei diesem Vorgang und referiert die *Musica poetica* von Herbst (1673):

„Dieses ‚Übersetzen‘ ist eine der Hauptaufgaben des *Musicus poeticus*, der ‚zum ersten den Verstand deß Textes oder Sentenz wol in acht nehmen soll‘ [...]. ‚Die Noten‘ müssen sich daher ‚nach dem Text richten‘ [...], während rein musikalische Eigengesetzlichkeit sekundär erscheint, denn ‚*Cantiones propter verba finguntur*‘ [...].“²⁹²

Schon bevor Burmeister um 1600 die musikalische Rhetorik auch theoretisch darstellte, haben Komponisten wie Gallus Dressler den Aufbau einer Motette rhetorisch erklärt und in *exordium-medium-finis* gegliedert.²⁹³ Noch bis Mattheson lassen sich in musiktheoretischen Abhandlungen Analogien zwischen einer Komposition und den Abschnitten einer Rede (und damit eben auch: einer Predigt) nachweisen.²⁹⁴

²⁸⁷ Vgl. Brodde ²1979, S. 205.

²⁸⁸ Vgl. Brodde ²1979, S. 205.

²⁸⁹ Dammann ²1984, S. 111.

²⁹⁰ Schmitz 1996, S. 268 f.

²⁹¹ Vgl. den Titel der *Auferstehungshistorie* (Dresden 1623, SWV 50): *Historia Der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi / In die Music ubersetzet durch Heinrich Schützen* [...].

²⁹² Krones 1985, S. 516 (Anm. 3); S. 517.

²⁹³ Belegt bei Dammann, ²1984, S. 99. Vgl. Bartel ³1997, S. 22f.

²⁹⁴ Belege bei Dammann ²1984, S. 126.

Die Textdisposition ist im deutschen protestantischen Barock dabei nicht etwa ein Vorentwurf zur Motettenkomposition, sondern deren Grundlage, die über das Wirkungspotential und letztlich auch über die Qualität eines Werkes entscheidet:

„Die Entscheidung liegt beim Komponisten, der den Text auslegt. In diesem nach Schwerpunkten des Sprachsinnes abstufigen Disponieren unterscheidet sich der musikalische Barock von der vorausgegangenen Chorpolyphonie niederländischer Stilherkunft. Der Akt des Planens ist Gegenstand der Disposition. [...] Mit diesem Anordnen interpretiert der Komponist bereits Sinngehalte der Sprache. Er muss deren Bedeutungsschwerpunkte gegeneinander abwägen.“²⁹⁵

Die textliche Gliederung im Großen wie im Kleinen, Textabschnitte und syntaktische Abschnitte, Wort-, Sinn- und Versakzente, der Prosarhythmus, Wort- und Gedankenfiguren werden vor der musikalischen Ausarbeitung untersucht. Je nach Textgrundlage muss entschieden werden, ob die Komposition auf mehrere Bedeutungsschwerpunkte oder auf ein Sinnzentrum ausgerichtet wird, ob sich die Affektdarstellung (genauer: ein Scopus als affektuoser Grundgedanke) auf einen Abschnitt (tractus) von Klausel zu Klausel spannt oder auf mehrere Abschnitte ausgedehnt wird, d. h. zu einer Periode (periodus) erweitert wird. Bei einem Bibeltext muss dabei dessen exegetisches Potential in seinen möglicherweise divergierenden Auslegungen berücksichtigt werden. Schon hier zeigt sich, dass die affektbedingte Wahl des Modus und der Entwurf eines differenzierten Klauselplanes untrennbar mit dem Akt der Textdisposition verbunden sein müssen, zumal dann, wenn die Klauseln strukturelle Eingriffe des Komponisten in die Textgestalt stützen.²⁹⁶ Wenn also demgemäß nach der Topik komponiert wird, ist eine Hermeneutik intendiert. Begreift man in der Tradition der systematischen Hermeneutik Schleiermachers das Verstehen als Reproduktion des Produktionsprozesses, so gilt es bei der musikalischen Analyse zunächst genau bei dieser dispositio anzusetzen und den Bauplan der jeweiligen Motette zu rekonstruieren.²⁹⁷ Ein Blick auf die exemplarisch ausgewählten Motetten zur Genese der Gattung soll die Entwicklung kurz skizzieren:

Walter übernimmt das Lutherlied *Aus tiefer Not* als c. f. in den Tenor; es finden keinerlei Eingriffe in die Textgestalt statt. Der Inhalt wird mit künstlerischen Mitteln dargestellt, es sind keine exegetischen Bemühungen erkennbar. Klauselsetzungen dienen lediglich der Textverständlichkeit.

Dies gilt auch für Stoltzers Psalmvertonung, mit der Ausnahme, dass beispielsweise Nebensätze (*und hat Lust an seinem Wege*, Ms. 30-34) oder Satzglieder (*bei seiner Hand*, Ms. 39 ff.)

²⁹⁵ Dammann²1984, S. 126.

²⁹⁶ Dazu unten: 3.1.3. sowie 3.1.4.

²⁹⁷ Vgl. 3.2.7. Analyseschema

wiederholt werden (Repetitio bzw. Geminatio). Exegetische Bemühungen sind hierbei nicht zu erkennen, wohl aber werden bewusst Schwerpunkte in der Textdarstellung gesetzt und somit bestimmte Sachverhalte auf der Ebene der Verkündigung bzw. der Kerygmantik affirmativ hervorgehoben.

Dieses Mittel ist bei der Psalmotette von Reusch bereits strukturell bestimmend. Inhaltlich zentrale Satzglieder werden durch gehäufte variierte Wiederholungen in allen Stimmen markiert (z. B. *auf den Herren* im Kontext von *Israel, hoffe auf den Herren*, 3. Teil, Ms. 2-6; *aus seinen Sünden allen*, 3. Teil, Ms. 19 ff.). Intensität wird erzeugt (*meines Flehens, meines Flehens*, 1. Teil, Ms. 21 f.) und mögliche sinnvolle Betonungsverhältnisse eines Nebensatzes in allen Stimmen durchgespielt (*Daß man dich fürchte, Daß man dich fürchte, Daß man dich fürchte, Daß man dich fürchte*; vgl. 1. Teil, Ms. 38 ff.). Ein subtiles Mittel der Textdisposition dieser Motette besteht in der einfachen Textumstellung von *Rufe ich Herr zu dir zu rufe ich zu dir Herre* (Vers 130, 1). Auf diese Weise wird die sinnvolle Weiterführung zu *Herr, höre meine Stimme* in Vers 130,2 ermöglicht. Bei dreimaligem *Herre*-Anruf steht ein Anruf sozusagen zwischen den Versen 130,1 und 130,2. So fasst dieser Ruf den ersten Motettenteil zusammen und schlägt zugleich die inhaltliche Brücke zu den oben genannten Repetitionen im 3. Teil (*Israel, hoffe auf den Herren*, 3. Teil, Ms. 2-6).

In der Motette von Dressler besteht die Textdisposition neben wie oben beschriebenen Mitteln im Wesentlichen aus der wörtlichen Wiederholung von Joh 11,16 (*Und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben*) mit Binnenrepetition des Hauptsatzes. Dadurch gewinnt die strukturierende Generalpause im Stück (*nach ob er gleich stürbe*) als Aposiopesis zentrale Bedeutung:²⁹⁸ Das *stürbe* verwandelt sich durch diesen Eingriff in das *nimmermehr sterben*; in dreifacher Bekräftigung und abschließender Intensivierung verwandelt sich so der Tod in das Leben.

Weitere Beispiele zur Textdisposition entnehme man den **Analysen** unten sowie dem Bauplan der di-Lasso-Motette unter **3.2.4 Klausellehre und Klauselhierarchie**.

3.2.3 Modale Affektenlehre

Zu Reformationszeiten deutet sich in Deutschland bei der Zuordnung verschiedener Lektionstöne für Evangelium und Epistel eine Tonartenästhetik an, die affektmäßig begründet ist. So wird Luther von Praetorius zitiert:

²⁹⁸ Vgl. 3.1.6. Zur Aposiopesis vgl. Bartel³1997, S. 103-105.

„Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel nehmen.“²⁹⁹

Mit dem „Dodekachordon“ des Henricus Loriti Glareanus (geschrieben um 1519-1539, gedruckt 1547) wurden den acht traditionellen Modi vier weitere zur Seite gestellt: Dorisch mit b-molle, und Lydisch mit b-molle (klangmäßig also unserem heutigen Moll und Dur entsprechend), die jeweils auch als Hypo-Modus auftreten konnten.³⁰⁰ Vermutlich war diese theoretische Erweiterung auch ein Zugeständnis an die musikalische Praxis der Zeit (vor allem der Tanzmusik). Schmidt-Beste stellt für Glarean heraus:

„Systematisierung und Erweiterung des bestehenden Systems der Modi war sein Ziel, mit dem zusätzlichen Anspruch, die Ursprünge der aktuellen Musik im klassischen Altertum nur noch um so deutlicher zu machen.“³⁰¹

Zarlino lehrte in seinen *Istitutioni harmoniche* (1558) die alte Reihenfolge und stellt sie später dergestalt um, dass er die Zählung mit dem Ionischen als „Primo Tono“ beginnen ließ (*Dimostrationi harmoniche* von 1571).³⁰² Diese letztere Zählung hat viel später auch der Schütz-Schüler Christoph Bernhard übernommen. Entscheidend ist hier, dass auch in der Zarlino-Schule „die Musik die Affekte der Seele ausdrücken soll, die in dem zu vertonenden Text enthalten sind“.³⁰³ Hierbei spielt die Wahl des Modus eine zentrale Rolle. Untertitel in den Motettensammlungen von Raselius (1594) und Demantius (1610) lassen darauf schließen, dass sich Glareans zwölf Modi als tonales Ordnungssystem in der deutschen *Musica poetica* um 1600 etabliert hatten.³⁰⁴ Schütz wiederum zählte in der Gabrieli-Tradition (Dorisch als 1. Ton, Hypodorisch als zweiten Ton usw.); für das affektmäßige Verständnis gilt in der Gabrieli-Tradition Entsprechendes.³⁰⁵ Es war Dressler, durch sein Studium in Jena ein „Enkelschüler“ Melanchthons,³⁰⁶ der dieses Verständnis als Erbe der Lasso-Schule in die deutsche *Musica poetica* einbrachte:

„Seine erste musiktheoretische Veröffentlichung gilt der ‚explicatio modorum‘. Diese Vorliebe für die Modi steht im Zusammenhang mit dem Durchbruch der musikalischen Renaissance. Die Musik tritt mehr

²⁹⁹ Zit. n. Praetorius 1958 (=Syntagma Musicum I (Wittenberg 1614/15), S. 451f. Vgl. Blankenburg 1960, Sp. 1342. Vgl. auch WA, TR Nr. 2996.

³⁰⁰ Vgl. Krones 1985, S. 509 f. Siehe auch Brodde ²1979, S. 202f.

³⁰¹ Schmidt-Beste 1997, Sp. 425.

³⁰² Vgl. Krones 1985, S. 509 f.

³⁰³ Eggebrecht 1996, S. 350.

³⁰⁴ So Bartel 1991, S. 31ff. Zu den Motettensammlungen vgl. **3.1.3.**

³⁰⁵ Vgl. Krones 1985, S. 509 f.; entsprechend Pritzkat 1986. Einen Überblick über beide „Zählssysteme“ bietet Michael Praetorius in *Syntagma III* 1958 (1619), S. 36 ff..

³⁰⁶ Belegt bei W. M. Luther 1954, Sp. 804. Vgl. Krones 1997, Sp. 833.

und mehr aus dem Bereich des Zahlenmäßigen in ein nahes Verhältnis zur Sprache. Die modi werden Träger eines bestimmten Affektcharakters.“³⁰⁷

Damit steht bei einer Motettenkomposition dieser Schule insofern generell der Gesamteffekt eines Stückes über allen Einzeleffekten und deren möglichen Konfrontationen, denen man sich vor allem bei der Madrigalkomposition mit Vorliebe bedient hatte.³⁰⁸ Auch diese Entwicklung ist ein Indiz für die Verschiebung der Ars musica innerhalb des Systems der Septem artes liberales weg vom Quadrivium hin zu den sprachlichen Artes des Triviums. Braun hat die Bedeutung von Kenntnissen de modis musicis für die Musica poetica herausgestellt und zitiert exemplarisch Daniel Friderici. Dieser hat nämlich „das Wissen um den jeweiligen Modus mit dem vergnüglichen Gehen ‚bey hellem Sonnenscheine‘, das Nichtwissen mit dem rastlosen Umherirren ‚in einem dicken und finstern Nebel‘“ verglichen:

„Denn so der Singende den Modus des Gesanges erkennt, singet er viel fröhlicher und standhafter, als wenn er nicht weiß, wo er letztlich aushalten, oder welchen Clavem er vornemlich im singen in acht nehmen soll [...]“.³⁰⁹

Was für die Ausführenden galt, galt so erst recht für die Komponisten. Die Dispositiones modorum stehen nicht ohne Grund an erster Stelle der „zu einer Regulierten Composition nothwendige[n] Requisite“, die Heinrich Schütz in der Vorrede seiner nicht zuletzt auch didaktisch intendierten *Geistlichen Chormusik* (1648) genannt hat.³¹⁰

Auf der Folie eines einheitlich gewählten Modus, der dem „Gesamteffekt“ des Stückes gerecht werden musste, waren nun Verfremdungen aller Art denkbar, die im Kontext dann als Figur aufzufassen sind.³¹¹ Die mixtio tonorum (Ausweiten bzw. Sprengen des Stimmumfangs), die commixtio tonorum (als Ausweichen aus dem Modus bzw. „Modulation“ zu verstehen), tonartfremde Exordien (Eröffnungen, die eigentlich den Modus konstituieren sollen), Transpositionen (affektmässig positiv nach oben, affektmässig negativ nach unten), verfremdete Schlüsse bzw. Klauselbildungen sind kompositorisch möglich und üblich ge-

³⁰⁷ W. M. Luther 1954, Sp. 804.

³⁰⁸ So legt Braun dar (1994, S. 329): „Mit der Aufnahme der Tonartenlehre in die Überlegungen zur kompositorischen Textwiedergabe stand der Gesamteffekt über dem Einzeleffekt: auch dies eine Entscheidung gegen das Madrigal, das ja gerade aus der Konfrontation extremer Ausdrucksgegensätze einen Großteil seiner Wirkung bezog.“

³⁰⁹ Friderici, *Musica figuralis* 4/1669, c.7. Zit. n. Braun 1994, S. 127.

³¹⁰ Krones 1985, S. 508 f. weist auf deren Stellenwert hin: Die Verwurzelung Schützens im System der Modi und ihres Affektgehaltes zeigt sich beispielsweise in den „Psalmen Davids“ (1619), wo er im Nachwort über die „Verrückung der alten Modorum aus ihren natürlichen Choralen“ (d. h. Transposition auf eine andere Finalis) spricht (Müller 1931, S. 273). Vgl. auch die Vorrede zu den „Musicalischen Exequien“ (1636) bezüglich des „Ausschweifen[s] aus den Schrancken *Noni Toni*“ (NSGA 4, Kassel/Basel 1956, S. 7). An seinem Lebensende hat Schütz im „Catalogus“ seines Schwanengesanges die „Toni“ der einzelnen Werkteile genauestens angeführt.

³¹¹ Vgl. 3.2.6.

wesen.³¹² Auch diese Mittel wurden textbedingt eingesetzt und sind bei der Analyse für jedes Stück zu aktualisieren: Was bei Schütz als normal gelten kann, mag für Franck oder Michael als Figur aufzufassen sein und umgekehrt (vgl. 3.2.6).

Affektmäßig lassen sich die Modi als Modi laetioris („Fröhliche Weisen“: Ionisch, Lydisch, Mixolydisch) und Modi tristiores („Traurige Weisen“: Dorisch, Phrygisch, Aeolisch) beschreiben.³¹³

3.2.4 Klausellehre und Klauselhierarchie

Als ein „Hauptstück der Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts“³¹⁴ kann die Lehre von den musikalischen Interpunktionen und Schlüssen, den Klauseln, gelten. Das Bild in den Quellen ist aus heutiger Perspektive durchaus uneinheitlich und teilweise widersprüchlich, vor allem was die Klauselterminologie betrifft:

„Wer nach den Grundsatzklärungen der Theoretiker zur Analogie von Klausel und Interpunktionszeichen ein entsprechendes Klauselsystem erwartet, sieht sich getäuscht.“³¹⁵

Als eine einheitliche Terminologie sollen für die Analysen darum die Artikel „Clausula“ und „Kadenz“ von Schmalzriedt zugrundegelegt werden.³¹⁶ Was die Inzisionen des Sprachtextes sowie die rhetorische Terminologie betrifft, wird das Sachwörterbuch von v. Wilpert 1989 sowie das Handbuch von Ueding/Steinbrink³¹⁹⁹⁴ zugrundegelegt.

Für die ungebundene Rede gilt: Sie hat „drei verschiedene Formen der Verbindung: die Abschnitte (Kommata), die Glieder (Kola) und die Periode (Periodus).“³¹⁷ Eine Periode (griech.: Herumgehen, Kreislauf) ist in der Metrik die Verbindung von etwa 2-4 Kola (Kolon: griech.: Glied) mit jeweils mehreren gleichwertigen Haupthebungen. Den Klauseln (clausula: lat. Schluss) kommt dabei die Funktion zu, diese metrisch voneinander abzusetzen (auch: Pause, Hiatus, Anceps). In der Stilistik ist eine Periode ein durch Hypotaxe kunstvoll aufgebautes, logisch gegliedertes Satzgefüge in Prosa, bestehend aus mehreren Kola zu je mehreren Kommata (Komma: griech.: abgehauenes Stück, Abschnitt).³¹⁸ Die Klauseln markieren und gliedern entsprechend den Prosarhythmus. Für die Vokalmusik bedeutet dies:

³¹² Vgl. Krones 1985, S.512. Zu den Klauseln vgl. 3.1.4. Zur *commixtio tonorum* vgl. die Analyse zu *Die mit Tränen säen* von Heinrich Schütz (SWV 378).

³¹³ Klassifizierungen nach Zarlino, übernommen von Calvisius. Genaueres dazu bei Braun 1994, S. 328 sowie bei Pritzkat 1986.

³¹⁴ Schmitz 1996, S.259.

³¹⁵ Braun 1994, S. 252; vgl. ebd. S. 252f.

³¹⁶ Schmalzriedt in: HmT 1974.

³¹⁷ Ueding/Steinbrink³¹⁹⁹⁴, S. 324.

³¹⁸ Zu den Begriffen Periode, Kola, Kommata vgl. die entsprechenden Artikel in v. Wilpert 1989.

„Von Anfang an war die Klausel-Lehre mit der Lehre von den Interpunktionen des Singtextes verbunden. Was der Punkt in der Rede [...] darstellte, das bewirkte die Kadenz im Tonsatz, hatte Zarlino gemeint; man könne sie daher geradezu ‚Punto della Cantilena‘ nennen (Istitutioni, 5/1589, 3, c. 51, S. 261). Im gleichen Sinn, aber auf Grundlage der heimischen Rhetorik, stellt Calvisius diesen Aspekt unmittelbar zu Beginn seines analogen Kapitels ‚De Clausulis‘ heraus: Wie eine Rede ohne Interpunktionen keinen Sinn vermittelt (mag sie auch sonst ‚kunstrichtig‘ sein), so eine Harmonie ohne Clausula [...].“³¹⁹

Schon seit dem frühen Mittelalter wird dieser rhetorische Terminus zur formalen Beschreibung von Musik herangezogen. Zunächst verstand man unter *clausula* in der Einstimmigkeit den Schlussabschnitt eines mehrere Kola umfassenden Gesanges. Im 12. Jahrhundert galt dieser Terminus zunehmend für jede Art musikalischer Abschnittsbildung, seit dem 13. Jahrhundert für beliebige Abschnitte musikalischer Einheiten.³²⁰ Es gilt:

„Analog zum rhetorischen Wortgebrauch für die rhythmisch ausgestattete Silbenfolge des Perioden-Endes wird der Terminus *clausula* seit dem 12. Jh. auch speziell auf die FORMELHAFTE SCHLUSSBILDUNG insbes. im mehrst. mus. Satz bezogen. Wie der rhet. Klausel kommt auch ihrer mus. Entsprechung die doppelte Funktion zu, das Abschnittsende zu steigern und den rhythmischen Fluss des melodisch-harmonischen Verlaufs zu bremsen und zu stauen, was mit einer spürbaren Vergrößerung der Notenwerte Hand in Hand geht. Dem formelhaften Abschluss folgt eine Zäsur, in der die Musik für eine bestimmte Zeit pausiert.“³²¹

Am Beispiel der Passion lässt sich der Weg zur Textabbildung oder sogar Textausdeutung gut skizzieren:³²² Zunächst las ein Liturg in feierlicher Weise die Passion (solemniter legere, nach Augustinus in Unterscheidung zum bloßen Vorlesen). Melodische Klauseln markierten Anfänge (*initium*), Schlüsse (*punctus elevatus/circumflexus*: Halbschluss sowie *punctus versus*: Ganzschluss) und Fragen (*punctus interrogativus*). Die Klauseln stimmten also mit den Inzisionen der Rede bzw. des Textes überein. Seit dem 9. Jhd. wurde die Passion zunehmend von mehreren Liturgen vorgetragen. Was inhaltlich mehrere Personen charakterisieren half, führte musikalisch zu mehreren Tuben verschiedener Tonhöhen und somit zu einem größeren Klauselreichtum. Dies eröffnete schon im Mittelalter den Weg zu figurenhafte Abweichungen von der Norm, z. B. vom Ambitus. Durch Melismenreichtum konnten beispielsweise die Christusworte *Eli, eli lama asabthani*) als intensitätssteigernde Figur vertont werden.³²³ Die Autoren der *Musica poetica* waren sich später der Affinität musikalischer Klauseln zur Rhetorik wohl bewusst.³²⁴ So schreibt beispielsweise Gallus Dressler:

„Quod autem in oratione est *periodus* et *comma* id in poetica musica sunt *clausulae*, quae tamquam partes integrum corpus constituunt.“³²⁵

³¹⁹ Braun 1994, S. 252.

³²⁰ Schmalzriedt, *Clausula*, S. 1-3. Vgl. Eggebrecht 1996, S. 50; S. 70.

³²¹ Schmalzriedt 1974, (*Clausula*) S.4.

³²² Vgl. im folgenden Ameln 1960, S. VIII.

³²³ Vgl. Ameln 1960, S. VIII

³²⁴ Vgl. Schmalzriedt 1974.

³²⁵ Dressler 1563, zit. Ed. Engelke 1914/15, S. 238. In Italien wurde das Wort *clausula* im Sinne musikalischer Schlussbildung schon seit dem späten 15. Jhd. durch den Terminus *cadentia* abgelöst, in Deutschland geschah dies erst nach und nach im Laufe des 18. (!) Jahrhunderts.

Im Zuge der Entwicklung der Mehrstimmigkeit dann musste ein differenziertes System musikalischer Klauselbildung nicht nur horizontal (d. h. einstimmig, „melodisch“) anwendbar und beschreibbar entwickelt werden. Auf der Folie eines einheitlich gewählten, affektmäßig determinierten Modus (vgl. o.) mussten die Klauseln in mehrstimmiger Musik auch vertikal (mehrstimmig, „harmonisch“) beschreibbar sein. So hat Burmeister später zwischen *clausulae melodiae* (auf einzelne, aus dem harmonischen Zusammenhang herausragende Stimmen bezogen) und *clausulae harmoniae* (Kadenzen, die nur im mehrstimmigen Satzgefüge bildbar und beschreibbar sind) unterschieden.³²⁶ Für die Übergänge der musikalischen Segmente bei harmonischen Klauseln bietet sich die vierfache Klassifizierung nach Breig 1987 an:³²⁷

1. (Normalfall) Neueinsatz eines Segmentes während der Dauer des Schlussklanges des vorhergehenden Segmentes
2. (engere Verbindung) folgendes Segment setzt bereits vor dem Schlussklang des vorhergehenden Segmentes ein
3. (lockere Verbindung) Segmentfolge ohne Überschneidungen
4. zwei Segmente sind durch Pausen getrennt³²⁸

In Anlehnung an Schmalzriedt sollen nun die Klauseln a) nach Tonschritten (d. h. horizontal, einstimmig), b) nach Tonstufen (d. h. vertikal, mehrstimmig) und c) nach dem Schlussintervall bzw. als Spezialfälle beschrieben werden.³²⁹ Beispiele aus dem oben vorgestellten Motettenkorpus illustrieren jeweils die Termini und skizzieren zugleich die Entwicklung von der Reformationszeit bis hin zu Lasso. Anhand einer deutschsprachigen Motette von Lasso wird unter d) schließlich die enge Interdependenz von Textdisposition und Klauselplan aufgezeigt. Es werden damit Techniken von Textbehandlung in exegetischer Intention dargestellt, auf die die protestantische di-Lasso-Schule bereits zurückgreifen konnte.

a) Klauseln nach Tonschritten

Eine *clausula cantizans* ist nach Walther

„eine Discant-Clausul, bestehet aus dreyen folgender gestalt disponierten Noten, deren mittlere so wol gegen die erste als letzte um ein Semitonium majus (es sei gleich naturale oder artificale) fället oder steigt.“³³⁰

Hervorzuheben ist hier, dass die Klausel aus drei Notenzeiten (Antepenultima, Penultima; Ultima) besteht:

³²⁶ Burmeister 1606, S. 36 ff.

³²⁷ Vgl. im Folgenden Breig 1987, S. 123-126. Beispiele finden sich in den unter 5. geleisteten Analysen.

³²⁸ Dies entspricht musikalisch-rhetorisch (je nach intendierter Affektenlage) einer *Abruptio* oder einer *Aposiopesis* (vgl. zu diesen Figuren Bartel³ 1997, S. 77ff. sowie S. 103ff.).

³²⁹ Schmalzriedt 1974 (Clausula)

„Diese theoretische Fixierung trägt der Tatsache Rechnung, dass in der musikalischen Praxis Schlussbildungen schon längst nicht mehr aus dem bloßen Wechsel von Klangqualitäten bestanden, wo zwei Noten genügte. Bei Burmeister (1606, 35) wird aus den drei Noten der *clausula* eine Unterteilung der Kadenz in *initium*, *medium* und *finis*.“³³¹

Hier wird auch wieder das rhetorische Fundament der *Musica poetica* deutlich. Die folgenden Beispiele mögen zeigen, wie der Aspekt bloßer Klanglichkeit hinter den der Markierung zentraler Begriffe zurückgetreten ist, wozu auch die *Syncopatio* beitragen kann:



Notensbeispiel 1: Diskantklausel auf „bleiben“ (Stoltzer, Ms. 4f.)³³²



Notensbeispiel 2: Diskantklausel auf „seiner Hand“ (Stoltzer, Ms. 39 bis Schluß)



Notensbeispiel 3: Diskantklausel auf „Schanden“ (Stoltzer, Ms. 5 f.)

Auffällig ist die Markierung eines zentralen Begriffes (*Schanden*), ohne dass die Klausel dabei eine Interpunktion markiert. Schmitz sieht auch dies rhetorisch begründet:

„Die Kadenz als Ornamentum orationis tritt auch unter Umständen ganz gegen die Interpunktion des Textes auf, genauer gesagt: sie kann auch dort erscheinen, wo der Text keine Inzisionen macht. [...] So wurden auch öfters Namen, besonders der Name Christi, gegen die Interpunktion durch eine Kadenz hervorgehoben. Das ist durchaus kein Kunstfehler, sondern in diesen Fällen tritt die Kadenz selbst als Emphasis auf, also als eine musikalisch-rhetorische Figur, der zuliebe die syntaktische (grammatische) Funktion der Kadenz zurücktritt.“³³³

Eine *clausula altizans* ist nach Walther

„eine Alt-Clausul, bestehet entweder aus lauter Notis unisonis, oder fällt von der Nota penultima auf die ultimam durch eine Terz herunter. Heisset sonsten auch *Clausula explementalis*, weil sie nur zur Ausfüllung der Harmonie dienet.“³³⁴

³³⁰ Walther 1708 S. 170. Andere Bezeichnungen sind *cadentia cantizans*, *clausula discanti/discantis*. Vgl. Schmalzriedt 1974, Kadenz, S. 8.

³³¹ Schmalzriedt 1974, Kadenz, S. 8.

³³² Im Folgenden werden bei den Notensbeispielen nur Komponist und Takt (Ms.) angegeben. Zu den Notenausgaben vgl. o., 3.2.1.

³³³ Schmitz 1996, S. 264 f.

³³⁴ Walther 1732, S. 170. Andere Bezeichnungen sind *cadentia altizans*, *clausula altualis*,

So betrachtet, eignet sie sich weniger zur besonderen Markierung zentraler Begriffe als die Diskantklausel. Trotzdem kann auch die Altklausel den Textfluss gliedern, wie folgende Beispiele zeigen:



Notenbergispiel 4: Altklausel auf „Frommen“ (Stoltzer, Ms. 2)



Notenbergispiel 5: Altklausel auf „Herre“ (Reusch, Ms. 12ff.)

Die *clausula tenorizans* geht nach Walther

„in Modus majoribus durch gantze Tone, und sonderlich aus der Nota penultima in ultimam, so wohl ascendo als descendo [...] einher; aber in Modus minoribus entweder durch ein Semitonium oder auch Semitonia einher [...].“³³⁵



Notenbergispiel 6: Tenorklausel auf „ausgerottet“ (Stoltzer, Ms. 27)



Notenbergispiel 7: Tenorklausel auf „seiner Hand“ (Stoltzer, Ms. 41 f.)

Die *clausula basizans* (diese Bezeichnung soll mit Schmalzriedt konsequenterweise hier beibehalten werden) wird von Walther *clausula fundamentalis* genannt:

„Clausula fundamentalis (lat.), die Baß-Cadenz wird also disponieret, dass ihre Noten antepenultima mit dem Discant in der Octav anstimmet, und hernach die penultima entweder (1 um eine Quart, und die Ultima vollend um eine Quint herunter; oder (2 jene um eine Quint, und diese um eine Quart hin auf springen; oder (3 beyde entweder um eine Quart oder Quint fallen und steigen & vice versa.“³³⁶

cadentia contr´alto. Vgl. dazu Schmalzriedt 1974, Kadenz, S. 8.

³³⁵ Walther 1732, S. 171. Andere Bezeichnungen sind *cadentia del tenoro* oder *clausula tenoris*. Dazu Schmalzriedt 1974, Klausel, S. 8. Der eigentliche Kadenzschritt ist der Ganzton abwärts. Dass nach Walther die *clausula tenorizans* auch aufwärts denkbar ist, ist bei anderen Theoretikern meines Wissens nicht der Fall.

³³⁶ Walther 1732, S. 170. Bei Burmeister (1606, S. 36) heißt die Klausel *clausula bassi*.

Etwas vereinfacht meint diese Umschreibung, dass die *clausula basizans* zum Bezugston eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts springt. Heute würde man von einem authentischen Schluss sprechen:



Notenbeispiel 8: Bassklausel auf „Herre“ (Reusch, Ms. 25 f.)



Notenbeispiel 9: Bassklausel auf „sehen an“ (Walter, Ms. 9f.)

Bei den horizontalen Klauseln nach Tonschritten ist zu beachten, dass sie im mehrstimmigen Satz beliebig vertauscht werden können, ja sogar sollen. Dabei behalten sie ihren Namen unabhängig von der Position im musikalischen Satz bei:

„Die Clauseln der vier Singe-Stimmen behalten demnach ihre Benennung, ob sie schon unter einander verkehrt werden, als: die Diskant-Clausul im Bass; dieses seine im Discant, u. s. f.“³³⁷

In der *Musica poetica* wurde dies rhetorisch begründet: Die Forderung nach *varietas* (Abwechslung) galt auch im musikalischen Satz. Das *vivus color* (etwa: die Farbigkeit) sollte wie in einer guten Rede zur Vermeidung von *taedium* (Überdruß) gestaltet werden.³³⁸

b) Klauseln nach Tonstufen

Kadenzieren die Stimmen (eines mehrstimmigen Satzes) auf einem der Bezugstöne des zugrundeliegenden Modus (d. h. auf dem Grundton, bzw. der Finalis, der Quinte oder-nördlich der Alpen- auf der Terz), spricht man von einer *clausula essentialis*.³³⁹ Eine Kadenz auf dem Grundton bzw. der Finalis heißt *clausula primaria*.³⁴⁰ Eine Kadenz auf der Quinte über dem Grundton heißt *clausula secundaria*.³⁴¹ Eine Klausel auf der Terz über dem Grundton heißt *clausula tertiaria*.³⁴² Andere Bezeichnungen (*cadenza indifferente*, *cadenza irregulare*)³⁴³ dieses

³³⁷ Walther 1732, S. 171.

³³⁸ Vgl. Schmitz 1996, S. 261.

³³⁹ Walther 1708, S. 162. Andere Bezeichnungen sind *clausula principalis* oder *clausula regularis* (Burmeister 1606, S. 73; Walther 1732, S. 125).

³⁴⁰ Walther 1708, S. 175; Walther 1732, S. 171. Andere Bezeichnungen sind *finalis* oder *cadenza finale* (vgl. Schmalzriedt 1974, S. 6 f.).

³⁴¹ Walther 1708, S. 175, Walther 1732, S. 171. Andere Bezeichnungen sind *cadentia dominans*, *cadenza confinale* (vgl. Schmalzriedt 1974, Kadenz, S. 6 f.).

³⁴² Walther 1708, S. 175; Walther 1732, S. 171.

³⁴³ Vgl. Schmalzriedt 1974, S. 7 .

Klauseltypus implizieren bereits eine Hierarchisierung bzw. eine Funktion der drei essentiellen Klauseln: Die *clausula primaria* verschmilzt mit der *Finalis* im Verhältnis 1:1, die *clausula secundaria* im Verhältnis 2:3, die *clausula tertiaria* im Verhältnis 5:6. Eine *clausula primaria* soll in Analogie zur textlichen Interpunktion einen Punkt als Abschluss einer Periode markieren.³⁴⁴ Für die *clausula secundaria* gilt: Weil diese „als weniger schlusskräftig gilt, soll sie am Ende der *prima pars* einer Komposition stehen, ein Komma darstellen oder Fragen markieren.“³⁴⁵ Die *clausula tertiaria* kann für gewöhnlich noch Kommata markieren, stellt bei gehäuftem Auftreten die Tonart aber ganz in Frage.³⁴⁶ Dass diese Zuordnungen von Klauseln zu Interpunktionen höchstens idealtypisch sind und in der Praxis oft andere Zuordnungen auftreten, zeigen die folgenden Beispiele. Festzuhalten bleibt in jedem Fall eine prinzipielle Analogie zur textlichen Interpunktion als Kompositionsprinzip. Die angedeutete Klauselhierarchie ist am konkreten Stück unter Bezugnahme auf dessen Modus, den zugrundeliegenden Text und dessen Affektgehalt jeweils zu aktualisieren.³⁴⁷ Es folgen Beispiele für die drei essentiellen Klauseln (Transpositionen im Rahmen der oben genannten Notenausgaben wurden ggfs. beibehalten):

Magst du die Sonne schauen, freu dich sein,
 Magst du die Sonne schauen, freu dich sein.
 8 Magst du die Sonne schauen, freu dich sein,
 Magst du die Sonne schauen, freu dich sein,

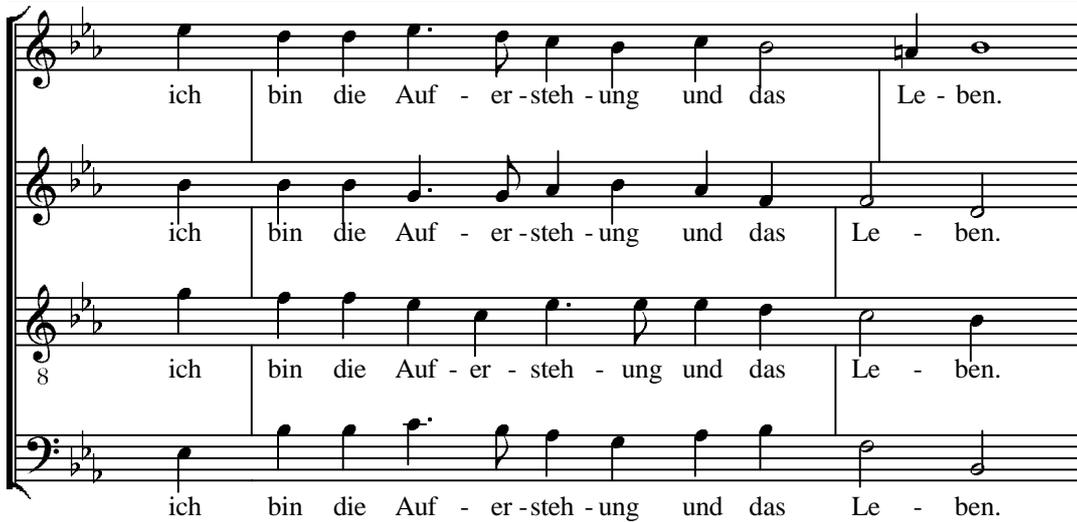
Notenbeispiel 10: *clausula essentialis primaria* auf "Sonne schauen" im phrygischen Modus (Lasso, Ms. 16f.)

³⁴⁴ Vgl. Braun 1994, S. 252 f.

³⁴⁵ Schmalzriedt 1974, Kadenz, S.7.

³⁴⁶ Vgl. Schmalzriedt 1974, Kadenz, S.7.

³⁴⁷ Siehe unten: d) Textdisposition und Klauselplan sowie die Analysen zu Franck, Michael, Schütz und Briegel unter 5. Analyse.



ich bin die Auf - er - steh - ung und das Le - ben.

ich bin die Auf - er - steh - ung und das Le - ben.

8 ich bin die Auf - er - steh - ung und das Le - ben.

ich bin die Auf - er - steh - ung und das Le - ben.

Notensbeispiel 11: clausula essentialis secundaria im ionischen Modus auf „das Leben“ (Dressler, Ms. 4f.)



..., ob er gleich stür - be,

..., ob er gleich stür - be,

8 ..., ob er gleich stür - be,

..., ob er gleich stür - be,

Notensbeispiel 12: clausula essentialis tertiaria im ionischen Modus auf „stürbe“ (Dressler, Ms. 9f.)

Als clausulae peregrinae (lat. peregrinus: der Wanderer) werden alle Klauseln bezeichnet, die nicht essentialis sind, das heißt Klauseln auf allen Tonstufen außer denen der trias harmonica (bezogen auf die Finalis).³⁴⁸ Walther unterscheidet jedoch noch zwischen einer clausula peregrina und einer clausula affinalis; eine Unterscheidung, die hier aufgegriffen werden soll, weil so die Besonderheit und Seltenheit einer clausula peregrina verdeutlicht werden kann (vgl. u.). Eine clausula affinalis zeichnet sich durch eine Affinität zur Finalis aus, ist aber keine clausula essentialis. Die Finalis erschiene in der jeweiligen trias harmonica dann als Quinte (auf der IV. Stufe eines Modus) oder als Terz (auf der VI. Stufe eines Modus; nicht möglich im Dorischen wegen der zu vermeidenden Tritonusbildung).³⁴⁹

³⁴⁸ Vgl. Schmalzriedt 1974.

³⁴⁹ Walther 1708, S 163.

Herr Gott, er - hör mein Ru - fen;

Herr Gott, er- hör mein Ru - - - fen;

Herr Gott, er - hör mein Ru - fen;

Herr Gott, er - hör mein Ru - - fen;

Notenbeispiel 13: clausula affinalis semiperfecta im phrygischen Modus auf „Rufen“ (Walter, Ms. 5-9)

denn so du willt das se - hen an,

denn so du willt das se - hen an,

denn so du willt das seh - hen an,

den so du willt das se - hen an,

Notenbeispiel 14: clausula affinalis perfecta im phrygischen Modus auf „sehen an“ (Walter, Ms. 9-13)

Al - lein Gott ich ver - trau -

Al - lein Gott ich ver-trau - - - -

Al-lein Gott ich ver - trau - -

Al - lein Gott ich ver - trau -

e und auf sein heilig Wort
 e und auf sein heilig Wort
 e und auf sein heilig Wort
 e und auf sein heilig Wort

Notenbeispiel 15: clausula affinalis tenorizans im phrygischen Modus auf "vertraue" (Lasso, Ms. 4-8)

Nach der Definition Walthers verbleiben als clausulae peregrinae alle Klauseln auf Stufen, deren trias harmonica nicht die Finalis des Modus enthält, also Klauseln auf der II. und der VII. Stufe.³⁵⁰ J. A. Herbst definiert sie affektmäßig als „nicht eher zugelassen als solches der Text erfordert, als wenn man etwas Trauriges, Unerhörtes, Abscheuliches, Neues oder von Natur Erschröckliches andeuten will.“³⁵¹ Lassos Vertonung des „Todesgrauen“ ist ein eindrucksvolles frühes Beispiel dafür:

Zagst du in To-des grau - en, er schützt dir Leib und Seel,
 Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,
 Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,
 Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,

Notenbeispiel 16: clausula peregrina im phrygischen Modus auf "Todesgrauen" (Lasso, Ms. 20 ff.)³⁵²

³⁵⁰ Walther 1708, S. 163, vgl. Walter 1732, S. 170.

³⁵¹ Zit. u. übersetzt nach: Eggebrecht ²1985, S. 97 (Fußnote 36).

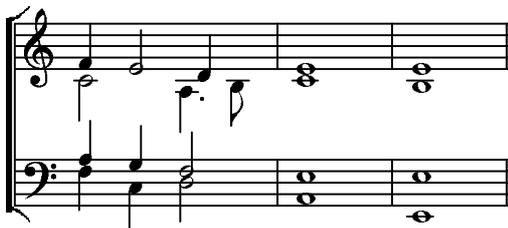
³⁵² Zu dieser höchst kunstvollen Klauselbildung auf *Todesgrauen* vgl. die Besprechung des Klauselplanes dieser Motette unten.

c) Klauseln nach dem Schlussintervall/Spezialfälle

Steht die clausula basizans in der Unterstimme, so spricht man auch von einer clausula perfecta. Diese wird „nach Joachim Burmeister als ‚beste und vollkommenste Art‘ der Kadenzierung bezeichnet. Sie steht am Schluss eines Stückes oder beschließt wichtige Textzäsuren.“³⁵³ Bei einer clausula perfectissima treten neben der clausula basizans in der Unterstimme alle anderen horizontalen Klauseln in ihrer jeweiligen Stimme auf, d. h. ohne Stimmtausch. Findet sich eine clausula tenorizans in der Unterstimme, so spricht man von einer clausula semiperfecta. Diese „kann nur im Innern eines Stückes stehen oder am Schluss einer prima pars.“³⁵⁴

Von einer clausula dissecta spricht man dann, „wenn die Grund-Stimme entweder um eine Quart herunter- oder um eine Quint hinaufsteigt, und eine Note gleichsam von der Cadenz abgeschnitten zu seyn scheint.“³⁵⁵ Somit scheint diese Klausel auf der penultima anzuhalten, die ultima wird vorenthalten („dissecta“). Heute würde man von einem Halbschluss sprechen.

Bei der clausula in mi fällt der Tenor einen „weichen Halbtonschritt“ abwärts; diese Kadenz kommt nur auf der Stufe mi vor, allerdings auch transponiert und mit Stimmtausch. Deren Penultima ist somit mit heutigen „durmolltonalem Ohr“ als Molldreiklang zu hören (im Gegensatz zu allen anderen Klauseltypen).



Notenbeispiel 17: clausula in mi (konstruiertes Beispiel)

³⁵³ Pritzkat 1986, S. 87. Pritzkat beruft sich auf folgende Quellen: Dressler 1563 (Ed. Engelke 1914/15, S. 233) sowie Calvisius 1595, Cap. 13.

³⁵⁴ Pritzkat 1986, S. 88. Entsprechend Schmalzriedt 1974, Kadenz, S. 10. (Quelle: Dressler 1563 (Ed. Engelke 1914/15, S. 233).

³⁵⁵ Walther 1732, S. 170. Vgl. entsprechend Pritzkat 1986, S. 88.

Austere Not, I cry to you

Notenbeispiel 18: clausula in mi auf „ich zu dir“ (Walter, Ms. 1-5)

Erhöht man intensitätssteigernd bei einer solchen Klausel noch die Terz über der ultima des Tenors, so spricht man heute von einer phrygischen Kadenz. Diese kann nur im phrygischen bzw. hypophrygischen Modus als Schlusskadenz auftreten. Wie auch die clausula in mi markiert sie üblicherweise Binnenzäsuren des Textes. Affektmäßig gilt für sie Entsprechendes wie für den phrygischen Modus.³⁵⁶

Phrygian cadence in G major

Notenbeispiel 19: phrygische Kadenz (konstruiertes Beispiel)

Meiner Kenntnis nach sind Krones (1985) und Pritzkat (1986) die Einzigen, die im System der Modi den Klauselbildungen als musikalischen, hierarchisch geordneten Interpunktionen die Beachtung zuwenden, die sie verdienen. Stattdessen wird bei der Beschreibung kontrapunktischer „alter Musik“ oft genug mit dem Instrumentarium funktionaler Analyse operiert. Gerade die Beschreibung musikalisch vertikaler Schlussbildungen durch Klauseln (wie in den obigen Beispielen) ist in Gefahr, durch die Begrifflichkeit späterer Satzlehren, insbesondere der Funktionslehre, „ersetzt“ zu werden. Schmitz hatte schon in den fünfziger Jahren eindringlich davor gewarnt.³⁵⁷ Überzieht man beispielsweise Schütz-Motetten mit einem „Raster gleichstufiger Dur- und Molldreiklänge“ im „Kampf zwischen dem System der Kirchentonarten und dem Dur-Moll-System“, mit „Oberdominanten“, „Dur- und Moll-Tonika“ usw., ist der

³⁵⁶ Vgl. oben unter 3.2.3.

³⁵⁷ Vgl. die Ausgabe Schmitz 1996.

Erkenntnisgewinn nicht nur unter falschen Prämissen gewonnen.³⁵⁸ Unter dem Aspekt historischer Beschreibungsadäquatheit sind solche Termini für Musik im System der Modi schlicht falsch. Selbst in scharfsinnigsten Analysen wie der von Siegele (1982) zu *Die mit Tränen säen* von Heinrich Schütz finden sich die unsäglichen Gegensätze von „Dur und Moll“, ja sogar „mediantische Pendelbewegungen“ u. Ä. wieder.³⁵⁹

Einige Anmerkungen dazu: Niemand würde auf den Gedanken kommen, einen A-Dur-Klang in einem Stück in C-Dur als leitereigen zu bezeichnen und gar eine analytische Konsequenz aus dieser Fehldeutung zu ziehen. Er ist im System der Funktionsharmonik natürlich mediantisch oder als Zwischendominante zu beschreiben. In einer barocken Motette im ionischen Modus über c als Finalis wird es sich dagegen bei einem Klang, den wir heute als A-Dur bezeichnen würden, um die ultima einer clausula affinalis (auf der 6. Stufe) handeln, die häufig mit erhöhter Terz über der ultima daherkommt. Diese zeichnet sich aber gerade -im Gegensatz zu mediantischen Klängen im funktionsharmonischen System- durch eine Affinität, eine Nähe zur Finalis aus. Ein Klang auf sozusagen „gleicher Ebene“ stellte also eine Klausel auf der 4. Stufe dar. Die funktionsharmonische Deutung wäre bei einem solchen Klang aber F-Dur als Subdominante, d. h. eine Hauptfunktion. A-Dur als Mediante oder Zwischendominante und F-Dur als Subdominante sind, vom modalen System ausgehend, für solche Klänge jedoch eine glatte Fehldeutung, weil es sich bei beiden Klängen jeweils um eine clausula affinalis handelte, die im System der Klauselhierarchie und ihrer jeweiligen Markierung sprachlicher Inzisionen auf einer Ebene zu sehen wären. Ein weiteres Beispiel: Die vertikale Klauselbildung auf der zweiten Stufe wäre in diesem konstruierten Fall eine clausula peregrina, ein weitestmöglich von der Tonalität entfernter Klang (vgl. o., Lassos Vertonung des *Todesgrauens*, Notenbeispiel 16.) Im funktionsharmonischen System denkend, notierte der Betrachter einer barocken Motette schlicht „d-Moll, also Subdominantparallele“ und übersähe so gerade das Besondere!

In diesem Zusammenhang ist auch zu beachten, dass die Werke den ausführenden Sängern in der Regel nicht in Partitur, sondern in Stimmbüchern vorgelegen haben. Somit durfte die Kenntnis um die verschiedenen Klauseltypen essentiell gewesen sein. Allein unter dem Aspekt, das beispielsweise eine Diskantklausel aus dem Stegreif ausgezert werden konnte, mussten die Sänger im Idealfall alle Klauseltypen beherrschen und vorweghören können. Der Stellenwert der Klausellehre ist nicht nur musiktheoretisch, sondern auch musikpraktisch grundlegend.³⁶⁰

³⁵⁸ Abschreckende Beispiele nennt Krones 1985, S. 508 f. zuhauf.

³⁵⁹ Siegele 1982, S. 50-52. Siehe auch die Analyse zu Schütz unter 5.

³⁶⁰ Allein unter dem Aspekt der Intonation wird dies auch heute jede Chorleiterin/jeder Chorleiter bestätigen, die/der einmal eine barocke Motette ohne Kenntnis der Klausellehre und dafür mit Klavier, und einmal in Kenntnis der Klausellehre ohne Klavier einstudiert hat!

d) Textdisposition und Klauselplan

Orlando di Lasso hatte die Affektenlehre am Beispiel des italienischen Madrigals genau studiert. Stets auf der Höhe der Zeit, verfolgte er Diskussionen über moderne Chromatik und eben auch über Klauselbildungen. Vermutlich hatte er noch an den Streitgesprächen teilgenommen, die der berühmten Kontroverse zwischen G. M. Artusi und C. Monteverdi vorausgingen.³⁶¹ Anhand der Liedmotette „Allein Gott ich vertraue“ von Orlando di Lasso soll auf der Basis der dargestellten Terminologie zusammenfassend gezeigt werden:³⁶²

- Übereinstimmungen des Notentextes mit den Inzisionen des sprachlichen Textes sind nicht willkürlich, sondern planvoll gesetzt: Sie sind Konstruktionsprinzip aller hier analysierten Motetten.
- In das Produktionsstadium der dispositio fällt die Ausarbeitung eines differenzierten Klausel-/Kadenzplanes. Dieser Kompositionsschritt ist untrennbar mit dem der Textdisposition und der Moduswahl beziehungsweise der Modusbehandlung verbunden.
- Die Ausbildung einer Hierarchie der Klauseln geht einher mit einer zunehmenden Subtilität und Differenziertheit bei der musikalischen Textdarstellung und hat letztlich musikalisches Kerygma und differenzierte Exegese eines Bibeltexes erst ermöglicht.

Folgender Bauplan liegt Lassos Motette zugrunde:

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt	Klauselbildung
Allein Gott ich vertraue	a (Ms. 1-5)	clausula affinalis tenorizans
und auf sein heilig Wort	b (Ms. 5-8)	clausula affinalis (abgebrochene Bas sklausel im Bass)
mein Seel mit Hoffnung baue.	c (Ms. 8-11)	keine vertikale Klauselbildung, aber Markierung des neuen Satzes mit melodischen Klauseln ³⁶³
Er ist dein höchster Hort.	d (Ms. 11-14)	clausula affinalis tenorizans
Magst du die Sonne schauen,	e (Ms. 15-17)	clausula essentialis primaria
freu dich sein Israel!	f (Ms. 17-19)	clausula affinalis perfectissima

³⁶¹ Angaben zu Lasso nach Boetticher 1960, Sp. 251-292.

³⁶² Für den Hinweis auf den differenzierten Klauselplan in dieser Motette und dessen Korrelationen mit der Textstruktur bedanke ich mich bei Kathrin Friederike Schuldt, auch dafür, dass sie mir ihre Analyse der Motette zur Verfügung gestellt hat (Schuldt 1999).

³⁶³ Altklausel im Sopran, Tenorklausel im Bass und im Tenor, Bassklausel im Bass

Zagst du in Todesgrauen,	g (Ms. 19-21)	clausula peregrina tenorizans
er schützt dir Leib und Seel.	h (Ms.21-27)	vier Klauseln auf <i>Seel</i> : <ul style="list-style-type: none"> • clausula essentialis tertiaria • clausula essentialis tertiaria • clausula affinalis • essentialis primaria perfecta

Auf den ersten Blick ist bereits zu erkennen, dass die Motette abschnittsweise durchgeführt ist. Die Mittelzäsur des alternierenden Versmaßes (Alexandrin) ist nach jeweils drei Hebungen mit einer Klauselbildung markiert. So ist die Konjunktion *und* (neben den Interpunktionen) hervorgehoben. Gleichzeitig wird so die Wirkung des Kreuzreimes verstärkt. Dabei nimmt die zeitliche Dauer pro Abschnitt regelmäßig ab: Abschnitt a nimmt mit 4 ½ Mensuren noch die größte Dauer ein. Die Abschnitte b, c und d nehmen nur noch 3 ½ Mensuren, die Abschnitte e, f und g sowie die Binnenrepetitionen bei h nur noch 2 Mensuren ein. Analog der inhaltlichen Dramatik, die auf die Vision des Todesgrauen hinführt, wird also der „harmonische Rhythmus“ zur wiederholten Endaussage hin zunehmend beschleunigt.

Immer, wenn im Text die Perspektive auf Gott gerichtet ist, die Musik sich also im Irdischen aufhält, bildet Lasso eine clausula affinalis. Der „Tiefpunkt“ des irdischen Daseins, das *Todesgrauen*, ist durch die seltene clausula peregrina hervorgehoben (Ms. 20 f.) und zusätzlich durch die extreme Tieflage (Ambitusunterschreitung in allen Stimmen) markiert. Die erwartete Bassklausel A-d wird auf dem Wort *Todesgrauen* vorenthalten, weil hier die peregrina mit dem Fundamentschritt A-G im Bass als clausula peregrina tenorizans auftritt. Das vorenthaltene d im Bass erscheint aber dann in Ms. 21, und zwar auf dem Pronomen *er*: Gott ist es so, der musikalisch eindrucksvoll umgesetzt aus dem *Todesgrauen* führt!³⁶⁴

³⁶⁴ Vgl. Schuldt 1999, S. 20.

Zagst du in To-des grau - en, er schützt dir Leib und Seel,

Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,

8 Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,

Zagst du in To-des-grau - en, er schützt dir Leib und Seel,

Notenbeispiel 20: clausula peregrina auf "Todesgrauen" (Lasso, Ms. 19ff.)

Nach diesem auskomponierten irdischen Tiefpunkt des *Todesgrauens* ist die Perspektive wiederum von Gott auf den Menschen gerichtet. Ab hier setzt Lasso jeweils eine clausula essentialis tertiaria und abschließend eine clausula essentialis primaria perfecta (die secundaria ist im Phrygischen hier nicht möglich):

„Das Ende des Irdischen mit der größten Verzweiflung, dem Grauen vor dem Tod, der Angst vor dem Unbekannten, Fremden, wird durch die clausula peregrina auf dem Wort Todesgrauen in Klang umgesetzt. Danach kehrt die Musik mit den clausulae essentialis in die zu Beginn der Motetten verlassene göttliche Welt zurück [...]. So gelangt die Seele über etliche Umwege schließlich doch an ihren eigentlichen Bestimmungsort zurück.“³⁶⁵

Die geringere Schlusswirkung der perfecta (im Phrygischen ist die perfectissima als „authentischer“ Schluss nicht möglich) kompensiert Lasso hier durch die Beschleunigung des harmonischen Rhythmus und die mehrfache Binnenrepetition von *er schützt dir Leib und Seel* in Abschnitt h. Textdisposition und Klauselplan sind somit auf das Engste verwoben. Abgebildet ist dies Verhältnis auch in der Satzstruktur der Motette: Bis *Hort* (Ms. 14, Mitte des Stückes) dominiert polyphone Satzstruktur. Die zentralen Aussagen werden in der Individualität der Einzelstimmen ausgeleuchtet (mittels Verzierungen, Melismatik, Ambituserweiterungen, rhythmische Betonungen und Längen). Ab Ms. 15 (*Magst du...*) ist vom gesamten Gottesvolk die Rede (*Israel*), was in der Homorhythmik abgebildet ist. Die „Freude“ ist tänzerisch durch eine Achtelsynkopation in jeweils einer Stimme ausgedrückt. In Abschnitt a ist genau dieses Verhältnis mikrokosmisch vorgeformt: Das Terzmotiv aufwärts (*Allein*, Sopran, Ms. 1) beginnt von der Finalis aus und mündet, von jeder Stimme individuell aufgegriffen, in jeweils perfekte Konsonanzen (Quinte/Oktave). *Gott* wird dagegen homorhythmisch vertont, harmonisch im primaria-Bereich auf der Finalis.³⁶⁶ Auf der Grundlage des Gesamttextes

³⁶⁵ Schuldt 1999, S. 20.

³⁶⁶ Vgl. Schuldt 1999, S. 17.

werden so im exordium der Motette Textdisposition, Klauselplan und Satzstruktur mikrokosmisch exponiert und untrennbar verwoben.

Auf solche subtilen Techniken konnte die protestantische di-Lasso-Schule in Deutschland bereits zurückgreifen!

3.2.5 Musikalische Deklamation

Deklamation soll hier heißen, dass „das Wort dem Hörer mit den Mitteln der Musik erlebnishaft nahegebracht wird“, dass „das Bibelwort so komponiert wird, daß es den Text in der musikalischen Darstellung für die Ohren transparent, zum Hör-Erlebnis macht.“³⁶⁷

Was die lateinische Sprache anging, war Deklamation als Schulfach in vielen Schulordnungen in humanistischer Tradition verankert. In der „deklamatorischen Stufe“ am Ende der rhetorischen Ausbildung wurden Techniken der Stimmmodulation, Gestik und Körperhaltung (*actio/pronuntiatio*) intensiv trainiert. Die *eloquentia latina* konnte als selbstverständlicher Bestandteil protestantischer Gelehrtenausbildung gelten und wurde in Deklamationen über meist biblische Themen und zahlreichen öffentlichen Reden geübt.³⁶⁸ Für die hier behandelten Komponisten können deklamatorische Fähigkeiten demnach im Allgemeinen vorausgesetzt werden.³⁶⁹

Im Lateinischen allerdings werden „die Wörter nicht im Hinblick auf ihre Bedeutung, sondern um grammatikalische Strukturen zu signalisieren (zum Beispiel: *oráre, óro, oratiónis*)“ betont.³⁷⁰ Die syntaktische Struktur bestimmt so den Vortrag wie auch die Schriftform die Kompositionsweise. Unabhängig von der Deklination liegt in der deutschen Sprache dagegen die Aufgabe von Betonungsverhältnissen darin, Bedeutungen zu schaffen: *béten, ich béte, des Gebéts; Ermáhnung, der Ermáhnung, ermáhnen, ich ermáhne, du ermáhnst...*³⁷¹ Damit bietet die Wurzelbetonung Raum für individuelle Lösungen bei der Komposition, beispielsweise in ihrem Potential dafür, deklamatorisch verstärkt oder auch verfremdend zurückgehalten zu werden (auf das im Deutschen im Gegensatz zum Lateinischen obligate Personalpronomen „Ich“ mit seinen vielen Kompositionsmöglichkeiten sei hier nur hingewiesen).

³⁶⁷ Brodde 21979, S.14.

³⁶⁸ Becerra-Schmidt 1994, Sp. 492 f.

³⁶⁹ Vgl. o., 3.1.1.

³⁷⁰ Eggebrecht 1996, S. 403.

³⁷¹ Siehe dazu ausführlich: Thrasybulos Georgiades 21974, S. 53-70: „Da sich nun in der deutschen Sprache Bedeutung und Erklingen, Bedeutung und Sprechen restlos decken, kann auch das musikalische Erklingen der Sprache nicht anders als auf die Bedeutung der Sprache eingehen. Die Musik kann hier nicht bloßer Träger der Sprache sein wie im Lateinischen. Dies gilt am strengsten für die Vertonung von Prosa.“ (Ebd., S. 59)

So ist mit Krummacher festzustellen: Der deutsche Bibeltext als „Frucht des reformatorisch-evangelischen Übersetzungsvorganges in die eigene Muttersprache“ eröffnete „im Unterschied zum Lateinischen und Italienischen ganz neuartige Möglichkeiten.“³⁷² Freilich mussten diese zunächst in einem längerwierigen Prozess erschlossen werden. Anhand des ausgewählten Beispielfundus nachreformatorischer Motetten soll skizziert werden, wie deklamatorische Fertigkeiten in deutschsprachigen Motettenkompositionen zunehmend ausgebildet worden sind.³⁷³

Schon über Luthers Vorbereitung der *Deutschen Messe* liegt das Zeugnis Johann Walters vor, dass dabei „alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent gerichtet würden.“³⁷⁴ Das Ziel, Melismatik zugunsten syllabischer Gesänge zu vermeiden, steht zwischen zwei Liedsatz-Typen der Reformationszeit, die exemplarisch am Werk Walters selbst beschrieben werden können.³⁷⁵ Der erste (Liedsatz-)Typ ist gekennzeichnet von einer starren und im Satzbild isolierten Tenorachse als cantus-firmus, umgeben von ornamentalen Außenstimmen in freier, fließender Bewegung. Satztechnische Kontraste, formschaffende Zäsuren, vertikale Klauselbildungen werden dabei bewusst vermieden zuungunsten deklamatorischer Elemente und der Textverständlichkeit.³⁷⁶ Deutlich erkennbar ist der Kontrast zwischen den selbständig geführten Außenstimmen und dem c.f.-Tenor, wie das folgende Beispiel von Walter zeigt (*Nu komm der Heiden Heiland*):

„[Die] Hauptstimme wird in einem unendlichen, fast gliederungslosen Bewegungsstrom der Nebenstimmen eingehüllt, der den Eindruck eines unablässigen Fließens als Grundabsicht erkennen läßt, und nur die gelegentliche Imitationsarbeit sowie gelegentliche Durchbrechungen des Prinzips (fast nie aber zur Seite der Textdeklamation hin) lassen Einwirkungen der niederländischen Musik erkennen.“³⁷⁷

³⁷² Krummacher 1994, S. 57.

³⁷³ Eine eingehendere Untersuchung, als sie im Rahmen dieser Arbeit geleistet werden kann, wäre wünschenswert, steht doch in der Musikforschung Schütz allzu oft gleichzeitig als alleiniger Initiator und Gipfelpunkt einer deutschsprachig deklamierenden Musik da. Bemerkungen wie bei Krummacher (1994, S. 57): „Mit Recht ist immer wieder festgestellt worden, daß die Musik bei H. Schütz deutsch zu reden gelernt habe“ finden sich zuhauf (vgl. z. B. Geck 2000, S. 77). Die allgemein vorherrschende analytische Beschränkung auf Beispiele von Schütz als dem *Musicus poeticus* schlechthin macht Aussagen dieser Art nicht glaubhafter. Durch diese implizit teleologische Sichtweise auf den Großmeister hin (vermutlich würde dabei ja niemand leugnen, dass in einer Motette von Melchior Franck oder Leonhard Lechner ebenfalls deklamatorische Elemente vorkommen) ist aber der Blick auf einen nur allzu wahrscheinlichen, im Rahmen dieser Arbeit indizienhaft belegten längerwierigen Etnwicklungsprozess von deklamatorischen Kompositionstechniken verstellt.

³⁷⁴ Zit. n. Blankenburg, „Martin Luther“ 1960, Sp. 1342.

³⁷⁵ Für die folgenden Ausführungen vgl. Blume 1965, S. 44-47.

³⁷⁶ Vgl. z. Bsp. den Satz über *Nu komm der Heiden Heiland* von J. Walter (besprochen in Blume 1965, S. 44).

³⁷⁷ Blume 1965, S. 44f.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,

8 Aus tiefer Not schrei ich zu dir,

8 Aus tiefer Not schrei ich zu dir,

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,

Notenbeispiel 22: Walter, Aus tiefer Not..., Ms. 1-5

Blume irrt freilich, wenn er am Beispiel von *Aus tiefer Not* von „fast modernen Tonika-Dominant-Verhältnissen“ spricht (ohne dabei das Attribut „modern“ zu spezifizieren).³⁷⁸ So ist dieser Liedsatz vielmehr ein Beispiel für die konsequente Verwendung vertikaler Klauseln zugunsten der Textverständlichkeit in leicht fassbarer Gliederung. An diesem Beispiel sieht man besonders gut, dass die Klausel gezielt und planvoll musikalisch gesucht und vorbereitet wird. Zugunsten klarer Textdarstellung wird die Melismatik des ersten Typus vermieden; die Syllabik führt dabei freilich nicht zu textgezeugten Motiven. Dies ist ein Beispiel für musikalische „Perklamation“:³⁷⁹ Das Wort wird hier singbar gemacht, die Musik geht jedoch nicht deklamatorisch auf den Wortgehalt ein. Mache der erste Liedsatztypus 1524 noch über die Hälfte des Bestandes im Wittenberger Gesangbuch aus, fand er in späteren Auflagen kaum mehr Vermehrung, ganz im Gegensatz zu diesem zweiten Typus. Letzterer wurde damit wesentlich nicht nur für Walters Werk, sondern für die protestantische Kirchenmusik überhaupt.³⁸⁰

Die früheste bekannte deutschsprachige Bibelwortmotette, die Vertonung des 37. Psalms durch Thomas Stoltzer, weist bereits deklamatorische Elemente in einem fortgeschritteneren Stadium auf. Sie ist auch für die Ausführung von Krummhörnern (vermutlich die Singstimmen *colla parte* unterstützend) gedacht: „[...] Hab an die Krumphörner gedacht und den psalm also gesetzt, das er gantz darauff gerecht ist [...]“.³⁸¹ Nachweislich war der Katholik Stoltzer

³⁷⁸ Blume 1965, S. 47.

³⁷⁹ Vgl. Brodde 1979, S.14: „Der Begriff ‚perclamatio‘ ist eine Hilfskonstruktion und nur in Korrespondenz zu ‚declamatio‘ und ‚exclamatio‘ zu verstehen. Die Vorsilbe ‚per‘ heißt ‚mittels‘: ‚Mittels‘ der Töne wird in der Perklamation der Text ‚singbar‘ gemacht, ohne daß die Musik irgendwie auf das Wort eingeht, die Musik hat sozusagen lediglich ‚Sprachrohr‘-Funktion.“ Perklamation bezeichnet demnach ein bloßes Singbar-Machen, ein musikalisches Aktualisieren des Textes, ohne auf dessen Form oder Inhalt einzugehen.

³⁸⁰ Blume 1965, S. 46.

³⁸¹ Stoltzer, zit. n. Ameln und Mahrenholz 1976, S. VI.

innerlich mit der Reformation und deren Verhältnis zum Wort verbunden.³⁸² In dieser Motette, der ersten großformatigen geistlichen Komposition in einer Nationalsprache überhaupt, fällt das enge Verhältnis von Wort zu Ton ins Auge:

Der Herr kennt die Ta - ge der From - men, und ihr Er - - - be wird
 Der Herr kennt die Ta - ge der From - men, und ihr Er - - - be
 e - - wig - lich blei - - - ben.
 wird e - - - wig - lich blei - - - ben.

Notensbeispiel 23: Stoltzer, Psalm 37, Ms. 1-5.

So finden sich bei Stoltzer wortgezeugte Motive auf allen zentralen Wörtern (*Der Herr, Frommen, Erbe, ewiglich, bleiben*). Durch rhythmische Deklamation werden die Betonungsverhältnisse nach metrischen Gesichtspunkten, das heißt nach Haupt- und Nebensilben geordnet. Die *Schande* wird durch die bloße Länge der Hauptsilbe, durch das Melisma mit integrierter Diskantklausel sowie durch das volle Ausschöpfen des Ambitus nach oben deutlich markiert:

Sie wer-den nicht zu Schan - - - - - den in der bö-sen Zeit,

Notensbeispiel 24: Stoltzer, Psalm 37, Ms. 5f.

Im folgenden Beispiel setzt das Wort *aber* betont synkopisch ein. Die Hauptsilbe des Wortes *Ver-fluch-ten* ist der deutschen Sprache gemäß gedehnt und melodisch hervorgehoben. Das Melisma dramatisiert in Verbindung mit rhythmischer Beschleunigung das Verb *ausrotten*, wobei der finite Charakter dieses Vorganges hier mit der Silbe *aus-* betont ist (denkbar wäre ja auch eine Betonung oder ein Melisma auf *-rotten* gewesen). Solche wortausmalende Melismen können, je nach Kontext, als Figur fungieren.³⁸³

³⁸² So übereinstimmend Hoffmann-Erbrecht 1965, Sp. 138 f. und Blume 1965, S. 49.

³⁸³ Siehe unten, 3.2.6.



a-ber sei - ne Ver-fluch - ten wer-den aus - - - - - ge - rot - - tet.

Notenbergispiel 25: Stoltzer, Psalm 37, Ms. 25ff.

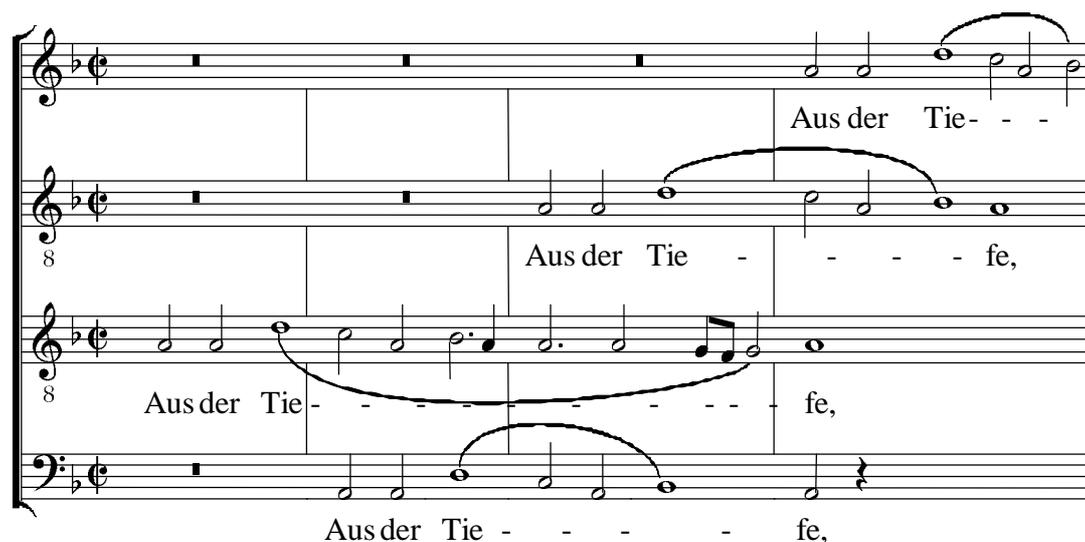
Zu Recht spricht man bei Stoltzer von „souveräner Meisterschaft in der Tonausdeutung und der Symbolsprache“ und von „in emphatische Textdeklamation gebannte leidenschaftliche Ausdrucksintensität“,³⁸⁴ wie die malerische kompositorische Faktur der *kößtlich Aue* beispielhaft zeigen mag:



wie - ein kößt - lich Au - - - - - e,

Notenbergispiel 26: Stoltzer, Psalm 37, Ms. 14 – 16

Als exemplarischer Komponist für die „Form der Perklamation“ wird von Brodde Johann Reusch genannt: „Der Komponist macht im Grunde genommen das Wort singbar, ohne musikalisch auch nur irgendwie auf das Wort einzugehen.“³⁸⁵ Dies stellt Brodde gerade auch in Abgrenzung zur Deklamation im Oeuvre von Schütz heraus. Ein Blick in Reuschs 130. Psalm kann diese Auffassung jedoch nicht bestätigen; es rächt sich Broddes teleologische Sichtweise auf den Großmeister Schütz hin. Im polyphonen Stimmstrom sind nämlich bei Reusch etliche wortgezeugte Motive klar erkennbar und musikalisch-deklamatorisch markiert. Sinnfällige Akzentgebung ist üblich, gesteigerte Eindringlichkeit bis hin zur Emphase an inhaltlich zentralen Stellen ist die Regel:



Aus der Tie - - - fe,
 Aus der Tie - - - fe,
 Aus der Tie - - - fe,
 Aus der Tie - - - fe,

Notenbergispiel 27: Reusch, Psalm 130, Ms. 1-4

³⁸⁴ Hoffmann-Erbrecht 1965, Sp. 1403; Blume 1965, S. 58.

³⁸⁵ Brodde 21979, S. 14

Das „Rufmotiv“ der Quarte aufwärts wird als Hypotyposis-Figur von allen Stimmen aufgenommen und als Katabasis-Figur zum Ausgangston zurückgeführt.³⁸⁶ Ein synkopischer Einsatz markiert daraufhin das Rufen selbst:



Notenspiel 28: Reusch, Psalm 130, Ms. 10

Im folgenden Beispiel bilden ein den Quintraum ausfüllendes Melisma sowie eine Diskantklausel den zentralen Begriff *Herren* ab. Zuvor meint man in den langen Brevis- und Semibreviswerten einen Wächterruf an das Volk Israel zu vernehmen; auch erfährt das Verb *hoffen* eine Betonung auf der Hauptsilbe:



Notenspiel 29: Reusch, Psalm 130 (dritter Teil), Ms. 1-4

Geschult an der Motettenkunst Orlando di Lassos, lassen sich später im Werk Dresslers freilich vergleichsweise noch subtilere Mittel feststellen:



Notenspiel 30: Dressler, Ich bin die Auferstehung und das Leben, Ms. 1f.

Die Betonungsverhältnisse dieses „Kopfmotivs“ sind einer möglichen natürlichen Sprachbetonung angeglichen. Dabei mussten rhythmisch wie inhaltlich Entscheidungen bei der Komposition getroffen werden: Das *ich* und das *Leben* als Metonymie für Christus erhalten in diesem Christuswort den zentralen Raum (jeweils Semibrevis), während die Punktierung die *Auferstehung* hervorhebt. Durch den melodischen Verlauf ist die *Auferstehung* zusätzlich markiert. Das Verb *leben* ist dagegen mit einem reichen und bewegten Melisma versehen, das wiederum auf der Folie einer ansonsten syllabisch deklamierenden Motette als Figur wirken kann. Dieser Kontrast wirkt vor allem im Vergleich mit der Komposition des Verbs *stürbe*:

³⁸⁶ Zur Hypotyposis vgl. Bartel ³1997, S. 183-185 sowie Eggebrecht 1996, S. 347 und S. 379; zur Katabasis vgl. Bartels 1991, S. 72-95.

Wer an mich glau - bet, der - wird le - - - - - ben,

Notenbeispiel 31: Dressler, *Ich bin die Auferstehung und das Leben*, Ms. 5ff.

...,ob er gleich stür - be,

...,ob er gleich stür - be,

8 ..., ob er gleich stür - be,

..., ob er gleich stür - be,

Notenbeispiel 32: Dressler, *Ich bin die Auferstehung und das Leben*, Ms. 10.

Wie bei einem dramaturgisch bewussten Atemholen eines Redners hält die Musik hier (erstmal im Stück!) inne, harmonisch mittels einer *clausula essentialis tertiaria*, melodisch mit einer Ambitusunterschreitung im Diskant, rhythmisch mittels einer Pause verwirklicht: eine Aposiopesis-Figur wie aus dem Lehrbuch.³⁸⁷ Rhythmische Betonungsverhältnisse helfen bei Dressler, verschiedene Aspekte einer Aussage musikalisch darzustellen. Man vergleiche die Wirkung von *Und wer da lebet und glaubet an mich* (Ms. 13 f.) mit *und wer da lebet und glaubet an mich* (Ms. 14 f.). Die zweite Betonungsweise ist in dieser Motette inhaltlich nicht ohne die erste denkbar und umgekehrt; die Zusage *der wird nimmermehr sterben* vereint abschließend beide Aspekte. Gerade das Beispiel Dresslers verdeutlicht, wie sehr das Komponieren deklamatorischer Musik auf einem Denken in Möglichkeiten und dem bewussten Treffen von theologisch reflektierten Entscheidungen beruht.

3.2.6 Musikalisch-rhetorische Figuren

Dem lateinischen Begriff *figura* (Gestalt, Bild, Erscheinung) liegt der gleiche Wortstamm wie dem Verb *ingere* (formen, gestalten, bilden) zugrunde. Zum ersten Mal bei Terenz (195 v. Chr.) gebraucht, überführte Cicero den Begriff in die Rhetorik als Bezeichnung für die

³⁸⁷ Zur Aposiopesis vgl. Bartel ³1997, S. 103-105.

Schemata oder Stilebenen der Rede.³⁸⁸ Erstmals wurde eine rhetorische Figurenlehre mit dem Begriff *figura* bei Quintilian (etwa 35-100 n. Chr.) dargestellt. Nach der Wiederentdeckung der Handschrift im Jahre 1416 ist Quintilians *Institutio oratoria* zu einem „Hauptbuch der Epoche“³⁸⁹ geworden, dessen Wirkung fast ungebrochen bis heute anhält. Es ist Quintilians Figurbegriff, auf dem auch heutige literaturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Definitionen letztlich beruhen. Nach Quintilian sind rhetorische Figuren „Abweichungen von der gewöhnlichen und sich zunächst anbietenden Art zu sprechen.“³⁹⁰ Ueding/Steinbrink erläutern diese Definition Quintilians. Figuren sind demnach

„Abweichungen im weitesten Sinne: Abweichungen von der geraden, glatten und flachen Ausdrucksweise, Abweichungen von der einfachen Stellung und Ordnung der Worte, Abweichungen vom gewohnten Ausdruck, Abweichungen von der Ruhelage der Vorstellungs- und Mitteilungsweise überhaupt. [...]. Die Figuren werden als Ausdruck von Bewegung, von Affekten, von Leben verstanden: formalisiert durch die *ars rhetorica* werden sie zu einem Repertoire von Mitteln oder Verfahren, um Starres (nämlich die logischen Begriffe) lebendig werden zu lassen oder starr Gewordenes (eingefahrenes und verba) in neuer Form zu aktualisieren.“³⁹¹

Gestaltet werden sie im Produktionsstadium der *elocutio*, stehen strukturell aber immer in enger Verbindung mit der *dispositio*.³⁹² In jedem Fall stellt die Figur eine Verfremdung vor dem Hintergrund einer gleichsam automatisierten Folie dar. Wilpert definiert:

„Rhetorische Figuren, in Stilistik und Rhetorik alle beabsichtigt oder unbeabsichtigt vom normalen Sprachgebrauch abweichenden oder mit ihm übereinstimmenden, jedoch ihn zu bes. Zwecken hervorhebenden Formungen des Sprachmaterials, die auf Erhöhung der Rede, Hervorhebung einzelner Teile oder Schmuck der Aussage abzielen und aus natürlichen sprachlichen Verhaltensweisen durch ihre Abgrenzung, Benennung und Pflege in der Rhetorik zu abgezogenen und vorgeprägten Ausdrucksschemata gewisser Denkvorgänge geworden sind. [...].“³⁹³

Schon bei Quintilian stand die Figurenlehre als Bestandteil der Rhetorik im Kontext des Kanons der allgemeinbildenden Fächer (Philosophie, Grammatik, Musik, Geometrie und Astronomie), der späteren *Septem artes liberales*. Und schon bei Quintilian ist die Musik der Rhetorik eng verbunden durch Metrik/Rhythmik, Stimmmodulation und die Affektenlehre:

„Quintilian führte das Beispiel des C. Gracchus an, von dem es heißt, er habe sich vor der Rede durch einen Musiker mit der Pflöcke die Tonlage geben lassen, um seine Stimme auf die richtigen Grundtöne einzustellen.“³⁹⁴

Von Melanchthons bildungsgeschichtlicher Bedeutung in der Tradition der *Artes liberales* und damit auch der Rhetorik ist bereits die Rede gewesen.³⁹⁵ In der Musikforschung herrscht weiter

³⁸⁸ Vgl. Bartel ³1997, S. 13.

³⁸⁹ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 81.

³⁹⁰ Quintilian, zit. n. Eggebrecht 1996, S. 372.

³⁹¹ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 299.

³⁹² Vgl. o., 3.2.2.

³⁹³ Von Wilpert 1989, S. 775.

³⁹⁴ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 42.

Einigkeit darüber, dass es Melanchthon war, „der die Lehre von der Predigt in Beziehung zur wissenschaftlichen Rhetorik gebracht hat, woraus sich ergab, daß dann auch das gleiche bei der Musik erfolgte.“³⁹⁶ Krones sieht die „enge Verbindung von Rhetorik und Musik“ auch im Hinblick auf die Figurenlehre vor allem im Umfeld Melanchthons. Dieser habe auch die Predigt-Funktion der *Musica* an sich unterstrichen.³⁹⁷ Eggebrecht vermutet sogar, dass „der Begriff *Musica poetica* überhaupt von Melanchthon geprägt worden“ sei, ein rhetorischer Begriff, der sich bildungsgeschichtlich wiederum von Quintilian und dessen Rezeption durch Listenius (*Musica*, 1537) selbst herleiten lässt.³⁹⁸

Systematisch ausgebaut und beschrieben wurden musikalisch-rhetorische Figuren erstmals in der *Musica poetica* von Joachim Burmeister, die 1606 in Rostock erschien.³⁹⁹ Eggebrecht hat die Definition einer musikalisch-rhetorischen Figur von Burmeister in Übersetzung wiedergegeben und besprochen:

„In Burmeisters *Musica poetica* beginnt die Figurenlehre (*De ornamentis sive de figuris musicis*) mit folgender Definition: ‚Ornamentum oder musikalische Figur ist eine musikalische Gestalt [tractus musicus], sowohl harmonisch als auch melodisch, die im Rahmen eines textlich-musikalischen Abschnitts [periodus] [...] stattfindet und die von der einfachen Art der Komposition abweicht und dabei mit Nachdruck ein geschmückteres Aussehen annimmt und einführt.‘⁴⁰⁰

Burmeisters Definition ist damit exakt an Quintilians Figur-Begriff angelehnt und auf die Ebene musikalischer Komposition übertragen. So haben die im Regelfall humanistisch geschulten protestantischen Komponisten (Organisten, Kapellmeister) das in der Antike entwickelte und bewährte rhetorische System auf die Musik übertragen, um in humanistischer Tradition Begrifflichkeiten zu schaffen.⁴⁰¹ Wohl niemand hat den Figur-Begriff der *Musica poetica* eindeutiger (und eindringlicher) formuliert als Eggebrecht: Dieser Begriff ist nach Eggebrecht

³⁹⁵ Siehe oben, 3.1.1. Siehe ausführlich Krummacher 1994, S. 41-52. Zu Melanchthons Rhetorikauffassung vgl. auch Ueding/Steinbrink ³1994, S. 82f.

³⁹⁶ Blankenburg 1979, S. 28.

³⁹⁷ Krones 1997, Sp. 838. Leider bleibt Krones den Beleg für diese überaus wichtige Aussage schuldig. Ähnlich argumentiert auch Blankenburg 1961, Sp. 3.

³⁹⁸ Eggebrecht 1996, S. 60. Zu Quintilian und dessen Rezeption durch Listenius vgl. Eggebrecht 1996, S. 368 sowie oben, 3.1.2.

³⁹⁹ In Rostock wurde die *Musica theorica* nur noch bis höchstens 1581 gelehrt, während die *Musica practica* ohnehin nur außerhalb des Lehrbetriebes gepflegt worden war (so Bartel 1991, S. 5). Als ‚mathematische‘ Disziplin war die spekulative Musiktheorie im Humanismus naturgemäß einem Bedeutungsverlust ausgesetzt, den Burmeister kompensieren wollte: „Burmeister mußte also als Kantor und Gelehrtem daran gelegen sein, der Musik wieder zu Ansehen zu verhelfen, sie im Bildungssystem gleichwertig neben die anderen Künste gestellt zu sehen. Diesem Ziel aber konnte er besonders dadurch näherkommen, daß er die Musik mit einer seinerzeit mustergültigen, das Bildungswesen vorrangig bestimmenden Lehre in Beziehung setzte: mit der Rhetorik.“ (Bartel 1991, S. 5). Siehe dazu auch Eggebrecht 1996, S. 366. Zu den auf Burmeister folgenden Figurenlehren vgl. Bartel ³1997, S. 24-73.

⁴⁰⁰ Eggebrecht 1996, S. 371 f.

⁴⁰¹ Vgl. Bartel 1991, S. 4.

„angesiedelt auf der Basis des Kontrapunkts: Das ist im Vorstellungsfeld von Zahl und Maß, an denen das ‚Erkennen des Schöpfers‘ [creatorem agnoscere] haftet, das traditionelle, das mittelalterliche, das lutherische Moment. Und der Figur-Begriff ist auf dieser Basis in Richtung der Aktivität des Lebens [creatorem laudare] von der Rhetorik her gedacht: Das ist das humanistische Moment. Die Figur als musikalisch-rhetorische Expression ist in jeder Hinsicht-besonders aber in dem wichtigen Bereich der neuen Musik, dem der Dissonanzbehandlung- die nach dem rhetorischen Denkmodell zur Benennbarkeit, Lehrbarkeit und schöpferischen Anwendbarkeit rationalisierte Abweichung von der regulären, als Fundament gültigen Art des kontrapunktischen Satzes. In dieser grundsätzlichen Weise sind hier das mathematische und das emotionale, das lutherische und das humanistische, das kontrapunktische und das rhetorische Moment miteinander verbunden: sie bedingen sich gegenseitig.“⁴⁰²

Die Verfremdung, die eine musikalisch-rhetorische Figur leistet, beruht demnach auf der automatisierten Folie des tradierten kontrapunktischen Satzes. Es ist dabei eine Eigenleistung der deutschen protestantischen *Musica poetica*, die Figuren definiert und terminologisch gekennzeichnet zu haben.⁴⁰³ Gerade im Unterschied zu Italien wird die aristotelische Auffassung in Deutschland deutlich, nach der nur das Benannte begriffen werden kann.⁴⁰⁴ Für den Musiker bestehen in diesem Zusammenhang grundsätzlich zwei Möglichkeiten:⁴⁰⁵ Zunächst können Figuren von der Textgrundlage her musikalisch analog aufgegriffen und abgebildet werden (etwa eine Klimax, die musikalisch umgesetzt wird). Darüber hinaus kann der Komponist von sich aus musikalisch-rhetorische Figuren anbringen, um einen bestimmten Wortsinn, den *Scopus* oder einen Affekt herauszustellen.⁴⁰⁶ Wie bei der Textdisposition wird dabei nach einer Hermeneutik komponiert, die bei der Werkanalyse jeweils zu aktualisieren ist. Für beide Fälle gilt:

„[Figuren] gelten als Freiheiten (*licentiae*) gegenüber dem Regulären, sie wirken als Ausschmückungen (*ornamenta*), sie geben dem Werk Mannigfaltigkeit und Abwechslung (*variatio*), sie sind im Schaffensprozeß eine Quelle der Erfindung (*fons inventionis*), und bei alledem sollen sie den Sinn der Aussage dem Hörer nahebringen und verdeutlichen (*Sensum exprimere, Textum explicare*).“⁴⁰⁷

Alle Figuren, die für die untenstehenden Motettenanalysen relevant sind, werden in der jeweiligen Analyse besprochen. Für diese Motetten gilt zudem, dass sie sich durch relative Figurenarmut auszeichnen, gerade im Vergleich zum Madrigal oder dem geistlichen Konzert. Oft entstammen sie Sammlungen, die im Kontext des Gesamtwerkes eines Komponisten sowie

⁴⁰² Eggebrecht 1996, S. 371.

⁴⁰³ Eggebrecht 1996, S. 345 sowie S. 366-369.

⁴⁰⁴ Vgl. Dammann ²1984, S. 100.

⁴⁰⁵ Für die folgenden Ausführungen vgl. Schmitz 1996, S. 229.

⁴⁰⁶ „Der Affekt beruht auf einer Bewegung des Gemüts, das durch diese Bewegung in einen bestimmten Zustand gerät, zum Beispiel den der Freude. Der Komponist will diesen Gemütszustand durch die Musik ausdrücken und ihn im Hörer bewirken; er will ihn künstlich erzeugen. Der Affekt, zum Beispiel die Freude, ist ein Empfindungs- und Befindlichkeitstypus, dessen Merkmale die Affektenlehre rational erkundet und benennt [...], wobei das Denken in Analogien, das heißt hier in Entsprechungen, eine große Rolle spielt.“ (Eggebrecht 1996, S. 346.) So kann der Affekt der Freude beispielsweise durch einen tänzerischen Rhythmus, durch weite Intervalllagen, ‚Terzenseligkeit‘ usw. abgebildet und ausgedrückt werden.

⁴⁰⁷ Eggebrecht 1996, S. 372.

im historischen Kontext bewusst traditionswährend und schlicht konzipiert worden waren.⁴⁰⁸ Die folgenden Beispiele sollen daher ausschließlich dazu dienen, das rhetorische Fundament der Gattung auf der Ebene der *decoratio* (und das bereits fast einhundert Jahre vor der Schützzeit) aufzuzeigen.⁴⁰⁹ Emphase beispielsweise lässt sich durch eine *Imitatio* erzeugen.⁴¹⁰

Notenbeispiel 33: *Imitatio* (Walther, Psalm 130, Ms. 17f.)

Die rhetorische Frage des *wer kann...* wird als kleines melodisches Motiv gestaltet imitierend aufgegriffen (Quarte aufwärts in B und T, Sekunde aufwärts in A und S). Im Exordium der Motette von Dressler findet man die *Imitatio* paarweise und wesentlich erweitert vor (S/A) und folgend (T/B); in diesem Fall spricht man eher von einer *Mimesis*.⁴¹¹ Zum großen Bereich der *Hypotyposis*-Figuren⁴¹² zählt folgendes frühes Beispiel von Stoltzer:

⁴⁰⁸ So die Sammlungen von Franck (1623), Michael (1634) und Schütz (1648). Vgl. die entsprechenden Analysen unter 5.

⁴⁰⁹ Für einen systematischen Überblick der Figurenlehre innerhalb des rhetorischen Systems vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 301-327. Zur musikalisch-rhetorischen Figurenlehre vgl. Bartel ³1997, sowie Eggebrecht ²1996, S.366-388.

⁴¹⁰ Vgl. Bartel ³1997, S. 197-202

⁴¹¹ Vgl. Bartel ³1997, S. 197-202.

⁴¹² Zur Problematik dieses Begriffes vgl. Eggebrecht ²1996, S. 379. Einerseits lässt sich die ganze Figurenlehre als eine Abbildungslehre verstehen, andererseits gibt es direktes figürliches Abbilden (beispielsweise eines Aufstieges als *Katabasis*, eines Abstieges als *Katabasis*, eines Kreises als *Circulatio*) und übertragendes Abbilden (Fauxbourdon als Illustration von „Falschheit“, eine Fuga zur Darstellung von „Flucht“ usw.).

The image shows three systems of musical notation in G major, 4/4 time. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The first system contains the lyrics 'Fäl - let er, so wird'. The second system contains '- er nicht weg- ge - wo - - - - - fen,'. The third system contains '- er nicht weg - ge - wor - - - - - fen,'. In each system, a melisma is indicated by a long horizontal line under the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a quarter rest marking a comma in the lyrics.

Notenbeispiel 34: Hypotyposis (Stoltzer, Psalm 37, Ms. 33 –36)

Als Hypotyposis⁴¹³ abgebildet sind hier die Verben *fallen* und *wegwerfen*, Ersteres mittels des imitierten Terzfallmotivs, Letzteres mittels des schwungvollen Melismas in beschleunigten und rhythmisierten Achtelketten in beiden Stimmen. Die Viertelpause, die jeweils ein Komma markiert, sollte hier auch als Aposiopesis aufgefasst werden, welche die Leere nach dem Fall illustriert. Doch auf denselben Tönen wird das abrupt beendete Motiv über die Finalis weitergeführt. Das Adverb *nicht* ist durch den Spitzenton melodisch in seiner Bedeutung hervorgehoben und kompensiert semantisch den abgebildeten Fall. Trotzdem wird das *Wegwerfen* daraufhin wieder abgebildet, was strukturell der Predigtart einer Homilie entspricht.⁴¹⁴ Schütz hätte 100 Jahre später bei dieser Textstelle vermutlich einen anderen Weg gewählt und den Mahnungen der Theoretiker Folge geleistet, den Scopus des Gesamttextes zu berücksichtigen.⁴¹⁵

Auch die *Ruf*-Motive im folgenden Beispiel (Quarte aufwärts) sind Hypotyposis-Figuren. Die Mimesis auf gleicher Tonstufe in allen Stimmen ist ungewöhnlich, weil sich diese Figur üblicherweise auf verschiedenen Tonstufen fortsetzt.⁴¹⁶

⁴¹³ Vgl. Bartel ³1997, S. 183-85.

⁴¹⁴ Vgl. Brodde ²1979, S. 205.

⁴¹⁵ Vgl. Dammann ²1984, S. 111.

⁴¹⁶ Vgl. Bartel ³1997, S. 197-201.

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental parts (likely lute or basso continuo). The music is in a minor key (one flat) and common time. The lyrics are 'Aus der Tie - - - fe,'. The score features a characteristic Fauxbourdon texture with parallel sixths in the upper voices and a bass line that provides harmonic support.

Notenbeispiel 35: Hypotyposis/Mimesis (Reusch, Psalm 130, Ms. 1f.)

Die Behandlung des Fauxbourdon bei deutschen Komponisten der Musica poetica ist ein weiteres bezeichnendes Beispiel für deren durchweg rhetorisierte Art des musikalischen Denkens. Der Fauxbourdon ist eine seit dem frühen 15. Jh. überlieferte dreistimmige Satzpraxis, „die, den c. f. in der Oberstimme enthaltend, wesentlich in Terz- bzw. Sextparallelen verläuft [...]“. ⁴¹⁷ Durch diese Folge von parallel geführten Sextakkorden entstehen Quartparallelen zwischen Ober- und Mittelstimme. Isoliert betrachtet sind diese satztechnisch „falsch“ und nur durch die Tiefstimme legalisiert. ⁴¹⁸ Auffällig ist in diesem Zusammenhang eine terminologische Überschneidung zum Begriff der Catachresis in der deutschen Musiktheorie. ⁴¹⁹ Walthers Definition derselben liefert den Schlüssel zum Verständnis von Fauxbourdon in eben diesem Sinne:

„Der Progressus vieler auf einander folgenden Quartan, welche durch den Bass klang- und brauchbar gemacht werden, heisset auch also [gemeint ist „Catachresis“]; weil [...] solche auch unter die vollkommenen Consonanzen mit gehören, und demnach immediate einander nicht folgen sollen.“ ⁴²⁰

In diesem Sinne eines „Missbrauchs“, einer Catachresis, konnte sich der Fauxbourdon „im System der musikalisch-rhetorischen Figuren etablieren“ ⁴²¹ und so beispielsweise zur Darstellung des „Falschen“ dienen. Diese Denkweise ist ein Signum der Musica poetica:

„Fauxbourdon als musikalische Struktur gab es längst, Fauxbourdon als Sinnfigur (etwa für Falschheit oder Verrat) hingegen gibt es nur im deutschen Barock.“ ⁴²²

⁴¹⁷ Hoffmann-Axthelm 1972, S. 3. Siehe auch Bartel ³1997, S. 155-158.

⁴¹⁸ Hoffmann-Axthelm 1972, S. 4.

⁴¹⁹ Vgl. Hoffmann-Axthelm 1972, S. 4 sowie Bartel ³1997, S. 158.

⁴²⁰ Walther 1732, S. 148.

⁴²¹ Hoffmann-Axthelm 1972, S. 4.

⁴²² Dammann ²1984, S. 104.

Das vielleicht früheste Beispiel für ein solches Verständnis von Komposition überhaupt findet sich bei Stoltzer auf den Worten *alle werden. Sie, die doch alle werden sollen, wie der Rauch alle wird*, das sind die *Gottlosen*:

Notenbeispiel 36: Fauxbourdon als Figur (Stoltzer, Psalm 37, Ms. 16ff.)

Eine zentrale Bedeutung für die protestantische Motette hat das Noema. Übereinstimmend wird es in der *Musica poetica* als homorhythmischer Abschnitt in einer polyphonen Komposition definiert.⁴²³ Die Vermeidung von Dissonanzbildungen (z. B. durch Melismatik und Synkopierungen) führt in solchen Abschnitten zu einer im Kontext überdeutlichen Textbetontheit und Deklamation. So tritt das Noema immer in Verbindung mit zentralen Aussagen auf. Dressler beispielsweise komponiert nach einem melismenreichen Abschnitt (*wer an mich glaubet, der wird leben*) die Worte *wer an mich glaubet, der wird leben, ob er gleich stürbe* als Noema. Inhaltlich sind diese Worte die Quintessenz des vertonten Bibeltexes. Ohne eine vorausgehende planvolle Textdisposition wäre eine solche Figur nicht denkbar.

In der Forschung freilich ist der Stellenwert musikalisch-rhetorischer Figuren als Aussagemittel sowie der einer in sich geschlossenen musikalischen Figurenlehre als Kompositionshilfe und Analyseinstrumentarium äußerst umstritten: Vor allem Eggebrecht ging in Nachfolge seines Lehrers Gurlitt in seinem Buch *Heinrich Schütz, Musicus Poeticus* (1959) zunächst von der Ubiquität der Rhetorik zur Zeit des Humanismus und des Barock aus, die sich musikalisch in der *Musica poetica* manifestiere. In nahezu jeder *Musica Poetica* sei ein Abschnitt über die Figuren zu finden, woraus sich auch ein neues Analyseinstrumentarium erschließen ließe:

„Mit der Figurenlehre der *Musica poetica* und der Figurenpraxis des *Musicus poeticus* ist ein Gebiet genannt, das erst in jüngerer Zeit [Eggebrechts Perspektive von 1959, Anm.] ins Blickfeld der Musikforschung gerückt ist.“⁴²⁴

In einer noch unveröffentlichten, nach Absprache jedoch zugänglichen Habilitationsschrift von 1997 weist Janina Klassen jedoch aufgrund von Quellenstudien nach, dass die Figurenlehre niemals in dem Maße präsent gewesen sei, wie Eggebrecht es (eher stillschweigend)

⁴²³ Vgl. Bartel ³1997, S. 207-209.

⁴²⁴ Eggebrecht ²1985, S. 80.

vorausgesetzt habe. Längst nicht alle mit *Musica poetica* betitelten Kompositionslehren enthielten Abschnitte über musikalisch-rhetorische Figuren. Strukturelle Komponenten von Komposition seien vor allem die Modi und die Hierarchie von Klauseln in einem Stück gewesen.⁴²⁵ Ein Figurenkatalog, mit dem man demnach ein Werk analysiert, sei ein bequemes, aber unangemessenes Analyseinstrumentarium.

Wenn nun aber längst nicht alle als *Musica Poetica* bezeichneten Kompositionslehren Abschnitte über die Figuren enthalten, ist dabei freilich umso mehr zu unterscheiden zwischen der Ebene der Figurenlehre und der Ebene der Figurenpraxis, schließlich sind die Figuren ja durchaus nachweisbar und beschreibbar. Krones stellt dazu fest:

„Die 'musikalische Rhetorik', in einer Periode allgemein verstärkter symbolsprachlicher Absichten (wie sie die Zeit des 14., 15. und 16. Jh. darstellte) immer mehr vorbereitet, stieg schließlich in der Zeit zwischen ca.1600 und ca.1800 -neben ihren tektonischen und formalen Funktionen- zu einem weiten Kreisen der musikalisch Gebildeten bekannten Symbolfundus auf, der in vielen Lehrbüchern angesprochen, allerdings nie in seiner Gesamtheit tradiert wurde. Die allgemeine Verwendung in besonders der 'musikalisch-rhetorischen Figuren', aber auch die 'sprachähnliche' Formung und Wiedergabe von Musik lassen es jedoch ziemlich sicher erscheinen, daß wir es hier mit einem damals auch in seiner Gesamtheit weitgehend akzeptierten Bildungsgut zu tun haben, das in vielen Details mündlich weitergegeben wurde und jeweils nur partiell zu schriftlicher Darstellung gelangte. Viele Aussagen noch in Lehrwerken des späten 18. und frühen 19. Jh., das selbstverständliche Voraussetzungen rhetorischer Begriffe bis weit ins 19. Jh. hinein sowie die ebenso selbstverständliche Verwendung jener semantisch aufgeladenen Elemente bis in die Gegenwart hinein unterstreichen das Gesagte.“⁴²⁶

Das von Krones angesprochene Problemfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit stellt übergeordnet auch ein Theorie-Praxis-Problem dar. Bartel weist darauf hin, dass Autoren theoretischer „Figurenlehren“ im Regelfall selbst kaum kompositorisch tätig waren (Thuringus, Kircher, Elias Walther, Janowka, Voigt); dagegen seien „der Praxis nahestehende Theoretiker“ wie Zarlino, Calvisius u. a. der Überzeugung gewesen, dass sich gerade die Textausdeutung einer Kodifizierung innerhalb einer elaborierten Figurenlehre entziehen müsse.⁴²⁷ Insofern ließe sich „Dammanns Behauptung kaum aufrecht erhalten, die theoretische Lehre hätte dem Komponisten die Figuren als Strukturmittel erst verfügbar gemacht.“⁴²⁸

Niemals jedenfalls ist bei der Diskussion um eine „Figurenlehre“ aus den Augen zu verlieren, dass sich Figuren als *licentiae*, als Abweichungen von der automatisierten Folie des tradierten kontrapunktischen Satzes konstituieren. Somit wäre bei ihrer Benennung mindestens der Zeit- und Regionalstil zu berücksichtigen, nicht zu vergessen der jeweilige Werkkontext selbst. Eine in sich stringent abgeschlossene „Figurenlehre“ wäre aufgrund ihrer idealen Funktion, Verfremdungsstrukturen zu klassifizieren, schon ein Widerspruch in sich selbst, weil sie im

⁴²⁵ Zu den Modi und den Klauseln vgl. o., 3.1.2 sowie 3.2.3.

⁴²⁶ Krones 1997, Sp. 815.

⁴²⁷ Bartel 1991, S. 7. Vgl. auch S. 11 ebd.

⁴²⁸ Bartel 1991, S. 11.

Moment der schriftlichen Kodifizierung den Grundstein zur Egalisierung genau dieser Strukturen legen würde.

Die Bedeutung gerade der mündlichen Exerzitien (colloquia, dialogi, recitationes, declamationes und actus) in der rhetorischen Ausbildung im deutschen Barock ist im Übrigen belegt.⁴²⁹ Barockrhetorik kann somit „nicht auf das reduziert werden, was die Lehrbücher der Rhetorik und Poetik bringen.“⁴³⁰ Diese Erkenntnisse gelten, die Einheit der Künste sub specie rhetorice vorausgesetzt, auch für die Musica poetica und sind bei den musikalischen Analysen zu berücksichtigen. In diesem Kontext gewinnt ein relativ unbeachteter Satz in der vielzitierten Vorrede von Heinrich Schütz zur *Geistlichen Chormusik* (1648) an Bedeutung: Nachdem Schütz „die zu einer regulierten Composition nothwendige(n) Requisite“ aufgezählt hat, nennt er

„dergleichen Dinge mehr; wovon die gelehrten Theorici weitleuffig schreiben / und in Schola Practica die Studiosi Contrapuncti **mit lebendiger Stimme [!] unterrichtet** werden; (...)“.⁴³¹

Entscheidend bleibt somit, dass die Figurenlehren in der Praxis bereits Bestehendes und primär mündlich Tradiertes zu beschreiben suchen.⁴³² Grundsätzlich ist festzustellen: Mag die Figurenlehre als geschlossenes Theorie- und Lehrgebäude ein Konstrukt sein, ist sie trotzdem tauglich zur Benennung bestimmter, semantisch aufgeladener Elemente von Klang. Nur ist ihr Stellenwert erneut kritisch zu hinterfragen. So wie die Rhetorik im Allgemeinen erschöpft sich auch die musikalische Rhetorik im Besonderen keinesfalls in der Lehre und Anwendung von Figuren. Die Rhetorik ist vielmehr auf Praxis, Produktion und Wirkung einer Rede ausgerichtet, die Musica poetica auf alle Produktionsstadien der Komposition eines Bibeltextes. Das Produktionsstadium von Figuren ist lediglich das der elaboratio/elocutio (nach inventio und dispositio) als „letzte Stufe des Kompositionsvorganges“.⁴³³ Beim Verfassen einer Rede wie bei einer Komposition sind die Figuren als Verfremdung und Schmuck (ornatus) und damit lediglich als Zutat zu betrachten. Schmitz ist daher ein grundsätzlicher Irrtum unterlaufen, als er der Figurenlehre den wichtigsten Rang innerhalb musikalisch-oratorischer Kunst eingeräumt hat:

„So beachtlich unter den Teilen, welche die musikalisch-oratorische Kunst mit der Rhetorik verbinden, Inventio, Dispositio und Elocutio auch sein mögen, der wichtigste war und blieb bis zu Bach und Händel hin der dritte, die Decoratio. Dieser Teil umfasst die Tropen und Figuren, den Schmuck der Rede.“⁴³⁴

⁴²⁹ Siehe ausführlich Becerra-Schmidt 1994.

⁴³⁰ Szyrocki 1979, S. 45.

⁴³¹ Schütz, *Vorwort zur Geistlichen Chormusik* (NSGA IV 1965, S. VI), Hervorhebung von mir, JHM:

⁴³² So übereinstimmend Krones 1997, Sp. 94; Bartel ³1997, S. 7; Dammann ²1984, S. 178.

⁴³³ Dammann ²1984, S. 127.

⁴³⁴ Schmitz 1996, S. 220.

Bei Eggebrecht gewinnt man aufgrund der Darstellung sogar beinahe den Eindruck, musikalische Rhetorik erschöpfe sich in der Affekten- und Figurenlehre.⁴³⁵ Tatsächlich sind musikalisch-rhetorische Figuren immer im Kontext aller rhetorischen Produktionsstadien zu sehen, in ihrer Gesamtbedeutung nicht zu überschätzen und eben „nur als Zucker und Gewürze“ zu betrachten.⁴³⁶ Die Definition Burmeisters (in Übersetzung von Eggebrecht) unterstreicht das eben Ausgeführte. Der Terminus „periodus“, den er verwendet, belegt dabei gerade die Verwurzelung der Figurenapplikation im gesamten musikalisch-rhetorischen System:

„Ornamentum oder musikalische Figur ist eine musikalische Gestalt [tractus musicus], sowohl harmonisch als auch melodisch, **die im Rahmen eines textlich-musikalischen Abschnitts [periodus] ...stattfindet** [...].“⁴³⁷

3.2.7 Analyseschema

Bei der Analyse von Motetten gilt es angesichts der Wirkungsfunktion einer Rede (oder eben eines entsprechend zubereiteten Bibeltextes), mögliche Argumentationsmuster auf musikalischer Ebene nachzuweisen, die durch Figuren geschmückt, aber nicht begründet sind. Die officia oratoris muss somit auch auf musikalischer Ebene gesehen werden. So wie eine bloße Aneinanderreihung von Figuren noch keine musikalische Form begründen kann, sollte umgekehrt die musikalische Analyse der rhetorisch konzipierten und komponierten Motetten immer von der Disposition des Text-Ganzen ausgehen.

Für die Analyse im hermeneutischen Sinne einer Reproduktion des Produktionsprozesses⁴³⁸ sollte sich auf der Grundlage des Gesagten daher folgendes Schema eignen, welches für Motetten späterer Epochen zu modifizieren ist:

1. Textgrundlage und Textdisposition

2. Kerygma (Verkündigung):

- Bauplan (Textabschnitt und musikalischer Abschnitt, Interpunktionen und Klauselbildung, Segmentverbindungen)
- Moduswahl und Ambitus; Tonartenwahl und -Behandlung

⁴³⁵ Vgl. z. B. die (ansonsten bestechende) Darstellung in Eggebrecht 1996, S. 347-411.

⁴³⁶ Johann Georg Ahle, *musicalisches Sommer-Gespräche*, S. 17, Mühlhausen 1697 (nicht eingesehen, zit. n. Schmitz 1996, S. 246.) Ahle beruft sich dabei explizit auf Quintilian.

⁴³⁷ Zitiert (und übersetzt) bei Eggebrecht 1996, S. 371f., Hervorhebung von mir, JHM.

⁴³⁸ Dazu v. Wilpert⁷ 1989, S. 370f.

- In abschnittweiser Darstellung: Andere Aspekte musikalischer Gestaltung (Rhythmik, Melodik, Motivik, Figuren, Besonderheiten)

3. Exegese (die Motette als Zeugnis der Auslegungsgeschichte eines Bibeltextes)

4 Die ev.-luth. Motette als Predigtmusik von 1600 bis in die Gegenwart

4.1 Von 1600 bis 1750

4.1.1 Theologie und Musik sub specie rhetoricae

Der Humanisierungsprozess innerhalb der Welt der Gelehrten wurde bereits dargestellt. Auch nach 1600 ändert sich zunächst nichts am Prozess der Rhetorisierung der Künste und des perspektivischen Zustandes einer „Einheit der Künste sub speciae rhetoricae“.¹ Nicht zuletzt durch die Sprachstudien humanistischer Theologen hatte das Trivium der Artes liberales an Gewicht gewonnen; die Ars musica war somit in die Nähe der sprachlichen Disziplinen gerückt.² Nun ließ sich, wie die sprachlichen Künste, auch die Musik nicht mehr ungebrochen von der Sphärenharmonie herleiten, nicht mehr unmittelbar als nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet verstehen. Daher mussten, quasi vermittelnd, andere Ordnungsprinzipien entwickelt werden, die vom Denken innerhalb der göttlichen Ordnung (der Ordo) zur Poetik, vom kosmologischen Denken zum sprachlichen Pragmatismus geführt haben. Die Poetik konnte dabei ihr Regelsystem von der Ars rhetorica herleiten.³

Eine weitere, auch für die Musica wesentliche Entwicklung, bestand in der zunehmenden nationalsprachlichen Gesinnung deutscher Humanisten im Wettstreit mit europäischer Literatur nach 1600, was das gesamteuropäische Denken zunehmend veränderte:⁴

„Die antike Überzeugung von der Lehrbarkeit der Poesie [...] wird nun der deutschen Sprache im Sinne einer nationalpädagogischen und kulturpolitischen Aufgabe dienstbar gemacht und konsequent realisiert, bei gleichzeitiger Rechtfertigung des Deutschen vor den Sprachen der Alten und des Auslandes und dem übernommenen Bildungsideal.“⁵

Damit galt die aus der Antike übernommene Forderung an den Rhetor, Kunde von der Kunstlehre zu haben, umso mehr für den Dichter und eben auch für den Musiker.⁶ Sicherlich zu Recht sah man sich im europäischen Vergleich dabei im kulturellen Rückstand. So wie Opitz

¹ Ueding ²1996, S. 113 und S. 116. Siehe auch Ueding/Steinbrink ³1994, S. 85. Vgl. 3.

² Vgl. Ueding ²1996, S. 96f. sowie Bartel 1991, S. 7f.

³ Vgl. Curtius ²1959, S. 79 sowie Bartel 1991, S. 7. Zur deutschen Barockpoetik in rhetorischer Tradition vgl. grundlegend Dyck ²1969 sowie einführend Szyrocki 1979, S. 35-41. So beruft sich beispielsweise August Buchner in seiner *Anleitung zur deutschen Poeterey* (Wittenberg 1665) explizit auf die antike Rhetoriktradition sowie auf Scaligers Poetik (belegt bei Dyck ²1969, S. 4ff.).

⁴ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 97-99 sowie Szyrocki 1979, S. 36f.

⁵ Szyrocki 1979, S. 36.

⁶ Darauf weist Ueding hin (Ueding ²1996, S. 113-117).

sich mit der französischen Pléjade auseinandergesetzt hat (was u. a. 1624 zu seiner grundlegenden Poetik im *Buch von der deutschen Poeterey* geführt hat), haben sich Musiker wie Hassler, Praetorius (der freilich immer bedauert hatte, nie selbst in Italien gewesen zu sein) und Schütz daher in vergleichbarer Intention intensiv mit der Musik Italiens beschäftigt.⁷ Unter dem Dach einer fundierten rhetorischen Bildung im Rahmen göttlicher Weltordnung (ordo) sahen sich die Künste dabei ebenso wie die Theologie im Dienste christlicher Verkündigung in der Volkssprache.⁸ Genau von diesem Streben her sind die Kontakte zwischen Schütz und Opitz sowie das grundsätzliche Bemühen beider um die deutsche Sprache zu verstehen.⁹ Und was für den Musiker und den Dichter galt, galt ebenso für den Theologen:

„Aber auch der Theologe griff zum rhetorischen Handbuch, wenn er die Predigt konzipierte. Den lutherischen Geistlichen galt die Schrift Melanchthons ‚De officiis concionatoris‘ (1535), in der er die Predigt nach augustinischem Muster an die Vorschriften der antiken Rhetorik band, als vorbildlich. In seiner Nachfolge entstand eine reiche homiletsche Literatur.“¹⁰

In der dichterischen Poetik wie in der *Musica poetica* besann man sich daher genauso auf die Affektenlehre wie in der lutherischen Theologie:

„Bei dem Bestreben des Redners, sein Publikum für sich zu gewinnen, ist die Erzeugung von Affekten das wirkungsmächtigste Mittel. Die Affektenlehre ist deshalb ein ureigenstes Stück der Rhetorik, ein Stück angewandte Psychologie.“¹¹

Wie in der Poetik und der *Musica poetica* wird der (Rede-) Schmuck (ornatus) auch in diesem Zusammenhang gezielt auf seine potentielle Wirkung hin eingesetzt. Das persuasive Element tritt ganz universal weiter in den Vordergrund. Und so entstanden praktisch keine Homiletiken mehr ohne Abschnitte über die Rhetorik und immer öfter auch Rhetoriken mit Abschnitten über die Predigt (z. B. Alsted 1620¹² oder bei Meyfart 1634¹³). In Meyfarts *Teutsche[r] Rhetorica oder Redekunst 1634* fehlt es in Bezug auf die *Ars musica* dabei nicht an Hinweisen auf den musikalischen Charakter der Rede (II, S. 12-14; S. 18-20; S. 23); auch vergleicht er die

⁷ Zu Opitz vgl. Szyrocki 1979, S. 35ff. Zum „Paradigma Italien“ siehe ausführlich Heinemann 1993, S. 66-102.

⁸ Vgl. Krummacher 1986, S. 109ff. Siehe auch Trunz 1977, S. *49.

⁹ So hat Schütz -entgegen dem Dresdner Brauch und frei von kompositorischen Zwängen- auch eine *Deutsche Messe* sowie ein *deutsches Magnificat* komponiert, was mindestens für eine Art Sendungsbewusstsein bezüglich der deutschen Sprache spricht (vgl. Brodde ²1979, S. 243). In der *Geistlichen Chormusik* (1648) hat er durch die Aufnahme eines Stückes von Andrea Gabrieli vermutlich auch (neben der Würdigung der venezianischen Schule) dazu anregen wollen, Kompositionen vom Lateinischen in das Deutsche zu übertragen (vgl. Brodde ²1979, S. 208). Zu den intensiven Kontakten zwischen Schütz und Opitz im gemeinsamen Bemühen um die deutsche Sprache (z. B. im Librettoentwurf zur Oper *Dafne*) vgl. Brodde ²1979, S. 101; S. 125 sowie Heinemann 1993, S. 82. Ein vergleichbares Bemühen ist im Rahmen der Kontakte zwischen Melchior Franck und J. M. Meyfart sowie Tobias Michael und August Buchner zu vermuten.

¹⁰ Dyck ²1969, S. 11. Siehe auch 2.1.

¹¹ Uedng/Steinbrink ³1994, S. 95.

¹² Belegt bei Dyck ²1969, S. 11.

¹³ Vgl. Trunz 1977, S. *49.

stimmliche Tongebung mit musikalischen Intervallen, was einmal mehr ein Signum für die Einheit der Künste sub specie rhetoricae darstellt.¹⁴

Ziel der deutschsprachigen Predigt war dabei zunächst die Erbauung (aedificatio) und Belehrung (docere) des „Einfältigen“, des „gemeinen Mannes“ aus dem Volk.¹⁵ In den Rhetoriken (und anfänglich auch in der Praxis) schlug sich dieses Ziel in der Forderung nach einer niedrigen Stillage (genus humile) für die Predigt nieder.¹⁶ Melanchthons Vorliebe, vermittels einer Themapredigt theologische loci herauszuarbeiten und damit den Textscopus in den Vordergrund zu stellen, hatte dabei zwischen 1550 und 1600 zeitweise die Homilie mit ihrer Vers-für-Vers-Auslegung verdrängt und zu ganzen Themapredigt-Zyklen geführt.¹⁷

Im laufenden 17. Jahrhundert wich diese Orientierung jedoch einer zunehmenden „Überrhetorisierung“ der Predigt:

„Die Exegese geht vorwiegend dem Wortsinn nach, verzichtet aber nicht auf überspitzte Erörterungen, so daß man meinen könnte, in den Kirchenbänken hätte eine humanistisch gebildete Gemeinde der Verkündigung gelauscht.“¹⁸

Dass ausgerechnet Johann Matthäus Meyfart sich wiederum vehement gegen eine solche Predigtpraxis gewandt hat,¹⁹ ist ein gewichtiges Indiz dafür, dass ev.-luth. Komponisten bereits von Melanchthon und Flavius Illyricus gelernt hatten, den Textscopus zu berücksichtigen und eigenständig Exegese zu betreiben.²⁰ Wie die Analyse zur Motette von Melchior Franck exemplarisch aufzeigt, entsprang gerade eine von der Faktur her „synthetische“, themapredigtartige Motette der Zusammenarbeit dieses Theologen mit dem Musiker.²¹

Dabei ist besonders zu betonen, dass im Umfeld der sich durchsetzenden dominanten lutherischen Orthodoxie ohnehin wenig Raum für individuelle theologische Zugänge zum Bibeltext gewesen ist. Theologen wie Musiker waren in ihrer Exegese an die Lehre von der Verbalinspiration und an die Schriftgemäßheit gebunden, eine Situation, die sich in den Motetten der Zeit nachweisen lässt und für die Analyse von Motetten der Zeit einen wesentlichen Zugang darstellt. Diese Konstellation soll am Beispiel Wittenbergs erläutert werden.

¹⁴ Vgl. Trunz 1977, S. *49.

¹⁵ Vgl. Bartel 1991, S. 27.

¹⁶ Vgl. Bartel 1991, S. 27.

¹⁷ Vgl. Wolf 1977, S. 238.

¹⁸ Wolf 1977, S. 238.

¹⁹ Belegt bei Bartel 1991, S. 27f.

²⁰ Siehe 3.2.2, **Textdisposition**.

4.1.2 Zur Bedeutung der lutherischen Orthodoxie

Es ist vorwegzunehmen, dass lutherische Orthodoxie natürlich nicht gleichbedeutend mit lutherischer Theologie ist. Einen Konsens gab es in Bezug auf das Lutherbild des legitimen kirchlichen Amtsträgers, der die Theologie biblisch erneuert hat.²² Wesentliche „Wirkungsfelder Luthers“ (zur Mühlen nennt hier die „Erneuerung der Lehre von der Rechtfertigung, den Sakramenten, von Gesetz und Evangelium, des Gottesdienstes und des Gebets, aber auch des Verständnisses der politischen Gewalt, der Ehe, der Erziehung usw.“) galten dabei als gesichert.²³ Schon aufgrund der Wirkungsmacht von Luthers Schriften („Wann hat es vorher die Ausgabe gesammelter Werke eines Autors zu seinen Lebzeiten gegeben?“)²⁴ ist für Motettenkompositionen im Umkreis lutherischer Orthodoxie ein wesentlicher Einfluss lutherischer Theologie anzunehmen, zumal dann, wenn es um Kernbereiche dieser Theologie geht. Auch hier muss das Prinzip der Einzelfallprüfung gelten, wie es in den Analysen, von den Motetten selbst ausgehend, versucht worden ist.

Nach der Reformation waren in Wittenberg vor allem die Bemühungen Phillip Melanchthons und seiner Schüler wesentlich, in „dogmatischer Aufgeschlossenheit und Wandlungsfähigkeit das Luthertum mit den im Augsburger Religionsfrieden von 1555 nicht anerkannten Calvinisten enger zu verbinden.“²⁵ Diese „Phillipisten“ führten ihre von der lutherischen Lehre abweichenden Lehrmeinungen (die vor allem das Abendmahl betrafen) dabei auf Melanchthon selbst zurück. Das „reine Luthertum“ glaubte sich dabei zunächst durch die Universität Jena vertreten, während in Wittenberg in mehr oder weniger offenem Verbund mit den Phillipisten der sog. „Kryptocalvinismus“ (d. h. eine „verdeckte“ Lehre vom Calvinismus) seinen Raum fand.²⁶ Dieser gipfelte in dem *Wittenberger Katechismus* (1571) von Christoph Pezel, der sich als Theologieprofessor seit 1569 verstärkt um eine Synthese der Wittenberger und der Genfer Theologie bemüht hatte. Kurfürst August ging nun rücksichtslos gegen ihn und andere „Kryptocalvinisten“ vor, motiviert vor allem dadurch, den Ausgleich mit Habsburg zu suchen. Professoren und andere Universitätsmitglieder wurden verhaftet; die Immatrikulationszahlen gingen rapide zurück. Auch als Reaktion auf Pezels Schrift wurde von 1577 bis 1580 die sog. Konkordienformel erarbeitet. Alle sächsischen Pfarrer mussten sich durch ihre Unterschrift mit

²¹ Auch die Motetten von Michael, Schütz und Briegel sind eher wie eine Themapredigt als eine Homilie gearbeitet; die Mahnungen, den Scopus des gesamten Textes zu beachten, wurden von diesen Komponisten befolgt. (vgl. die entsprechenden Analysen sowie 3.2., Textdisposition).

²² Zur Mühlen 1991, S. 568.

²³ Zur Mühlen 1991, S. 568f.

²⁴ Zur Mühlen 1991, S. 568.

²⁵ Timm 1960, S. 23f.

²⁶ Vgl. hier und im Folgenden Junghans 1979, S. 162ff.

dieser Sammlung lutherischer Bekenntnisschriften theologisch konform zeigen, oder aber ihre Pfarrstelle verlassen.²⁷

Diese Formel war ein Versuch, die Spaltung des Protestantismus „von oben“ auszugleichen und vor allem die Einheit der protestantischen Reichsfürsten wiederherzustellen. In die Konkordienformel wurde unter anderem aufgenommen, wie sehr Glaube und Werke zusammengehören. Dies wurde mit einem Lutherzitat belegt: „Also daß unmöglich ist, Werk vom Glauben scheiden, ja so unmöglich als brennen und leichten vom Feur mag gescheiden werden.“²⁸ Gerade dieser Aspekt von Werkgerechtigkeit hatte bei Luthers wirkungsmächtiger Auslegung des „Rechtfertigungpsalms“ 130 eine wesentliche Rolle gespielt²⁹ und findet sich zum Beispiel in Tobias Michaels Psalmotette über Psalm 130 wieder (siehe die entsprechende Analyse unter 5.).³⁰

Vor allem auf der Ebene der Hoftheologen gewannen dabei theologische Rechthaberei und Dogmatismen die Oberhand. Ein Beispiel dafür ist der Streit zwischen Philippisten als Anhänger der von Melanchthon 1540 entworfenen *Variata* und der Orthodoxen um Flavius Illyricus.³¹ Da die meisten protestantischen Reichsfürsten sich dieser Formel anschlossen, wurde die Gegnerschaft zu calvinistischem Gedankengut auf Staats- und Universitätsebene nun um so schärfer. Eine Polarisierung „reichstreues Luthertum“ vs. „reichsfeindlicher Calvinismus“ bildete sich vor allem in Sachsen heraus. Dabei wandelte sich das Luthertum parallel zunehmend in einen volksfrommen Quietismus, der die Obrigkeitshörigkeit in sein Zentrum stellte:

„Die Lutherische Reformation [...] verleugnete ihre revolutionären Ansätze und erstarrte innerhalb weniger Jahrzehnte in orthodoxen *Landeskirchen*, die viel zu den geistigen Restriktionen und zum obrigkeitsfrommen Untertanenbewußtsein des deutschen Absolutismus beitrugen.“³²

Der evangelisch-lutherische Christ wurde zum Untertan, der Pfarrer mutierte vom Seelsorger zum „swatten Gendarm“.³³ Dabei galt Luther als der ewige Kronzeuge des wahren Wortes. Bis 1733 war für die Evangeliumslesung am Reformationstag Offb 14, 6-8 vorgesehen, wo es in Vers 6 heisst: *Und ich sah einen Engel fliegen mitten durch den Himmel, der hatte ein ewiges Evangelium zu verkünden denen, die auf der Erde wohnen [...]*. Nach Bugenhagens

²⁷ Nachweis bei Leaver 1985, S. 41.

²⁸ Zitiert nach BSLK, 942, 1-4. (Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgerischen Konfession 1930, Göttingen 1986 (=BSLK).)

²⁹ Vgl. Mühlhaupt 1965, S. 537f. (bzgl. der Psalmenvorlesungen Luthers von 1532/33).

³⁰ Vgl. die Analyse zum 130. Psalm von Tobias Michael unter 5.

³¹ Zu F. Illyricus vgl. 3.1.2.

³² v. Polenz 1991, S. 113.

³³ Belegt bei v. Polenz 1991, S. 288.

entsprechender Begräbnispredigt für Luther 1546 über diese Worte galt es gleichsam als „common sense“, den Offenbarungstext auf Luther zu beziehen, der post mortem so quasi als Engel spricht.³⁴

Der zweite Versuch einer calvinistischen Reformation Sachsens durch den Kanzler Krell scheiterte wenig später; Krell wurde später nach zehn Jahren Gefangenschaft hingerichtet. Spätestens seit 1591 war die Wittenberger „Leucorea“ theologisch auf die Konkordienformel festgelegt, zumindest offiziell:

„Für die Theologiegeschichte bedeutet die Rückkehr zum Luthertum das Festhalten an der leiblichen Gegenwart Christi im Abendmahl und einem heilsgeschichtlichem Verständnis der Prädestination, wie es nun in der `Leuenburger Konkordie` vom 16. März 1573 auch reformierte Kirchen anerkannt haben.“³⁵

Ständige theologische Abgrenzungen zu „kryptocalvinistischen“ Positionen müssen aber noch lange an der Tagesordnung gewesen sein, sonst wären, bereits zwanzig Jahre nach der Konkordienformel, wohl kaum Mahntafeln folgenden Inhalts in Wittenberg angebracht worden:

„GOTTES WORT LUTHERI LEHR VORGEHET
NUN NOCH NIMERMehr VND OBS
GLEICH BISSE NOCH SO SEHR DIE
CALVINISTEN AN IHR EHR.“

(anticalvinistische Tafel, angebracht 1597 im Hof von Schlossstrasse 4, Wittenberg)³⁶

So bleibt festzuhalten:

„Wittenberg war die Burg der lutherischen Orthodoxie, die Gottesstadt, das neue Jerusalem. Hier steht die unverfälschte cathedra Lutheri. Die dortigen Theologen hielten ihre Gutachten für inappellable Rechtssprüche, den Kurfürsten von Sachsen als director sociorum Conf. August. [Confessio Augustana, Anm.] für den pflichtmäßigen Vollstrecker. Diese unverdrossenen Streiter des Herrn stärkten sich mit der Aussicht, nach vollbrachtem irdischem Kampfe Dr. Martinum oben zu begrüßen, wo er sitze sammt den Aposteln zu richten die zwölf Geschlechter Israels und zu verdammen das antichristliche Papsttum sammt allen sectirerischen Rotten.“³⁷

Dies war die Lebensrealität, welche das „collegiale und häusliche Leben“³⁸ entscheidend geprägt hat: „Wer an einem Dogma irre wurde, hieß ein Atheist. Wer das Einäschern von Hexen nicht für Gottesdienst hielt, wurde des ewigen Höllenfeuers versichert.“³⁹

³⁴ Belegt bei Leaver 1985, S. 34f.

³⁵ Junghans 1979, S. 164.

³⁶ Zit. n. Junghans 1979, S. 162. „VORGEHET“ (Z. 1) meint hier „vergehet“.

³⁷ v. Hase 1897, S. 15.

³⁸ v. Hase 1897, S. 15..

³⁹ v. Hase 1897, S. 15. Zu den Hexenprozessen schreibt v. Hase (1897, S. 10): „Denn im 17. Jahrhundert stand der Hexenprozess in feuriger Blüte, in katholischen Landen diente er statt der Inquisition, und in Deutschland sind damals mindestens ebenso viele Hexen verbrannt worden als in Spanien Ketzer hingerichtet. Die lutherische Kirche, wohl aufgereizt durch Luthers poetische Anschauung von der Macht des Teufels, ist darin dem katholischen Verfahren eifrig gefolgt. Das ist die oft vergessene Kehrseite der damaligen Orthodoxie.“

Als orthodoxester Lutheraner muss dabei sicherlich Leonhard(us) Hutter(us) (1563-1616) gelten, der von 1596 bis 1616 auf Betrieb Polykarp Leysers als Professor in Wittenberg tätig gewesen ist.⁴⁰ Das von Zeitgenossen vielverwendete Anagramm seines Namens

r e d o n a t u s l u t h e r u s

sagt alles über seine Theologie: Hutter galt zeit seiner Wirkung als der orthodoxeste aller orthodoxen Lutheraner.⁴¹ Hutters Wirksamkeit bestimmte die ganze Orthodoxie und war nicht etwa nur Theologen als theologische Grundlage und Orientierungspunkt von Bedeutung.⁴² Das Vertreten eines originär reformatorisch-lutherischen Standpunktes war auf der Folie des oben skizzierten theologischen Streites nun freilich nicht mehr möglich, und so muss Hutter zugleich auch als „malleus Calvinistarum“ und als „heftigster Anti-Melanchthonianer“ gesehen werden.⁴³ Hutters *Compendium locorum theologicorum ex Scriptura S. et libro Concordiae collectum* (Wittenb. 1610) wurde als orthodoxe Dogmatik 1610 als Lehrbuch in ganz Sachsen für Fürstenhaus, Kirche und Schule verbindlich eingeführt, wo sie bis weit in das 18. Jahrhundert von grundlegender Bedeutung gewesen ist.⁴⁴ In ihr wurde, auch als Repetitorium, in 34 locis der lutherische Lehrbegriff unter möglicher Festhaltung an den Worten der Confessio Augustana sowie der Konkordienformel dargestellt. Und so verkörpert sie geradezu den „kirchlich autorisierten und normierten lutherischen Lehrbegriff [...]“.⁴⁵ Noch Johann Sebastian Bach hat aus diesem *Compendium* gelernt.⁴⁶ Diese Dogmatik verdrängte so die *Loci Melanchthons*, die eine dem „Kryptocalvinismus“ verdächtige Dogmatik gewesen war und kann als endgültiger theologischer „Sieg“ über die „Philippisten“ angesehen werden.⁴⁷ Damit stand die -durchweg rhetorisierte- Auffassung von der Heiligen Schrift „als der Quelle und einzigen Norm des Glaubens und der Lehre“, als Lehre von der Verbalinspiration zentral da:

„Dies sicherte mit der Autorität der Schrift, die mehr oder weniger entschieden der Offenbarung gleichgesetzt wurde, auch ihre Deutlichkeit, Vollkommenheit und Wirksamkeit. [...] Der Exeget hatte an erster Stelle die Schriftgemäßheit der eigenen Lehre nachzuweisen. Obwohl die Überzeugung von der Verbalinspiration zum Bibelstudium und zur Erforschung des Wortsinns im besonderen anspornte, erlangte das exegetische Ergebnis kaum eine kritische Funktion gegenüber der Dogmatik. Bindung an die kirchliche Auslegungstradition [d. h. hier: gemäß der lutherischen Orthodoxie, Anm.] verstand sich von selbst.“⁴⁸

⁴⁰ Angaben nach Kunze 1900, S. 497f.

⁴¹ Vgl. Kunze 1900, S. 497f.; entsprechend Timm 1960, S. 31.

⁴² Vgl. Kirste 1985, S. 78.

⁴³ Vgl. ebenda.

⁴⁴ Vgl. Timm 1960, S., 31.

⁴⁵ Kunze 1900, S. 498.

⁴⁶ Nachweis bei Kirste 1985 (S. 78; S. 80).

⁴⁷ Vgl. Kunze 1900, S. 498f.; vgl. Timm 1960, S. 31.

⁴⁸ Karpp 1980, S. 77ff.

Somit war die Gleichsetzung von *scriptura sancta* und *verbum dei* vollzogen; Luthers Schriftverständnis wandelte sich in ein orthodoxes Schriftprinzip.⁴⁹ In einer musikalischen Gattung, welche sich mittels des Schriftworts konstituiert hat, musste sich diese Entwicklung spiegeln.

Erst seit etwa 1670 wurde langsam mit dem Pietismus als Gegenbewegung zur Orthodoxie des 17. Jahrhunderts „der orthodoxen Erstarrung der protestantischen Theologie und Kirche eine lebensnähere, von besonderer Bildung unabhängige, persönliche Frömmigkeitspraxis [entgegengesetzt].“⁵⁰ Aller oben geschilderten Rhetorisierung zum Trotz maß der Pietismus den Gottesdienst mit seiner Liturgie nach dessen Erbaulichkeit (*aedificatio*) als alleinigem Prinzip.⁵¹ Zentral stand damit auch das Moment subjektiver Empfindung, ja subjektiver Wahrheit da, welches sich aus mittelalterlicher Mystik, Barockmystik, Luthers Bibelübersetzung (vor allem die des Alten Testaments und des Psalters) sowie der Barockdichtung speiste.⁵² Diese neue religiöse Subjektivität fand ihren Ausdruck beispielsweise in Kirchenliedern, Autobiographien, religiösen Erlebnisberichten und einer wahren Flut von Erbauungsliteratur.⁵³ Und genau von hier aus wird verständlich, warum die untersuchten Motetten dieses Zeitraumes sich eindeutig dem Umfeld der lutherischen Orthodoxie zuordnen lassen. Bei allem nachweisbaren exegetischen Können der Komponisten war im Pietismus natürlicherweise wenig Raum für objektiv textausdeutende Motetten, und deren Auslegungstradition war nun einmal vorherrschend lutherisch-orthodox und vor allem durch Leonhart Hutter geprägt.⁵⁴ Insofern ist auch der Pietismus auf der Folie der Orthodoxie zu verstehen.⁵⁵ Folgerichtig begann aber umgekehrt so das Kirchenlied, sich als eine „subjektive Gattung“ langsam seinen Weg in die Motette zu bahnen.⁵⁶ Dabei ist zu beachten, dass mitnichten alle spirituellen Ausprägungen dem Pietismus zuzuordnen sind. Mystische Tendenzen und spirituelle Zugangsweisen zu Texten

⁴⁹ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 569.

⁵⁰ v. Polenz 1994, S. 311. Die Bezeichnung „Pietismus“ geht auf die Schrift *Pia desideria* von Phillip Jakob Spener (1635-1705) zurück (vgl. Szyrocki 1979, S. 262).

⁵¹ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 40f.

⁵² Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 40f. sowie v. Polenz 1994, S. 311.

⁵³ Vgl. v. Polenz 1994, S. 311.

⁵⁴ Diese hier vertretene Ansicht müsste freilich noch durch viele weitere Einzelanalysen untermauert werden.

⁵⁵ Insofern muss man sich hüten, beispielsweise das Werk J. S. Bachs unter der konstruierten Perspektive „lutherisch-orthodox oder pietistisch“ und somit unter einer Binäropposition „altlutherische Orthodoxie vs. Spenerscher Pietismus“ zu betrachten. Eine solche Binäropposition speist sich aus der Perspektive des heutigen Betrachters, aber nicht aus der Lebensrealität der Barockzeit.

⁵⁶ Vgl. zum Kirchenlied Szyrocki (1979, S. 270): „Das Kirchenlied lebt aus der Spannung von Diesseits und Jenseits. Anstelle des ‚wir‘ des Gemeindegesangs tritt nun das ‚ich‘, das allerdings nicht eine einmalige Persönlichkeit repräsentiert, sondern den Menschen, das Gemeindeglied schlechthin.“

unterlagen zwar einer Art Generalverdacht, aber Kirste stellt in diesem Zusammenhang die Komplexität der Situation heraus:

„Sofern sich diese sprirituelle Ausprägung pietistisch orientiert zeigte, wurde sie auf lutherisch-orthodoxer Seite heftig bekämpft; sofern sie als Reformorthodoxie zur Sprache kam, hatten die Polemiker geringe Chancen; und sofern Spiritualität Verbindungen mit natürlicher Theologie oder dem aufkommenden Rationalismus einging, tauchten sehr viele neue Elemente gleichzeitig auf.“⁵⁷

Insofern konnte auch im Rahmen lutherischer Orthodoxie im Umgang mit dem Wort zumindest bedingt spirituelle Kreativität entwickelt werden.⁵⁸

4.1.3 Der musicus poeticus ecclesiasticus

In der Person und im Schaffen des Michael Praetorius fand beispielhaft eine Begegnung statt zwischen der sogenannten „evangelischen Kantoreitradition“ (d. h. dem stadtbürgerlichen protestantischen Kantorat in Verbindung mit den Lateinschulen in musikalisch deutsch-niederländischer Prägung) und des höfischen Musiklebens (geprägt von der italienisch-deutschen Concerto-Tradition).⁵⁹ Die Förderung der Musik war Teil und Bestätigung der Herrscherrechte und -pflichten (Regalien) im Rahmen der göttlichen Heil- und Weltordnung (Ordo).⁶⁰ Diese bleibt nach dem Wort aus dem Buch der Weisheit Salomonis (11,21) „geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht [...]“.⁶¹ Und in diesem Rahmen noch mittelaltlicher kosmischer Ordnung stehen beide genannten Traditionen deutschen Musiklebens dieser Zeit in ihrer jeweiligen sozialen Sphäre:

„Wenn neuzeitliches Musikverstehen mit der mittelalterlichen Geisteswelt verknüpft ist, dann gilt das bis zur Aufklärung in besonderer Weise, zumindest (auf weite Strecken und unbeschadet aller Wandlungen in Renaissance und Barock) im Raum katholischer Kirchlichkeit, erst recht im durch die Wittenberger [...] Reformation geprägten deutschsprachigen [...] Protestantismus [...]“.⁶²

Wie man auf zahlreichen Noten- und Buchillustrationen der Zeit sehen kann, herrschte vor allem in der Kantoreitradition das Analogiedenken weiterhin vor: In eschatologischer Sicht der

⁵⁷ Kirste 1985, S. 82. Insofern muss vor einem blossen Dualismus Orthodoxie vs. Pietismus im Sinne einer Alternative für die Zeitgenossen, der man sich bedienen könne, als Analysevoraussetzung dringend gewarnt werden, wie es beispielsweise bei Geck (Geck 2000, S. 88-108) immer wieder durchschimmert. Um es zuzuspitzen: Der Pietismus äussert sich in der Musik vor allem durch die Verwirklichung von den Textvorlagen im neuen, pietistischen Geiste. Er ist aber theologisch nur auf der Folie von Orthodoxie und ihrer Auslegungstradition zu begreifen, **und ficht diese auch nicht systematisch an**. Vielmehr bietet er kompensatorische Momente und konkrete Frömmigkeitsübungen für das sich konstituierende Subjekt auch im theologischen Sinn.

⁵⁸ Vgl. Kirste 1985, S., 91f.

⁵⁹ Vgl. Gurlitt 1958, Nachwort (o. S.) sowie Blankenburg 1979, S. 18. Zur „evangelischen Kantoreitradition“ siehe ausführlich Eggebrecht ²1985, S. 20-27.

⁶⁰ Vgl. Brodde ²1979, S. 166f.

⁶¹ Blankenburg 1979, Harmonie, S. 205.

⁶² Krieg 1994, S. 460.

Dinge wurden die Analogien der himmlischen Kantorei zur irdischen Kantorei und des Lobgesangs der Engel zur irdischen Liturgie dargestellt.⁶³

Und so benannte Praetorius die Musica als

„eine schöne herrliche Gabe Gottes / vnd die ein Vorbild und Gleichniß ist der himmlischen Music / wie die heiligen Engel Gottes mit dem gantzen himmlischen Heer ihren Schöpffer / in einer lieblichen Harmonia stetigs ohn Unterlaß rühmen vnd preisen [...]“⁶⁴

Bei Heinrich Schütz äußerte sich das eschatologische Verständnis beispielhaft im Eingehen des Menschen in die Himmelskantorei als Bild für ein seliges Sterben.⁶⁵ In einer Zeit des Teuflischen, des Chaos und der Verwirrung galt die göttliche Weltordnung (ordo) und damit die Harmonie als verletzt. Die Aufgabe der Menschen war es nun, die himmlische Ordnung analogisch in seinen Werken auf der Erde abzubilden.⁶⁶ Hierbei nahm die Musik in ihrem harmonischen Verständnis eine zentrale Rolle ein.⁶⁷ Angesichts des Dreissigjährigen Krieges nährte sich dieses Verständnis von der Rolle der Musik aus der Lebensrealität, wie sie Heinrich Schütz -ganz in Gryphiusscher Manier einer vanitas-Klage⁶⁸ - in Alexandrinern dargestellt hat:

„Indem was gutes nur war vormals angerichtet /
Nun lieget gantz vnd gar zertreten vnd zernichtet /
All`Ordnung ist zertrennt / Gesetzte sind verkehrt /
Die Schulen sind verwüst / die Kirchen sind zerstört?
[...]
Wenn mir verhelffen wird auß dieser Angst vnd Leiden
Auch Gott an solchem Ort / daselbst zu wohnen bey
Der Ausserwehlten Schaar / vnd Himmels-Cantorey;
So wollen wir zugleich auff Engelische Weisen /
Mit sampt den Cherubin vnd Seraphin hoch-preisen
Der Höchsten für vnd für / vnd singen: Heilig GOtt /
Ja Heilig / Heilig sey der grosse Zebaoth.“⁶⁹

Trost bot ganz konkret die lutherische Christologie:

HErr Christ, hienidn hat mirs gelungen
Das ich dein Vrstend hab gesungen,

⁶³ Vgl. Herbst 1997, Sp. 718.

⁶⁴ Praetorius, Syntagma II 1958 (1619), S. 282.

⁶⁵ Vgl. Herbst 1997, Sp. 718.

⁶⁶ Zu dem barocken Politikverständnis und zum christlichen Stoizismus vgl. Szyrocki 1979, S. 20-26.

⁶⁷ Siehe dazu ausführlich Dammann 1984.

⁶⁸ Dazu: Szyrocki 1979, S. 191-200.

⁶⁹ Heinrich Schütz, Widmungsgedicht zu den *Musicalischen Exequien* (1636) op. 7, zit. n. Müller 1976, S. 128f. Vgl. Das Sonett von Andreas Gryphius, *Thränen des Vaterlandes Anno 1636* aus dem gleichen Jahr.

HErr Christ, heiß mich am Jüngsten Tag
 Auch auferstehen aus meinem Grab,
 So will ich dich mit ewigr Stim
 Im Himmel lobn mit Seraphim.

H. S. A.⁷⁰

Ganz in der Tradition des lutherischen Musikbegriffes stand die Musik auch in dieser Zeit als optima ars da.⁷¹ Programmatisch hob sie die Polarität der mathematischen Künste des Quadriviums und der sprachlichen Künste des Triviums auf und wurde als zentral angesehen, wie ein Stammbucheintrag von Schütz exemplarisch belegen soll:

„Ut sol inter planetas, ita Musica inter Artes liberales in medio radiat.“⁷²

Dieses Weltbild stand im europäischen Kontext einmalig da und war von prägendem Einfluss auf den deutschen barocken Musikbegriff.⁷³ Auch im Hinblick auf das italienisch geprägte höfische Musikleben betont Eggebrecht die deutsch-protestantische Sonderstellung:

„Zwar wurde die Stillehre, die zwischen dem stilus antiquus (gravis) und dem stilus modernus (luxurians) unterschied, auch in die deutsche Musiklehre übernommen, und der 'alte Stil' wurde als eine die Musik bereichernde Sonderart des Komponierens durchaus auch praktiziert. Aber das Verhältnis zwischen dem tradierten kontrapunktischen Stil und den Neuerungen der Musica moderna führte im protestantischen Musikdenken zu keiner Polarisierung von Kirchenmusik und weltlicher Musik, sondern der alte Stil, der Contrapunct, galt -bis zu Bach- als das Fundament der Kompositionslehre und des Komponierens in bezug auf alle Arten von Musik [...]. Ein Dualismus 'weltlich'-'kirchlich' fand hier keinen Raum, keine Ermöglichung: alles neue wurde auf dem tradierten Fundament errichtet und blieb -unter Einbeziehung von 'Welt' -in stufenweiser Rangordnung auf den einen Punkt, auf Gott hin bezogen, so daß es Weltlichkeit nicht gab im Sinne einer Lossagung von jener Bezogenheit.“⁷⁴

Gemeinsam war der italienischen und deutschen Entwicklung ein grundsätzlich neues Verhältnis von Musik und Sprache. Auf dieser Folie werden die Unterschiede in den Entwicklungen beider Musiktraditionen besonders deutlich, wie Dammann erläutert:

⁷⁰ Gedicht am Schluß der Vox Evangelistae der *Historia von der Auferstehung Jesu Christi* (1623), zit. n. Müller 1976, S. 360.

⁷¹ Vgl. 3.1.2.

⁷² Auf ein entsprechendes Verständnis trifft man in der Widmung zu den *Kleinen Geistlichen Konzerten I* von 1636 sowie in dem Memorial an den sächsischen Kurfürsten vom 7. März 1641 (vgl. Eggebrecht ²1985, S. 13f.). Brodde stellt darüberhinaus dar, dass sich dieses Weltbild als 'common sense' auch trefflich argumentatorisch ins Feld führen ließ, wenn um die Forderung nach mehr Musikern in der Dresdner Hofkapelle ging (vgl. Brodde ²1979, S. 166f.).

⁷³ Siehe dazu ausführlich Dammann ²1984 (hierzu bes. S. 109).

⁷⁴ Eggebrecht 1996, S. 342f. In diesem Zusammenhang ist kurz auf Monteverdis Unterscheidung zwischen prima prattica musicale (auch vecchia musica d. h. „alte“ Musik“ im tradierten Kontrapunkt) und seconda prattica musicale (musica moderna) hinzuweisen. Im Rahmen der prima prattica musicale ist der Textgehalt der musikalischen Faktur untergeordnet: „Monteverdi umschreibt dies durch das Diktum, daß hier die Oratio (der Text) die Dienerin der Harmonia (serva del armonia) sei.“ (Eggebrecht 1996, S. 279.) Bei der seconda prattica trete nach Monteverdi „die Oratio als die Herrin der Harmonia (padrona del armonia)“ hervor. „Und das ist in dem Sinn gemeint, daß der Text, der als solches dafür geeignet sein muß, Emotionen, 'Affekte der Seele' (affetto del anima) auslöst, die beim Sprechen des Textes den Tonfall der Sprache und beim Singen -in Nachahmung dieses Tonfalls- die melodische Bewegung bestimmen. Und diese sprachgezeugte, affektgeladene 'Melodia' ist es, die sich auf das gesamte musikalische Geschehen auswirkt, es beherrscht und die tradierten kontrapunktischen Regeln in Richtung neuer kompositorischer Regulative verändert.“ (Eggebrecht 1996, S. 279.)

„Aber während sich die Italiener aus der Polyphonie lösen, sind die deutschen Komponisten damit befaßt, die dem ‚stylus gravis‘ innewohnende Bedeutungskraft der Sprache analytisch zu ergründen und doktrinell zu unterbauen. So entwickeln die Deutschen im Barock das gewaltige System einer musikalischen Rhetorik. [...] Zugleich öffnen sie sich jedoch der italienischen Stilflut. Selbst eine so stark der nachlutherisch-orthodoxen Geisteswelt verschworene Erscheinung wie M. Praetorius nimmt vom Süden auf, was überhaupt erreichbar ist.“⁷⁵

Dazu gehören Techniken der Sprachbehandlung in der Madrigalvertonung, die venezianische Mehrchörigkeit, der Generalbaß und die Monodie, auch bereits die „Idiomatisierung“ zunächst für Vokalstimmen und Instrumentalstimmen.⁷⁶ Diese originär italienischen Techniken wurden sozusagen christlich-zweckgebunden rezipiert und entsprechend gelehrt, wie Praetorius selbst dargelegt hat:

„[...] damit nach dem Exempel der Italarum auch in Germana nostra patria die Musica gleich als andere Scientiae und Disciplinae nicht allein excoliret, besonders auch propagiret, und zu Gottes einigem Lob und Preiß, auch Gottesfürchtigen Hertzen zu seliger Recreation und Ergötzlichkeit weit außgebreitet werden möge.“⁷⁷

Erklärtes Ziel war also die Transformation des südlichen, am Madrigal geschulten, expressiven kompositionstechnischen Potentials in die spezifisch protestantische gottesdienstliche Musik lutherisch-orthodoxer Prägung. Diese sollte ausnahmslos im Dienste des „delectare et movere“ stehen, dem rhetorisierten „Übersetzen“ des Textes in die Musik in christologisch determinierter Intention:

„Der Musiker sucht den hörenden Menschen von einem bestimmten Sachverhalt zu überzeugen. So erfährt der Wirkungswille eine vom Komponisten vorausberechnete Wirkungsrichtung.“⁷⁸

Und so sah Praetorius konsequent cantio (Gesang) und contio (Predigt) auf einer Ebene bezogen jeweils auf die Art und Weise des Kerygma und der Exegese (explicatio textus).⁷⁹ Musik und Sprache sind demnach zwar verschiedene Aussagemittel, aber liegen nicht auf verschiedenen Ebenen zum Ausdrücken eines semantischen Gehaltes. Am Beispiel Dresdens zur Schütz-Zeit hat Finscher die großen liturgische Freiheiten und die „Vielfalt der

⁷⁵ Dammann ²1984, S. 109. Die „Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“ (Müller-Blattau ²1965) zeigt dabei freilich die „mit den Jahren noch wachsende kritische Distanz“ auf, die beispielsweise Heinrich Schütz gegenüber der in Italien gelernten „neuen theatralischen Kompositionskunst“ behielt (so de la Motte ⁵1994, S. 213.). Auch hier muß also von Komponist zu Komponist, von Sammlung zu Sammlung, von Stück zu Stück differenziert werden.

⁷⁶ Vgl. u., 4.1.3.

⁷⁷ Praetorius, Syntagma III 1958 (1619) Zit. n. Ausgabe Gurlitt 1958 (Nachwort zu Praetorius, Syntagma III 1958 (1619), Hervorhebung von mir, JHM).

⁷⁸ Dammann ²1984, S. 131. Vgl. den Titel von Schützens *Auferstehungshistorie* SWV 50(1623): *Historia Der frölichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi / In die Music übersetzt Durch Heinrich Schützen [...]*. Vgl. Eggebrecht 1996, S. 345f. Zur Christologie siehe auch Krieg 1994, S. 464f.

⁷⁹ Vgl. Gurlitt 1958 (Nachwort zu Praetorius, Syntagma III 1958 (1619)). Siehe auch Heinemann 1993, S. 81 sowie Blume 1965, S. 126.

Verwendungsmöglichkeiten“ für Psalmotetten hervorgehoben.⁸⁰ Parallel zur Etablierung der Kanzelrede (beispielsweise der Dresdner Oberhofprediger) hatte die Musik ihren Anspruch auf eine eigenständige kerygmatische und exegetische Funktion gemäß Luthers Forderung, Gottes Wort solle „gepredigt und gesungen seyn“, verwirklicht.⁸¹ (An dieser Stelle sei an die Strukturverwandschaft von Entscheidungen erinnert, die einem Prediger bei der Ausarbeitung einer Homilie- oder Themapredigt sowie einem Komponisten bei der Textdisposition und der musikalischen Faktur einer Motette abverlangt werden.)⁸² Dabei setzte ein dreifacher Emanzipationsprozeß ein: Die Kirchenmusik emanzipierte sich von der Liturgie, der Kirchenmusikerstand emanzipierte sich von der Theologie und die Instrumentalmusik emanzipierte sich von der Vokalmusik.⁸³

Folgendes Zitat von Schütz kann exemplarisch die zentrale Stellung des Glaubens für ihn sowie sein Selbstverständnis als Komponist im Rahmen protestantischer Edukation beleuchten:

„Der getreue GOTT wolle zu diesen letzten betrübt
 Zeiten / sein heilges / reines / und unverfälsch-
 tes Wort in Kirchen / Schulen und bey einem jedwedern
 Hauß-Vater in seinem Hause / wie durch sein Gottselige
 Lehre / also auch durch Geist und Trostreiche Lieder und
 Psalmen reichlich wohnen lassen / biß zu seines Lieben
 Sohnes unsers Erlösers und Seligmachers herbey nahen-
 den gewünschten Zukunfft / damit Wir desselben in Liebe/
 Gedult / und frölicher Hoffnung erwarten / und zu Der -
 selben stets bereit erfunden werden mögen. AMEN.“⁸⁴

Dabei muss erneut auf die Stellung der *Ars musica* und damit der *Musica poetica* im Rahmen des göttlichen *ordo* hingewiesen werden: Deren „Endzweck“ war bis hin zu J. S. Bach die *laudatio dei* und *aedificatio hominis*.⁸⁵ Schmitz führt dazu aus:

⁸⁰ Finscher 1997, Sp. 1885.

⁸¹ WA 17II, S. 120. Zu den „Kanzelreden“ und der Musik als „Interpretin des Wortes“ vgl. Kalb 1972.

⁸² Vgl. ausführlich **3.2.2. Textdisposition**.

⁸³ Ab 1600 schon begann sich die Laufbahn „vom Organisten zum Hofkapellmeister“ zu etablieren. Vorher war eher ein Studium an der Artistenfakultät mit folgendem Kantorendasein üblich, um dann vielleicht zum Hofkapellmeister aufzusteigen. Eggebrecht differenziert folgendermaßen: „Der Stadtkantor, der als Lehrer an der Lateinschule in der Regel studiert haben muß, stand nach Ansehen und Besoldung höher als der Stadtpfeifer und der Stadtorganist; und der Hofkapellmeister wurde zumeist besser besoldet als der Stadtkantor und hatte zudem oft einen größeren Spielraum für das kompositorische Schaffen und die besseren Möglichkeiten zum Aufführen von Musik“ (Eggebrecht 1996, S. 418).

⁸⁴ Zit. n. Müller 1976, S.271f. Das Zitat stammt aus der Vorrede zu den *Psalmen Davids* nach Cornelius Beckers Dichtungen 1661.

„Wie der Musicus poeticus wissen und zu erklären imstande sein muß, daß die Musik Abbild der Schöpfung ist, so muß er aber auch darüber Rede und Antwort geben können, welche Bedeutung sie gewinnt, wenn sie sich mit dem Wort verbindet. [...] Die Musik erhält ihren höchsten Rang, indem sie das Wort der Heiligen Schrift und die Antwort der Kirche im Gotteslob in sich aufnimmt.“⁸⁶

Für den barocken Komponisten bedeutete dies vor allem auch ein Komponieren als Handwerk, das Sich-Bedienen einer lehr- und lernbaren Musiksprache, gebunden an Aufträge und Verpflichtungen:⁸⁷

„Ein dem Gefühl passiv ergebenes Komponieren ist dem Barock fremd. Der Komponist bringt keine subjektiven Empfindungen zum Ausdruck. Er projiziert kein wie auch immer beschaffenes Erlebnis der individuellen Innerlichkeit in die Dimension der Musik.“⁸⁸

Und Heinemann spricht eine für die Analyse wichtige Warnung aus:

„So verlockend der Schluß vom ästhetischen auf das biographische Subjekt sein mag, so wenig ist er allein aufgrund der Betrachtung einzelner Werke zu rechtfertigen.“⁸⁹

Nichtsdestotrotz war der Musicus poeticus ecclesiasticus in seinem Gewissen frei und „in schöpferischer Verantwortung und Freiheit befugt, auch die Kirchenmusik als ‚ein neu Opus und Werk‘ zu schaffen [...]“.⁹⁰ Die wiederholten Eingaben von Schütz (als *Memorial*) an seinen Kurfürsten mit der Bitte um Ruhestand „wegen meines nunmehr heran gekommenen alters [...]“ nach „einen geruhigern Zustande und mehreren freyheit (: worbey Ich doch zu gleich meine unterschiedliche angefangene Musicalische Wercke zu compiliren gedechte:)“ sind von hier aus zu verstehen.⁹¹ Und Schütz betonte, in einem Brief an Phillip Hainhöffer das Kriegsgeschehen nach 1630 kommentierend, als Grundwert einmal mehr die protestantische „wiedererlangte gewissensfreyheit“ der „mitt-Christen zu Augspurk“ nach der „grossen Unterdrückung der Catholischen“.⁹² Diese Gewissensfreiheit ist innerhalb des göttlichen ordo verortet, schließt aber gewisse individuelle exegetische Zugänge nicht aus, wie gerade die Motettenanalyse zu Heinrich Schütz aufzeigt.⁹³ Nur sind diese nicht notwendig auf das biographische Subjekt zu beziehen.

⁸⁵ Vgl. Dammann ²1984, S. 103. Zur Musica poetica siehe ausführlich **3.1.2. Zum Musikbegriff der Reformatoren (Luther, Walter, Melanchthon)** sowie **3.2.6. Musikalisch-rhetorische Figuren**.

⁸⁶ Schmitz 1996, S. 276.

⁸⁷ Vgl. Dammann ²1984, S. 116ff. sowie Heinemann 1993, S. 139.

⁸⁸ Dammann ²1984, S. 116.

⁸⁹ Heinemann 1993, S. 139.

⁹⁰ Eggebrecht 1996, S. 368.

⁹¹ Zit. n. Müller 1976, S. 159f.

⁹² Zit. n. Müller 1976, S. 159f.

⁹³ Vgl. die Motettenanalyse zu Schütz unter **5**.

4.1.4 Die barocke Predigtmotette

Die Motette hat nach etwa 1620 ihre gerade gewonnene vorherrschende Position auch in den ev.-luth. geprägten Gebieten Deutschlands verloren. Grundlegende Stilwandel und ein sich ausprägender Stilpluralismus führten zu den unterschiedlichsten neuen Gattungen, die in jeweils eigenen Funktionsbereichen „in Konkurrenz“ zur Motette traten: Kammermusik, Lied und Arie, Kammerkantate und Kammerduett, Canzona und Sonate, Suite, concerto und Concerto grosso, Fuge, Oper, Ballett, Serenata, Oratorium, Geistliches Konzert, Kirchenkantate, Passion, Orgel- und Instrumentalmusik, weiterhin auch die Messe, diverse Vesperpsalmen und das Magnificat, das Chanson, und vor allem das Madrigal.⁹⁴ In Anlehnung an die klassische Rhetorik (die adressatenorientiert zwischen Gerichtsrede, politischer Rede und Fest- bzw. Prunkrede unterschied, welche später noch um die geistliche Rede (Predigt) erweitert wurden), unterschied Mattheson viel später bei den "musicalischen Schreib-Arten" zwischen dem Kirchen-, den Theater- und dem Kammerstil. So ist für den "Kirchen-Styl" nicht Ort und Zeit der Aufführung das Entscheidende, sondern dessen Zweck: die Ausrichtung auf den "Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen".⁹⁵

Im Kontext dieses Stilpluralismus fehlte in deutsch-protestantischen Gebieten ein einheitlicher Gattungsbegriff für die „Motette“ völlig (wie beispielhaft schon der vergebliche und durchaus unklare Ordnungsversuch musikalischer Gattungen von Praetorius 1619 zeigt).⁹⁶ In den romanischen Ländern dagegen bildete sich ab etwa 1650 ein Begriff von „Motette“ heraus, „dessen einziges Gattungsmerkmal der lat., meist [...] geistl. Text ist, der sowohl Motetten im Sinne des 16. Jh. als auch lat. geistl. Kantaten umfaßt.“⁹⁷ Einmal mehr zeigt sich hier die Notwendigkeit, die ev.-luth. Predigtmotette von einem offenen Gattungsbegriff und von ihrer Funktion her in jeweils einzelnen, konkreten Analysen zu betrachten.

Somit ist die Gattung der ev.-luth. Predigtmotette nach 1600 zunehmend durch ihre Relation zu anderen sich neu etablierenden Stilen und Gattungen geprägt gewesen (synchroner Aspekt). Hierfür sollen exemplarisch die Entwicklung der Monodie und als Gattungen das Madrigal und die Kirchenkantate gestreift werden. Daneben zeichnete sich ein wachsendes Bewusstsein für ihre eigene Gattungsgeschichte selbst ab (diachroner Aspekt). Diese Entwicklung zeigt sich beispielhaft in der bereits vorwiegend didaktisch orientierten und gattungsmäßig bewußt „rückwärts-gewandten“ *Geistlichen Chormusik* von Schütz (1648).

⁹⁴ Vgl. Finscher 1961, Sp. 656f.

⁹⁵ Mattheson (1739) 1995, S. 69.

⁹⁶ Vgl. Praetorius, Syntagma III 1958 (1619), S. 3.

⁹⁷ Finscher 1961, Sp. 656.

Monodie

Ausgehend von der Praxis, in c.f.-Bearbeitungen außer der vokalen c.f.-Ausführung alle anderen Stimmen instrumental zu besetzen, entwickelte sich in Italien ausgehend vom „affektvollen, in seelischer Erregtheit fluktuierenden Sprechen“ die Monodie als ein „Stile nuovo“.⁹⁸ Auch im protestantischen Deutschland traten vermehrt solistisch-expressive Generalbasssätze auf (die freilich immer auf der Basis des kontrapunktisch-motettischen Satzes zu verstehen sind und sich insofern beispielsweise von der *Seconda prattica* eines Monteverdi unterscheiden):⁹⁹ M. Praetorius, *Musae Sioniae [oder] Geistliche Concert Gesänge I-IV*, 1605-07), J. H. Schein (*Opella nova. Geistlicher Concerten*, 1618/26), S. Scheidt (*Geistliche Concerten I-IV*, 1622-1640), H. Schütz (*Kleine geistliche Concerte*, 1636/39). Dabei verdrängte die begleitete Monodie als Geistliches Konzert, erweitert um Lied- und Arienformen, zunehmend die Motette und leitet zudem die Entwicklung zur ev.-luth. Kirchenkantate ein.

Madrigal

Das Madrigal (ital. Madriale=Schäfergedicht) wurde seit etwa 1520 in Italien entwickelt. In seinem Wechsel und seinen Kontrasten von Stimmungen und Gedanken bot sich diese formal freie Poesie geradezu zur Vertonung an.¹⁰⁰ Gemeinsam mit der Motette ist dem Madrigal die kontrapunktische Tradition chorischer Vokalpolyphonie (vs. Monodie und Kantionalsatz) zu eigen gewesen, die prinzipiell ohne obligate Instrumente und ohne obligaten Generalbaß auskommt. Am Madrigal als Paradigma des Weltlichen jedoch vollzogen sich die spektakulärsten kompositionstechnischen Neuerungen. Diese boten den ev.-luth. Komponisten Anschauungs- und Schulungsmaterial zur musikalischen Textausdeutung. So stellt Heineman anhand der ersten Italienreise von Heinrich Schütz zu Giovanni Gabrieli fest:

„Mehr als mit Kirchengesang, dem genuinen Arbeitsfeld des Venezianer Domorganisten, scheinen sich die Schüler Gabrielis mit der Komposition von Madrigalen befaßt zu haben. [...] [Hier konnte] umfassend demonstriert werden, daß man die Grundlage dessen, was die neue italienische Musik ausmachte, souverän beherrschte. Die didaktische Qualität der Madrigalkomposition war immens: Auf der Basis eines meist fünfstimmigen, kontrapunktischen Regels gemäß strukturierten Satzes sollten nun auch Ausdrucksmomente der literarischen Vorlage umgesetzt werden.“¹⁰¹

Schon hier verzichtete Schütz -im Gegensatz zu seinen Schülerkollegen- auf die Abbildung aller Textdetails zugunsten des Textscopus, wie sein Opus 1 *Il primo libro de Madrigali* [...]

⁹⁸ Eggebrecht 1996, S. 338ff.

⁹⁹ So stellt Eggebrecht (1996, S. 344) exemplarisch für Schützens durchaus innovative *Weihnachts-Historie* (1664), die im neuen *Stylo Recitativo* komponiert worden ist, fest: „In dem ganzen Werk ist nicht eine Stelle zu finden, an der kontrapunktisch irreguläre Intervallverhältnisse stehen oder Figuren, die als solche keine andere Rechtfertigung haben als den Contrapunct, dem gegenüber sie als Freiheiten gelten.“

¹⁰⁰ Vgl. v. Wilpert 1989, S. 546.)

¹⁰¹ Heinemann 1993, S. 73. Siehe dazu auch Brodde 1979, S. 53ff. sowie Steinbeck 1989, S. 5ff.

(Venedig 1611) aufzeigt.¹⁰² Madrigalisten zeichnen vor allem auch die beiden wichtigen Motettensammlungen von Johann Hermann Schein und Tobias Michael aus:

Johann Hermann Scheins *Israels-Brünnlein-auserlesene [!] Kraftsprüchlein Alten und Neuen Testaments von 5 und 6 Stimmen samt dem Generalbaß auf eine sonderbare anmutige italienische madrigalische Manier* (1623) können als grundlegende motettische Bibelauslegung eines evangelischen Kantors, der selber nie in Italien gewesen ist, gelten. Tobias Michaels *Musicalische Seelenlust* (1634), „*Darinnen außerlesene / und aus Heiliger / Göttlicher Schrift gezogene [!] Glaubens-Seufftzerlein / Andacht und Freude / auf sondebare liebliche Madrigalische Art [...]*“¹⁰³ ebenso. Beide Sammlungstitel verraten Einiges: „Kraftsprüchlein“ sowie „außerlesene / und aus Heiliger göttlicher Schrift gezogene (...)“ implizieren dabei zunächst einmal die eigenverantwortlich getroffene Textauswahl durch Michael und Schein. „Kraft-“, meint die *aedificatio*, die Erbauung und Stärkung der Gemeinde. „Glaubens-Seufftzerlein / Andacht und Freude“ (Michael, s. o.) stehen für verschiedene Affektlagen der Bibeltexte, die für diese Auswahl ausschlaggebend gewesen sein dürften. Beide Komponisten nahmen als Stilmerkmal die „madrigalische Art“ in den Titel auf, vermutlich auch ein Stück Werbung für die Modernität der verlegten Sammlungen. So lagen die Wünsche von Johann Hermann Schein und Tobias Michael für eine große Leipziger Kirchenmusik sicher nicht mehr schwerpunktmäßig auf dem Gebiet der Motette alter Faktur, sondern auf dem des geistlichen Madrigals und namentlich des Konzertes, wie eine Weisung des Rates der Stadt an Michael indirekt aufzeigt:

„In den cantionibus sacris soll er auch einen Unterschied halten und weder die neuen so gar oft einführen und gebrauchen, noch die alten Motetten ganz vergessen, sondern sich hierin mehr nach den Bürgern und Einwohnern als nach denjenigen, so allein die moderna belieben, richten.“¹⁰⁴

Die Kirchenkantate

Im ev.-luth. Deutschland entwickelten sich das (kleine) geistliche Konzert, das mehrhörige Konzert und die Motette in Richtung der Kirchenkantate als neue Gattung gottesdienstlicher Hauptmusik.¹⁰⁵ Bibelsprüche wurden mit poetischen Texten (z. T. freie Dichtung, Kirchenlied)

¹⁰² Heinrich Schütz: op.1-19, *Il primo libri de Madrigali. Opus primum*. [...] (Italienische Madrigale. 19 italienische Madrigale für fünf, im letzten für acht Singstimmen. Landgraf Moritz von Hessen gewidmet. Venedig 1611.) Nachweis in: Heinemann 1993, S. 73. Madrigalisten zeichnen weitere Werke von Heinrich Schütz aus, z. B. die *Cantiones sacrae. Opus Quartum. Opus Ecclesiasticum Primum*. [...] (Cantiones sacrae. Lateinische Motetten für vier (eine für drei) Singstimmen und Basso continuo ad libitum (teils obligat). Fürst Johann Ulrich von Eggenberg gewidmet. Dresden 1625.

¹⁰³ Durch die Ausbildung bei seinem Vater hatte Tobias Michael gelernt, die franko-flämische Satzkunst mit Neuerungen der Italiener überein zu bringen.¹⁰³

¹⁰⁴ Zit. n. Wustmann 1926, S. 418. Die Rezeptionshaltung der „Bürger und Einwohner“ von Leipzig bedürfte einer eingehenderen Untersuchung; deren angeblich ablehnende Haltung gegenüber der Moderne darf in diesem Argumentationskontext zumindest in Zweifel gezogen werden.

¹⁰⁵ Vgl. im Folgenden Eggebrecht 1996, S. 427-429.

kombiniert. Zunehmend fanden Wechsel solistischer und chorischer Parteien statt (ausgehend von der Mehrchörigkeit). Ritornelle übernehmen die Funktion von Vor-, -Zwischen- und Nachspielen. Auch in Anlehnung an die italienische Cantata kontrastieren Parteien ariosen (d. h. auch: lyrischen) sowie rezitativischen (d. h. auch sprachlich determinierten) Charakters.¹⁰⁶ In diesem Zusammenhang ist zu unterscheiden zwischen Satzfaktor und Gattung: So ist der motettische Satz, in dem beispielsweise Reden des Volkes vertont werden, nicht identisch mit einer Motette an sich; in einer Kirchenkantate ist er musikalischer Stil, nicht eine musikalische Gattung.¹⁰⁷ Dramatische Darbietung des Bibelwortes, melodische Ausrundung der Empfindungen, musikalische Illustration erzählter Vorgänge und die musikalische Charakterisierung angeführter Personen charakterisieren die Kirchenkantate.¹⁰⁸ Erdmann Neumeister definierte die Kirchenkantate als Folge von Rezitativ und Arien nach dem Vorbild der Oper (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* 1704).¹⁰⁹ Die in Italien entwickelte Da-Capo-Arie dient vermittels ihrer A-B-A-Form als ein lyrisch-emotionaler Ausgleich zum Rezitativ, welches sprachnah zur theologisch-rationalen Argumentation dienen kann. Formkonstitutiv werden dabei die Instrumente. Die Motette dagegen intendiert in ihrer Struktur als Summe der vertonten Bibelverse kaum ein Formprinzip.¹¹⁰ Frühe Bach-Kantaten kombinieren meist Bibelwort und Choral, Chöre und Ariosi; erst in Bachs Weimarer Zeit fand eine Annäherung an den Neumeisterschen Kantatentyp statt (Rezitative und Da-Capo-Arien wechseln zwischen Eingangschor und Schlußchoral; eine reichere instrumentale Besetzung ist charakteristisch). Sicher haben Techniken der Textdisposition sowie kerygmatische und exegetische Momente, wie sie innerhalb der ev.-luth. Predigtmotette entwickelt worden sind, ebenso Eingang in motettische Sätze von Kirchenkantaten gefunden.¹¹¹

Die *Geistliche Chormusik* in Retrospektive, Moderne und in didaktischer Intention

In einer Zeit des Stilwandels und Stilpluralismus, der aufkommenden Monodie, des Generalbasses sowie des konzertierenden Prinzips, die in Retrospektive auch als Übergangsepoche zwischen der modalen Periode der klassischen Vokalpolyphonie zu der dualen Tonartenlehre späterer Zeit gelten muß, hatte Schütz bei Gabrieli noch die alte Kunst des Kontrapunktes im strengen, meist fünfstimmigen Satz des *stylus gravis* gelernt. Gabrieli

¹⁰⁶ Die italienische „Cantata“ bezeichnet dort die weltliche Kantorenkunst (vgl. Finscher 1961, Sp. 656).

¹⁰⁷ Vgl. Leuchtman/Mausser 1998, S. 9; S. 11. Entsprechendes gilt für die Turba-Chöre in (barocken) Passionen. Siehe auch 1.3.2.

¹⁰⁸ Vgl. Köstlin 1901, S.457.

¹⁰⁹ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 427f.

¹¹⁰ Zur Abgrenzung Motette/Kirchenkantate siehe auch Krummacher 1983, S. 197.

¹¹¹ Eine diesbezügliche Untersuchung wäre höchstwahrscheinlich sehr aufschlußreich.

lehrte diesen, obwohl er selbst den neuen italienischen Stil mitentwickelte. Weit über ein solides Handwerkszeug hinaus war dieser Satz ohne Generalbaß für ihn die Basis jeglichen kontrapunktischen Denkens.¹¹² Und genau um dieses Denken geht es in der *Geistlichen Chormusik* (1648). Hatte Schütz sich zuvor im wesentlichen dem neuen Vokalkonzert gewidmet,¹¹³ erläutert er in seiner *Vorrede* nun ausführlich seine Intention dieser Motettensammlung. Nach einleitenden Hinweisen auf die rasch zunehmende Beliebtheit des „über den Bassum Continuum concertierende[n] Stylus Compositionis“, der „aus Italia auch uns Deutschen zu Gesichte kommen und in die Hände gerathen“¹¹⁴ sei, fordert er auch für die Komposition in diesem Stil eindringlich die Kenntnis des alten Stiles ohne Generalbaß ein. Ohne „genugsam[e]“ Übung in dem „Stylo ohne den Bassum Continuum“ würde „ja keine einzige Composition [...] bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß geschätzt werden“ können.¹¹⁵ So sollte der jüngeren Komponistengeneration „unserer Deutschen Nation“ der „rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts“¹¹⁶ als verbindliche satztechnische Grundlage nahegebracht werden. Eine solche Grundlage stehe gleichsam über den Stilen („in dem einen und andern Stylo [...] auf den rechten Weg zu dem Studio contrapuncti“)¹¹⁷ und damit auch über der Frage nach Nationen und Zeiten („gleichsam canonisierte italienische und andere / alte und neue Classicos Austores [...]).“¹¹⁸ Aus diesem Grunde nahm er auch eine Motette von Andrea Gabrieli in die Sammlung auf:

„Indem Schütz den sehr konventionellen, nirgends kompositionstechnischen Regeln zuwiderlaufenden Satz eines Italieners zitiert, verweist er darauf, daß ‚deutsche‘ und ‚italienische‘ Musik ihr gemeinsames Fundament im korrekten Kontrapunkt finden.“¹¹⁹

Darüber hinaus impliziert die Rolle Andrea Gabrielis als Onkel und Lehrer von Giovanni Gabrieli, aufgenommen in ein Oeuvre von dessen Schüler Schütz, die didaktische Intention der Sammlung. Wilhelm Kamlahs Vorwort zur Sammlung in der Ausgabe von 1935, in dem er behauptet, Schütz wolle „diesmal von der italienischen Mode zu der strengen, jedes schimmernde Blendwerk ausschließenden kontrapunktischen Kunst alter deutscher Tradition zurückkehren“ ist vor diesem Hintergrund als nationales Wunschdenken entlarvt.¹²⁰ Allein die zeitliche Stellung der „Geistlichen Chormusik“ genau zwischen den Sammlungen der

¹¹² Vgl. Pritzkat 1986, S. 83f.

¹¹³ Vgl. Forchert 1997, Sp. 535f.

¹¹⁴ NSGA 5, S. VI

¹¹⁵ NSGA 5, S. VI

¹¹⁶ NSGA 5, S. VI

¹¹⁷ NSGA 5, S. VII.

¹¹⁸ NSGA 5, S. VII.

¹¹⁹ Heinemann 1992, S. 94.

¹²⁰ Zitat von Kamlah in: NSGA 5, S.V

„Symphoniae sacrae II“ (1647) und „Symphoniae sacrae III“ (1650) als virtuosen geistlichen Konzerten im neuesten italienischen Stil verbietet eine solche Deutung. Mehr noch:

„Gerade im Gegenteil scheint Schütz stets Mittel und Möglichkeiten gesucht zu haben, Texte noch plastischer zu illustrieren, noch intensiver zu deuten und noch wirkungsvoller zu inszenieren.“¹²¹

Was nicht ganz so bekannt ist: Schon Rogier Michael, Vater von Tobias Michael und Vorgänger von Heinrich Schütz als Dresdener Hofkapellmeister, hatte in seine Sammlung von Introitus-Motetten je eine Komposition von A. Gabrieli, Orlando di Lasso sowie A. Padovano aufgenommen. Damit konnte er (wie später Schütz) indirekt demonstrieren, mit seinen eigenen Kompositionen die franko-flämische Vokalpolyphonie mit den italienischen Neuerungen in Übereinkunft gebracht zu haben.¹²² Der Großmeister Schütz handelte hier also innerhalb ganz normaler Traditionszusammenhänge.

Die ev.-luth. Motette bis zur Aufklärung

Bei aller Zurückdrängung durch das Geistliche Konzert und die Kirchenkantate hat die Motette im wesentlichen ihre musikalische Faktur behalten; sie blieb grundlegend im Bereich der Didaktik bzw. der Kompositionslehre und der kirchenmusikalischen Praxis (Liturgie, Hochzeiten, Begräbnisse und Kurrende).¹²³ Zwei traditionswahrende Motettensammlungen, das *Promptuarium* (1611-1617) von Schadeus sowie vor allem das *Florilegium Portense* von Bodenschatz (1607-1621; bis 1747 aufgelegt), halfen mit, „die traditionelle Motette neben den zur Kantate weiterstrebenden Concerto-Typen als weitgehend entwicklungslose Gebrauchskunst zu bewahren.“¹²⁴ Weiterhin herrschte der A-capella-Typus vor (wobei das Colla-parte Musizieren von Vokal- und Instrumentalstimmen übliche Praxis blieb). Zwei Haupttypen blieben bei der deutschsprachigen Motette erhalten: Zum Einen die Lied- und Choralmotette (auf c.f. basierend) sowie zum Anderen die Spruchmotette (weiterhin meist mit Epistel-, Evangelium- oder Psalmtext). Die Spruchmotette eröffnete auf der Grundlage ihrer Gattungskonstitution (vgl. 3.1.3.) weiterhin die Möglichkeit zu musikalischem Kerygma und musikalischer Exegese, auch wenn deren Komposition zahlenmäßig stark zurückging.¹²⁵ Parallel dazu wurde das reine Bibelwort immer mehr durch geistliche Erbauungsdichtung verdrängt: „Evangelien-Jahrgänge werden nur noch von konservativen Kleinmeistern komponiert“.¹²⁶ Es lässt sich auch eine Entwicklung der Motette weg von der reglären

¹²¹ Heinemann 1993, S. 95.

¹²² Vgl. Adrio 1961, Sp. 264ff.

¹²³ Vgl. Finscher 1961, Sp. 661.

¹²⁴ Finscher 1961, Sp. 661. Siehe auch Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 71.

¹²⁵ Vgl. Blume 1965, S. 104.

¹²⁶ Finscher 1961, Sp. 661. Zur aufkommenden geistlichen Dichtung siehe Szyrocki 1979, S. 262-270.

Gottesdienstmusik hin zu spezifischer Gelegenheitsmusik, vor allem als Kasualmusik feststellen.¹²⁷ Zu Zeiten von Johann Sebastian Bach lag die letzte Evangelienmotettensammlung für das ganze Kirchenjahr (Briegels *Evangelischer Blumengarten* von 1666 bis 1668) schon länger zurück. Vor allem in Sachsen und Thüringen entstand, parallel zur Entwicklung der Kirchenkantate, eine neue Technik der Textdisposition, bei der der Bibeltext quasi kommentierend mit einem Choral (oder auch geistlicher Dichtung) verknüpft wird. Satztechnisch unterschiedlich (von liedhafter Faktur bis hin zu kunstvollster Polyphonie) wurde dieser Typus weitergeführt (J. Chr. Bach, Michael Bach, Sebastian Knüpfer, Joh. Schelle und andere).¹²⁸

4.2 Aufklärung: Motetten als Parerga des Gottesdienstes

4.2.1 Vorüberlegungen

Auf der Grundlage der gattungstheoretischen Überlegungen unter 1.3. müssten die Auswirkungen einer Epoche wie der Aufklärung mit weitestreichenden philosophischen, sozialen und politischen Veränderungen auf die Gattung der ev.-luth. Motette mit Händen zu greifen sein. Dies ist umso mehr zu vermuten, als sich unter Maßgabe der Herrschaft der Vernunft eine allgemeine Abkehr von mystisch-spekulativen und theologischen Traditionen vollzog, um dem Glauben an und dem Vertrauen auf die menschliche Ratio zu weichen. Überlieferte Werte, Institutionen, Konventionen und Normen wurden bewusst in Frage gestellt. Die Ratio überprüfte zunehmend die Legitimation überlieferter Werte, Institutionen, Konventionen und Normen. Davon war eben auch die Tradition lutherisch-orthodoxer Biblexegese betroffen, die die nachreformatorische Motette im Regelfall ausgezeichnet haben dürfte.¹²⁹

Es kann vorweggenommen werden, dass die ev.-luth. Motette als Predigtmotette in der Zeit der Aufklärung nur eine marginale Rolle einnimmt. Und es ist, noch umfassender, die evangelische Kirchenmusik im Allgemeinen, die als Parerga des Gottesdienstes daherkommt. Weber-Ansat sieht eine wesentliche Ursache für den „Verfall der Kirchenmusik“ gerade im „Verlust der Einheit von Gottesdienst und Musik unter den Ideen der Aufklärung.“¹³⁰ Als ein

¹²⁷ Vgl. Krummacher 1983, S. 195f.

¹²⁸ Vgl. Finscher 1961, Sp. 661. Siehe auch Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 71. Beispiele für diesen Typ sind die hier untersuchten Motetten von Briegel und J. S. Bach (vgl. 5. Analyse) oder weitere Motetten wie *Unser Leben ist ein Schatten* von Johann Bach und viele andere mehr.

¹²⁹ Dies gilt jedenfalls für die in diesem Rahmen untersuchten Motetten. Eine breitere epochenspezifische Studie wäre notwendig, um diese oben begründete Vermutung zu erhärten.

¹³⁰ Weber-Ansat 1981, S. 24.

„Ablösungsprozeß der geistlichen Musik vom liturgischen Geschehen“ müssten schon die Lübecker „Abendmusiken“ von Dietrich Buxtehude gelten, denn in diesen Abendmusiken habe „sich die geistliche Musik in eigenen Kirchenkonzerten verselbständigt.“¹³¹ Und weiter:

„Als eine wesentliche Ursache für den Niedergang der evangelischen Kirchenmusik im Zeitalter der Aufklärung muß auch das Fehlen einer organischen und künstlerisch notwendigen Eingliederung des Chores in den Gottesdienst angesehen werden.“¹³²

Der phänotypische Befund, der hiermit gemeint ist, wird sicherlich kaum zu widerlegen sein. Zweierlei ist jedoch an Weber-Ansatz Aussage zu kritisieren. Zunächst ist das konstatierte „Fehlen einer organischen und künstlerisch notwendigen Eingliederung des Chores in den Gottesdienst“ auch schon für die Zeit während und nach der Reformation festzustellen; die Klage über Niedergang und Verfall zieht sich als begleitende Konstante durch die gesamte Geschichte der ev.-luth. Kirchenmusik.¹³³ Und trotzdem wurde damals in Hülle und Fülle musiziert und komponiert; nach 1600 kamen zuhauf Motetten zum Klingen.¹³⁴ Auf der Ebene von Gottesdienstordnungen kann der „Niedergang der evangelischen Kirchenmusik im Zeitalter der Aufklärung“ (s. o.) also schwerlich allein festgemacht werden. Immerhin musste beispielsweise in Sachsen bis 1806 „-aller aufklärerischen Bestrebungen zum Trotz- in strikter Perikopenbindung über die Evangelien gepredigt werden.“¹³⁵ Da wäre doch Raum genug für Evangelienmotetten in liturgischem Rahmen gewesen! Darüber hinaus ist die scheinbar notwendige Gleichsetzung von „geistlicher Musik“ mit Musik im Gottesdienst bei Weber-Ansatz problematisch. Dieser Auffassung liegt offenbar ein ausschließlich an den Kirchenraum gebundenes Verständnis von Gottesdienst und Kirchenmusik zugrunde, welches sich jedenfalls nicht auf das Verständnis von Luther (und anderer Reformatoren) selbst stützen kann, wie Krummacher dargelegt hat:

„Ein an Luther orientiertes Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik wird sich [...] nicht zuvörderst an Gottesdienst und Liturgie festmachen können.“¹³⁶

Ein Gottesdienstverständnis wie es bei Weber-Ansatz anklingt, bedingt dabei notwendig einen sehr engen Begriff gottesdienstlicher Musik.¹³⁷ Wenn dann von „Niedergang“ der

¹³¹ Weber-Ansatz 1981, S. 72.

¹³² Weber-Ansatz 1981, S. 66.

¹³³ Zur Zeit ihrer Entstehung ausführlich **3.1.2**. Erinnert sei hier auch an die Klagen Blumes über die „liturgische Lässigkeit“ in kirchenmusikalischen Dingen (Blume 1965, S. 74). Zur Zeit des 19. Jahrhunderts siehe **4.3**.

¹³⁴ Vgl. **3.1.3**.

¹³⁵ Schott 1981, S. 53.

¹³⁶ Krummacher 1994, S. 38. Vgl. **3.1.3**. Es ist hier an Luthers Vorbehalt bezüglich feststehender Gottesdienstordnungen zu erinnern, der sich aus seinem sehr weiten Begriff von Gottesdienst nährte: „Ordnung ist ein äußerliches Ding, sie sei wie gut sie will, so kann sie in Mißbrauch geraten [...]“ (WA 19, S. 113, *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* (vgl. **3.1**). Die Nachwelt sieht das freilich anders: Erinnert sei auch an die Klagen Blumes über die „liturgische Lässigkeit“ in kirchenmusikalischen Dingen: Blume 1965, S. 74.

Kirchenmusik während der Aufklärung gesprochen wird, impliziert dies eine vorhergehende „Hochzeit“. In dieser Zeit jedoch (und welche andere Zeit als die nachreformatorische Zeit sollte aus der Perspektive der Aufklärung denn gemeint sein?) wollte geistliche Musik (wie beispielsweise die *Biciniae sacrae* von K. Othmayr) von einem weiten Gottesdienstverständnis her gesungen sein, „es sey zu Roß / zu Schiff / zu wagen / zu spazieren / zu rhuwen / oder anderen gelegenheyt halber [...]“.¹³⁸ In ähnlicher Intention schrieb Dressler seine deutschen Psalmmotetten nach eigenen Angaben zum Singen „in Kirchen und Schulen“ und „unser lieben Jugend zu Christlichen Übungen“.¹³⁹ Insofern hat es die „Einheit von Gottesdienst und Musik“, wie sie Weber-Ansat als „Hochzeit“ einem engen Gottesdienstverständnis nach stillschweigend postuliert, nie gegeben, jedenfalls für die ev.-luth. Motette nicht.

Was also hat sich für die Motette in der Aufklärungszeit geändert? Ausgehend von dem unter 1.4 dargelegten Gattungsbegriff und der Gattungskonstitution aus reformatorischem Impetus heraus soll zunächst das homiletische Programm der Aufklärung skizziert werden, weil in diesem Kontext die Gründe für einen vermuteten „Verfall“ der Kirchenmusik zu suchen sind. Im Anschluß daran werden Konsequenzen für den Gottesdienst sowie für die Rolle und den Begriff von (Kirchen-) Musik geschildert. Hieraus ergibt sich dann auch die Stellung der ev.-luth. Predigtmotette im aufklärerischen Umfeld.

4.2.2 Zum homiletischen Programm der Aufklärung

Neben den eingangs genannten allgemeinen Epochenmerkmalen war es vor allem auch die fortlaufende Entdeckung von Naturgesetzen, die nach einer ebenso kritischen Interpretation auch der biblischen Offenbarung verlangte.¹⁴⁰ Diese konnte nur vom „modernen“ Menschen selbst geleistet werden. Damit musste die dogmatische Autorität der lutherischen Orthodoxie ebenso ins Wanken geraten, wie auch die Bedeutung der erwecklichen Erbauung der Bibel des Pietismus schwand.¹⁴¹ Der christliche Glaube wurde durch Aufklärung und Rationalismus in die Perspektive einer „Menschheitsreligion“ gestellt. Damit sah sich die Theologie der

¹³⁷ Damit steht Weber-Ansat in dieser Hinsicht in der Tradition Söhngens, der die Lübecker Abendmusiken seit jeher als „kirchengeschichtliches und theologisches Problem“ angesehen hat (vgl. seinen entsprechend betitelten Aufsatz in MuK (1959), S. 181ff.

¹³⁸ K. Othmayr, Vorrede zu den *Biciniae sacrae* von 1547 [nicht eingesehen], zit. n. Ameln/Mahrenholz; Thomas 1935, S. VIII. An diese Vorstellung von Gesang im alltäglichen Vollzug sollte die „Singbewegung“ des 20. Jahrhunderts wieder anknüpfen.

¹³⁹ Gallus Dressler, zit. n. Blume 1965, S. 60.

¹⁴⁰ Vgl. Priner 1999, S. 70.

¹⁴¹ Vgl. Schott 1981, S. 51ff.

Philosophie gegenüber stehend (und umgekehrt).¹⁴² Stellte Lessing erstmals 1780 (in seiner Schrift über die Erziehung des Menschengeschlechts) die Frage, ob das Abendland über das Neue Testament (so wie das Christentum über das Alte Testament) herausgewachsen sei, beantwortete Kant diese Frage bereits dergestalt, „daß die Offenbarung im Dienste der Ausbildung einer reinen moralischen Vernunftreligion steht und mit dem Hervortreten derselben ihre Bedeutung verloren habe.“¹⁴³ Ein Zugang zur Bibel aus orthodoxer oder pietistischer Perspektive verschließt so aus dieser Sicht notwendig den angemessenen Zugang zur Schrift, wie Johann Salomo Semler (1725|1791) beispielhaft darlegte:

„Semler hatte in seinem umfangreichen Schrifttum dargetan, daß Jesus und die Apostel sich bei ihrem Lehren auf ihre Zeitgenossen und deren Vorstellungen bewußt eingestellt, ihnen auch Zugeständnisse gemacht haben, um für ihre Offenbarungen Interesse und Verständnis zu finden. Von daher war es die Forderung Semlers gewesen, daß zwischen dem zeitgenössischen Hintergrund der Lehre Jesu und seiner Apostel einerseits und den zeitlos gültigen Offenbarungswahrheiten andererseits historisch-kritisch unterschieden werden müsse. Nur die letzteren sind für den Glauben in der Gegenwart als verbindlich zu betrachten.“¹⁴⁴

Damit wurde die Vorstellung der Verbalinspiration notwendig aufgegeben; biblische Texte wurden zunehmend als historische, konkret zu akkommodierende Texte verstanden, welche es vernunftmäßig zu rezipieren galt. Die Rolle des Predigers wandelte sich damit zusehends in die eines Lehrers und Aufklärers, der idealtypisch den Menschen zur Gottesverehrung durch rechten Verstandesgebrauch führen sollte.¹⁴⁵ Als ein weiterer Wegbereiter aufklärerischer Bibelkritik forderte Lorenz von Mosheim in Verbindung von Offenbarung und Vernunft für die äußere Form der Predigt „Deutlichkeit des Aufbaus und Gründlichkeit der Beweisführung“.¹⁴⁶

Schott erläutert in diesem Zusammenhang die „vierfache Akkommodation in der aufgeklärten Predigtpraxis“:¹⁴⁷

- **Text:** Der Bibeltext selbst trat zurück und stellte oft nur noch einen Referenzfundus für Themapredigten dar. Man versucht, „die biblischen Texte für das religiöse und moralische Empfinden der Zeitgenossen annehmbar zu machen [...], in den biblischen Texten nach den bleibenden und allgemein gültigen Offenbarungswahrheiten zu suchen,

¹⁴² Dieses Verhältnis spiegelt sich beispielhaft wider in den aufklärerischen Gesangbuchkategorien, die zwischen Religion (Lieder zur Glaubens- und Religionslehre) und Ethik (Lieder zur Sittenlehre) unterscheiden (vgl. Pirner 1999, S. 73).

¹⁴³ Schott 1981, S. 52. Schott bezieht sich auf Kants religionsphilosophische Hauptschrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* von 1793.

¹⁴⁴ Schott 1981, S. 53.

¹⁴⁵ Zur aufklärerischen Bibelkritik und zur Aufgabe der Verbalinspiration siehe Karpp 1980, S. 81. Zur Rolle der Akkommodation sowie des Predigers siehe Beutel 1997, S. 306.

¹⁴⁶ Müller 1996, Sp. 1505.

¹⁴⁷ Schott 1981, S. 54ff.

um diese dann dem religiös-sittlichen Bewußtsein der aufgeklärten Hörer nahezubringen und zu applizieren.“¹⁴⁸

- **Adressaten:** Zunehmend wurde darauf verzichtet, den Bilder- und Anschauungsreichtum der Bibel in die Predigt zu übernehmen. Solche Vorgehensweise erschien als voraufklärerisch. Vielmehr sollte die Predigt an den Bildungsstand und das ästhetische Empfinden der Zeitgenossen angepasst werden: So entstanden Predigt-Genres wie die akademische Predigt, Predigten über die Dorfernte, die Jahreszeiten, über Krankheiten usw.¹⁴⁹ Weiterhin wurde das rhetorische System appliziert: „Wer auf sich hält, studiert die antiken Rhetoren.“¹⁵⁰
- **Philosophie:** Als gemeinsames Ziel von Philosophie und Theologie wird die Glückseligkeit des Menschen gesehen. Philosophen wie Wolf und Leibniz versuchen, die Bibel mit der herrschenden Philosophie in Einklang zu bringen; der Weg soll dabei von der Dogmatik zur christlich-moralischen Besserung des Menschen führen.¹⁵¹
- **Pragmatismus:** Die schlichte Tatsache, dass das aufgeklärte Bürgertum ein zunehmend unkirchlich orientiertes Bürgertum geworden ist, führt zu Diskussionen über die „Nutzbarkeit des Predigtamtes (Spalding)“.¹⁵² Von hier aus sind Predigten wie *Über den unaussprechlichen Segen des Kartoffelbaues*, *Über die Kuhpockenimpfung*, *Vom Nutzen des Schlafes*, *Über die Bedenklichkeit der Holzvergeudung durch das Abschneiden Frischer Zweig* (mit Mt. 21, 86 als Grundlage!) und viele dergleichen mehr zu verstehen.¹⁵³

4.2.3 Konsequenzen für den Gottesdienst

Sowohl in seiner Gestalt als auch in seiner Struktur hatte sich der nachreformatorische Gottesdienst erheblich verändert. Auffällig ist in erster Linie seine bloße Dauer:

„Ein sonntäglicher Hauptgottesdienst dauerte im 17. und 18. Jh. in der Regel drei Stunden und mehr: eine Stunde Eingangsliturgie, Kirchenmusik, gelegentlich Amtshandlungen, über eine Stunde Predigt (mit Liedern und Gebeten eine Art Gottesdienst im Kleinen); anschließend Kirchengebete, Abkündigungen, Verlesungen von Aufgeboten und Reskripten, z. T. mit weiteren Amtshandlungen, Abendmahl bzw. Schlußliturgie.“¹⁵⁴

Bei besonderen Anlässen wie z. B. bei Beerdigungen, nahm die Predigt alleine bis zu drei Stunden Zeit in Anspruch.¹⁵⁵ Aus der oben referierten Perspektive des Predigers als die eines Lehrers und Aufklärers war dieser Zustand leicht als ein Problem zu benennen. Relativ rasch war man denn auch mit Lösungsvorschlägen zur Hand:

¹⁴⁸ Schott 1981, S. 54.

¹⁴⁹ Vgl. Schott 1981, S. 55. Zur Bedeutung der Rhetorik in dieser Zeit siehe auch Dyck/Sandstede 1994.

¹⁵⁰ Schott 1981, S. 55.

¹⁵¹ Vgl. Schott 1981, S. 56f.

¹⁵² Schott 1981, S. 60.

¹⁵³ Nachweise bei Schott 1981, S. 60.

¹⁵⁴ Cornehl 1985, S. 58.

¹⁵⁵ Belegt bei v. Hase 1897, S. 17 („Besondere Leichenpredigten dauerten an drei Stunden, 90 eng gedruckte Seiten füllt eine solche.“).

„Unsere öffentlichen Gottesverehrungen würden [...] ihrem Endzweck, nützliche Kenntnisse zu verbreiten, gewiß mehr entsprechen, wenn man durch Abkürzung [...] die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf den Vortrag des Lehrers mehr zu erhalten [...] suchte [...]. Denn durch das viele Singen, Lesen und Musizieren vor der Predigt wird die Aufmerksamkeit des Zuhöreres schon sehr geschwächt.“¹⁵⁶

Aus dem Nebeneinander von Kirchenmusik und Predigt ist also ein intellektualisiertes Konkurrenzverhältnis geworden, welches in seiner Diskussion die Gemeindeebene kaum noch erreicht hat. Denn aus der Perspektive vieler Gottesdienstbesucher lagen pragmatischere Lösungen des Zeitproblems auf der Hand: Man zog sich (die reichhaltige Literatur für den Hausgebrauch bot diese Lösung an) in die private Andacht zurück¹⁵⁷ oder fiel in den „Kirchenschlaf“ (bis der manchmal eigens angestellte „Erwecker“ mit seinem langen Stab einen wieder aus dem Reich der Träume holte).¹⁵⁸ Ein „Verlust der Einheit von Gottesdienst und Musik unter den Ideen der Aufklärung“,¹⁵⁹ den Weber-Ansatz in diesem Zusammenhang sicherlich zu Recht konstatiert, zeigte sich nach Aussen schon darin, dass viele Gottesdienstbesucher erst beim Hauptlied vor der Predigt einzogen und umgekehrt Musiker und Chorsänger während der Zeit der Predigt das Wirtshaus aufsuchten.¹⁶⁰ So lag es nahe, hier anzusetzen und nach Lösungen zu suchen, wie eine persönliche Identifikation der Gemeindeglieder mit dem Gottesdienst vorangebracht werden könnte.¹⁶¹ Für die sich langsam entwickelnde „liturgische Aufbruchstimmung“ seien exemplarisch einige Vorschläge von Johann August Ephraim Goeze referiert (*Einige Vorschläge zur Verbesserung des öffentliche Gottesdienstes* 1786).¹⁶² Goeze ging in seinen Gottesdiensten zunächst dazu über, die Epistel und das Evangelium nicht mehr abzusingen, sondern sie, meist unter Einschüben inhaltlich reflektierender bzw. erklärender „Paraphrasen und Applicationen unter dem Lesen“, vorzulesen. Diese Praxis habe in der Gemeinde „allgemeinen Beyfall“ [d. h.: Zustimmung, Anm.] gefunden.¹⁶³ Als Kirchenmusik werden von Goeze ausschließlich Kirchenlieder genannt, die in konkreter didaktischer Bestätigungsfunktion des Gehörten im Gottesdienst erscheinen:

¹⁵⁶ Chr. M. Pfaff, zit. n. Krieg 1994, S. 467.

¹⁵⁷ Vgl. Cornehl 1985, S. 58.

¹⁵⁸ Exemplarisch (anhand der Altenburger Kirchenordnung von 1703) belegt bei v. Hase 1897, S. 17. V. Hase führt aus (ebd.): „Johann Gerhard wird in der Leichenpredigt nachgerühmt, nie habe man den großen Mann in der Kirche schlafen sehen.“

¹⁵⁹ Weber-Ansatz 1981, S. 24.

¹⁶⁰ Belegt bei Cornehl 1985, S. 58.

¹⁶¹ Vgl. Herbst 1992, S. 166f.

¹⁶² Abgedruckt in: Herbst 1992, S. 166 ff.

¹⁶³ Herbst 1992, S. 166 ff.

„Komme ich nun zum Schluß des Eingangs, so pflege ich zuweilen -ja nicht immer, dasjenige, was ich gesagt und wodurch ich die Gemüther vorbereitet habe, mit ein paar ausgesuchten Versen eines guten Liedes zu bestätigen.“¹⁶⁴

Diese erwähnten Verse wählte Goeze aus dem Eingangslied und las sie dann vor (!): „Diese lese ich langsam und mit Application vor, so wie es mein eigen Herz fühlt.“¹⁶⁵ Das erklärte Ziel von Goezes Vorschlägen ist ein vernunftgeprägter Gottesdienst als religiöse Lehrunterweisung: „Gott gebe uns die große Wohltat, daß unser christlicher Gottesdienst in allen Gemeinden werde: *ein vernünftiger Gottesdienst*.“¹⁶⁶

Die Gefahren, die diesem Modell von Gottesdienst für die Kirchenmusik im allgemeinen und für die Gattung der Motette im besonderen zu eigen sind, liegen deutlich auf der Hand: Das eindeutige Gefälle hin zur Predigt, mittels der ein geistlicher Redner seine Gemeinde zu erziehen sucht, zentriert die Vermittlungsqualität einer Predigt noch ausschließlicher auf die Person des Geistlichen selbst. Damit ist (im schlechten Fall) einem schrankenlosem Subjektivismus theoretisch Tür und Tor geöffnet. Die Gemeinde ist, noch mehr als zuvor, zur Passivität verdammt, was den oben erwähnten äußeren oder inneren 'individuellen Loslösungen' vom Gottesdienst vermutlich noch Vorschub geleistet haben wird. Für eine textauslegende Gattung wie die der Predigtmotette war so kaum noch Raum. Daneben hatte die Blütezeit der Kirchenkantate unter anderem dazu beigetragen, den Gemeindegesang noch weiter zurückzudrängen.

Krieg hat das grundlegende Konfliktpotential angesprochen, welches für die Rolle der Kirchenmusik im Zuge dieser Entwicklungen begründet liegt (und bis in das 20. Jahrhundert reicht):

„Gottesdienst als ein allein auf die Predigt zentriertes Geschehen ist in der Gefahr, mit dem Zerfall der tradierten Ordnung des Ordinariums und De - tempore auch die Musik zum Adiaphon werden zu lassen. Damit ist jedoch ein Prozeß eingeleitet, dessen Folgen das gemeinprotestantische Gottesdienstverständnis auch das gesamte 19. und frühe 20. Jahrhundert bestimmen sollten.“¹⁶⁷

4.2.4 Zum (Kirchen-) Musikbegriff der Aufklärung

Zu der Entstehung einer musikalischen Öffentlichkeit, der Institution des öffentlichen Konzerts, des freien Musikmarktes, eines Publikums mit „Kennern und Liebhabern“ sowie auf die Bedeutung der Instrumentalmusik muss in diesem Rahmen ein Verweis auf die umfassende Darstellung von Schleuning genügen.¹⁶⁸ Für die barocke ev.-luth. Motette in der Tradition

¹⁶⁴ Herbst 1992, S. 166 ff.

¹⁶⁵ Herbst 1992, S. 168.

¹⁶⁶ Herbst 1992, S. 169.

¹⁶⁷ Krieg 1990, S. 38f.

¹⁶⁸ Schleuning 1984. Siehe auch: Eggebrecht 1996, S. 471-495.

orthodox-objektivierender Bibelexegese war die einschneidendste Änderung zur Zeit der Aufklärung die schwindende Bedeutung der musikalischen Rhetorik.¹⁶⁹ Die Erfahrung, sich selbst in der Musik auszudrücken (anstatt mittels der Musik etwas auszudrücken) führte - vergleichbar mit der oben geschilderten Entwicklung der Predigt- zu Individualisierung und Expressivität im subjektiven Gefühlsempfinden:

„[Die]Lehre von den Affekten wurde zu einer Ausdruckslehre verfeinert und verändert, die Affektmusik zu einer Empfindungsmusik subjektiviert. Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren und das figürliche Abbilden der Musik verloren ihre Aktualität; sie wichen einer zunehmend individualisierten, differenzierten und sublimierten Produktions-, Reproduktions- und Rezeptionshaltung, die sich immer weniger rhetorisch objektivieren ließ.“¹⁷⁰

Die barocke Affektenlehre wurde vom Vorbild des redenden, des rednerischen (Gesangs-)Vortrags nun auch auf die Instrumentalmusik übertragen. Letzere sollte die Möglichkeit bieten, Affekte auch ohne die Hilfe von Worten erregen zu können. Sie vollzog eine Abkehr von der Affekteneinheit hin zum „Affektwechsel“.¹⁷¹ Neidhardt beschrieb dies 1706 wie folgt: "Der Music Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen Tone und deren *rhythmum*, trotz dem besten Redner, rege zu machen."¹⁷²

Johann Mattheson hat sich auf ebendiese Position berufen, als er ausführte:

"Allein, man muß doch hierbey wissen, daß auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer jeden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so daß die Instrumente, mittels des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen."¹⁷³

Solch autonome Musik trat nun auf als Musik mit einem Idiom, welches unabhängig von Wortbindung und Text ausgebildet ist. Instrumentalmusik wird so zum Inbegriff von Tonkunst: „Im Vorrang instrumentaler Musik äußerte sich der Abstand von einer Tradition, in der Vokalmusik das Modell der Theorie bildete.“¹⁷⁴ Gleichzeitig wurde die Originalität im Schaffensprozeß zur zentralen Kategorie. Für die ev.-luth. Motette ist dies insofern bedeutsam, als dass in ihrem musikalischen Umfeld die Nachahmung eines Musters (was auch ein lutherisch-orthodoxes Auslegungsmuster sein kann) substituiert wurde durch das Setzen eines

¹⁶⁹ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 493 sowie Dammann ² 1984, S. 178.

¹⁷⁰ Eggebrecht 1996, S. 493. Von hier aus sind die berühmten Worte C. P. E. Bachs über die Rolle der Affekte für Komponisten wie Ausführende in der Musik zu verstehen: „[Er kann] nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt, so muß er notwendig sich selbst in alle Affekte setzen können [...]“, Und: „Kaum, daß er e inen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab“ (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Band I, Berlin 1753. Vom Vortrage*, §1 und §13). Zu dieser erklärten Abkehr von der Affekteneinheit hin zum „Affektwechsel“ vgl. Schleuning 1984, S. 486f.

¹⁷¹ Dazu: Schleuning 1984, S. 486f.

¹⁷² Johann Georg Neidhardt, Vorrede zu "Beste und Leichteste Temperatur des Monochordi", Jena 1706, zit. nach Mattheson (1739) 1995, S. 127.

¹⁷³ Mattheson (1739) 1995, S. 127.

¹⁷⁴ Krummacher 1996, Sp. 346. Vgl. ausführlich Eggebrecht 1996, S. 473-481.

individuellen kompositorischen Maßstabes.¹⁷⁵ Innovation und Individualität waren somit gefordert. Mit dem Vorrang des Originalgenies, des Originalwerkes sowie dem Primat des Einzelwerkes und damit hier auch der Instrumentalmusik, sind grundsätzliche gattungsspezifische Fragen berührt, die auch an der ev.-luth. Predigtmotette nicht spurlos vorbei gehen konnten:

„[...] und umgekehrt sinkt die Gattung zu einer Idee herab, die nicht mehr eo ipso die Substantialität des Einzelwerkes zu verbürgen vermag, sondern die eine Voraussetzung darstellt, die ein Komponist stets zugleich erfüllen und übersteigen muß -schließlich auch ignorieren kann- um original zu werden.“¹⁷⁶

Somit tritt die Kunst allgemein in ein Verhältnis zum Genie, ob sie es denn möchte, oder nicht. Krummacher legt anhand von Kants Kritik der Urteilskraft dar:

„Kant thematisierte zwar nicht die historischen Prozesse und ihre Konsequenzen, sofern aber der Künstler als 'Genie' der Kunst 'die Regel' gibt, ist ihr auch 'eine Grenze' gesetzt, 'über die sie nicht weiter gehen kann.' Mit der Grenzziehung stellt sich die Frage, wie Tradition und Fortgang möglich werden. Denn die 'Muster' der Kunst sind nur 'Leistungsmittel', und der Einfluß eines 'exemplarischen' Künstlers veranlaßt nicht 'Nachahmung' sondern eine 'Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht' (Kritik der Urteilskraft, 1. Aufl. S. 182f.). Damit wird nicht nur die einst legitimierte imitatio eines Autor classicus suspekt, vielmehr verbietet der individuelle Kunstrang eines Werks seine Nachahmung, womit das Verhältnis von Tradition und Fortgang problematisch wird.“¹⁷⁷

Wenn das Genie den Kultus „besetzt“, löst sich die Musik aus dem tradierten Kultus, der in seiner gesamtgesellschaftlichen Bedeutung fragwürdig wird.¹⁷⁸ Diese Entwicklung musste die ev.-luth. Predigtmotette berühren, auch wenn sie sich funktional als Gottesdienstmusik begriffen hat.

Dadurch, dass im Zuge der Säkularisierung der Welt das Numinose verdrängt wird, verschwinden religiöse Neigungen aber nicht grundsätzlich ebenfalls. Ab etwa 1700 begann die umfassende Umdeutung christlichen Glaubens zu einer „Menschheits-religion“ durch Aufklärung und Rationalismus. Damit hatte auch die Stunde der „Musikreligion“ geschlagen. Religiöse Neigungen tauchen so beispielsweise im bürgerlichen Konzertsaal wieder auf. Schon C. Ph. E. Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (1775) war für „Kirche und Konzert“ bestimmt, und dieser Trend sollte sich langfristig fortsetzen:¹⁷⁹

„In der Kunstreligion, die das Nicht-Darstellbare, Unsagbare in der Musik offenbart sah, kulminierten die parallel laufenden Prozesse der Säkularisierung der Welt und der Sakralisierung der Kunst.“¹⁸⁰

¹⁷⁵ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 477.

¹⁷⁶ Danuser 1995, Sp. 1053.

¹⁷⁷ Krummacher 1996, Sp. 346.

¹⁷⁸ Vgl. Krieg 1994, S. 466f.

¹⁷⁹ So z. B. in Mozarts *Zauberflöte* (1791), in F. J. Gossecs *Hymnen an das Höchste Wesen* (1794) oder in einem Werk wie *Christus am Ölberg* (1803) von Beethoven als explizit geistliches Musikwerk für den Konzertsaal. Siehe dazu Krieg 1994, S. 470.

¹⁸⁰ De la Motte-Haber 1995, S. 9.

Das religiöse kompositorische Schaffen wanderte zunehmend aus dem Gottesdienst aus und zog (z. B. als Oratorium) in den Konzertsaal ein.¹⁸¹ Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auch auf die Instrumentalmusik: Vor allem Herder untermauerte philosophisch die Fähigkeit der absoluten Instrumentalmusik und nennt diese eine „Andacht“ in dem Sinne, „daß sie Wörtern, auch Versen entsagt und damit die Fesseln löst, die sie an die dingliche Welt binden [...]“.¹⁸² So interessierte Herder an der Musik nicht mehr deren rhetorische, auch nicht deren ästhetische (wie man meinen könnte), sondern ausschließlich deren mediale Qualität, die ihr als „heiliger Musik“ zu eigen ist.¹⁸³ Weil Herder in der Theologie nicht mehr die nötigen Grundlagen von Kirchenmusik sah, proklamierte er erstmals die Idee einer „wahren Kirchenmusik“.¹⁸⁴ Nach Herder müsse der christliche Kirchengesang von Beginn bis zum Ende des Gottesdienstes eigentlich eine Einheit bilden, welcher man aber verlustig geworden sei.¹⁸⁵ Die Grundlage dieser Musik aber wiederum sei der Chorgesang und niemals eine der dramatischen Musikgattungen.¹⁸⁶ Damit aber wurde Kirchenmusik zu einem Problem nicht nur in dem Maße, wie sich Musik aus dem christlichen Kultus ablöste, sondern eben auch, indem die Musik an sich Erlösungsfunktion gewann und sich zu einem eigenständigen Bestandteil von Religion entwickelte.¹⁸⁷ Herders Forderungen gingen dabei bis hin zu einer „Reformation des Kirchengesanges“:

„Eine Reformation des Kirchengesanges dünkt mich also ein natürliches Erforderniß der Zeit zu seyn; auf dem angezeigten Wege, unter den breiten Flügeln der Kirchenmusik kann sie am leichtesten und angenehmsten erlangt werden. Hier wird sie in allen Theilen harmonisch gebildet und eingeföhret; der Chor der Kirche nimmt sie willig auf.“¹⁸⁸

Schon zur Zeit J. S. Bachs wurde die Kirchenmusik im Übrigen als eine Zeit des Niederganges wahrgenommen: 1723 waren nach Kuhnaus Tod nur Nachfolger in die engere Wahl als Thomaskantoren gekommen, die auch über eigene Erfahrungen im Kapellmeisteramt verfügten. Bei der Berufung von Bachs Nachfolger 1750 hatte dieser bereits die „weltliche“ Musik in die Kirche, Händel die „kirchliche“ Musik in die Welt geholt. Vermutlich hatte man sich zu diesem Zeitpunkt bereits damit abgefunden, dass Kirchenmusik nunmehr hinter Oper und Konzert

¹⁸¹ Vgl. Herbst 1997, Sp. 720 sowie Krieg 1990, S. 39f.

¹⁸² Seidel 1995, S. 93f. Seidel bezieht sich auf Herders Schrift *Kalligone*.

¹⁸³ Vgl. Seidel 1995, S. 93f.

¹⁸⁴ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 24.

¹⁸⁵ „Aus unsern protestantischen Kirchen ist diese Einheit ziemlich verschwunden, auf welche es doch in der ersten Kirche so fühlbar und groß angelegt war.“ (Herder, *Cäcilia*, Ausgabe Suphan 1978, S. 261).

¹⁸⁶ „Die Basis der heiligen Musik ist Chor: denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden eine Gemeinde.“ (Herder, *Cäcilia*, Ausgabe Suphan 1978, S. 261 (siehe auch besonders S. 261-267)).

¹⁸⁷ Zu diesem Komplex von Kultus, Kunst und Konzert siehe Krieg 1994, S. 470f.

¹⁸⁸ Herder, *Cäcilia*, Ausgabe Suphan 1978, S. 264.

zurückstand bzw. gar nicht mehr mit diesen konkurrieren könne und solle: „Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister, ohnerachtet er auch die *Music* verstehen müste [...]“.¹⁸⁹

Nach dem *Preußischen Landrecht von 1794* galt ein Kirchenmusiker im Übrigen nunmehr als „niederer Kirchenbeamter“.¹⁹⁰ Dies sollte sich erst nach dem Ersten Weltkrieg grundlegend ändern. Auch unter diesem Aspekt sind Ereignisse im 19. Jahrhundert wie die berühmte Wiederaufführung der Matthäuspassion 1829 zu verstehen: „Die bürgerliche Musikkultur übernahm Aufgaben, die von dem darniederliegenden Kantorenstand nicht mehr wahrgenommen werden konnten.“¹⁹¹

4.2.5 Die Stellung der ev.-luth. Predigtmotette im aufklärerischen Umfeld

Im Kontext des aufkommenden Stilpluralismus musste sich die ev.-luth. Predigtmotette gegenüber anderen musikalischen Gattungen behaupten, die in ihren je eigenen Funktionsbereichen zu ihr in Konkurrenz getreten waren. Die musikalische Stiltheorie des 18. Jahrhunderts (Mattheson, vgl. o.) hatte bereits einen wichtigen Schritt in gattungsmäßige Differenzierung überhaupt getan, indem in institutioneller Hinsicht zwischen Kirchen-, Theater- und Kammerstil unterschieden worden ist.¹⁹² Gerade durch Matthesons Abweisung der älteren polyphonen Epoche wurde die Historizität der Gattungskategorie deutlich.¹⁹³ Gattungstraditionen vermitteln zwischen den jeweiligen Absichten und Stiltendenzen des einzelnen Komponisten und den Forderungen und Erwartungen der Gesellschaft beziehungsweise der sozialen Schicht, von der eine bestimmte Art von Musik getragen wird. Auf der Folie des homiletischen Programms der Aufklärung sowie der allgemeinen Situation von Kirchenmusik wird so verständlich, warum die ev.-luth. Predigtmotette im 18. Jahrhundert ein Randdasein pflegte. Genauso wird deutlich, warum Rochlitz die Gattung wenig später (1818) als eine bereits historische und zudem spezifisch protestantische sehen musste, die zwar durchaus noch komponiert werden würde, aber sich selbst nicht mehr weiterentwickelte.¹⁹⁴ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch Matthesons gattungsmäßige Verortung der

¹⁸⁹ BD II (1969), S. 479.

¹⁹⁰ Belgt bei: Krieg 1990, S. 40.

¹⁹¹ Herbst 1997, Sp. 720.

¹⁹² Vgl. Danuser 1995, Sp. 1059f. Immerhin war bei Mattheson für den "Kirchen-Styl" nicht Ort und Zeit der Aufführung das Entscheidende, sondern dessen Zweck: die Ausrichtung auf den "Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen" entscheidend (Mattheson (1739) 1995, S. 69).

¹⁹³ Vgl. Mattheson (1739) 1995 (dreizehntes Haupt-Stück des 2. Teils mit dem Titel *Von den Gattungen der Melodien und ihren besonderen Abzeichen*). Dies ist auch die erste systematische Einführung des Terminus „Gattung“ überhaupt (vgl. Danuser 1995, Sp. 1046-1055).

¹⁹⁴ Vgl. Rochlitz 1818. Dazu ausführlich 4.3.1.

Messe, die aus seiner (protestantischen) Sicht als katholische Unterform der (protestantischen) Motette abgehandelt wird.¹⁹⁵ Diese zeitgenössische Sichtweise indiziert einmal mehr, dass nach der Wittenberger Reformation etwas gattungsmäßig Neues auf dem Gebiet der Motette entstanden war.

Wie die *Einleitung zu dem Leipziger Sonn- und Festtag- auch Wöchentlichen Gottesdienst [...]* zur Zeit Johann Sebastian Bachs exemplarisch zeigen kann, ist die Kantate die „HauptMusic“ des Gottesdienstes.¹⁹⁶ Dieser wies mit Kantate, Predigt und Abendmahlsausteilung drei Schwerpunkte auf. Nach strenger Perikopenordnung musste in Sachsen noch bis 1806 über die Evangelien gepredigt werden.¹⁹⁷ Hier war insofern auch Raum für eine Motette:

„Erste Abteilung

Von der Ordnung des Gottesdienstes insgesamt

[...] Darauff [nach dem einleitenden Orgelspiel] wird eine Motete, so sich auf das Evangelium schicket / gesungen / weil nun solche meist Lateinisch / so kann unterdessen zu Fortsetzung der Andacht dienen:

Gebeth wenn georgelt / oder eine Lateinische Motete gesungen wird / [...] / Ist Music, und man will bey derselben seine Andacht auff andere Art unterhalten / so können dazu folgende Gebete dienen/[...]“.¹⁹⁸

Wenn also die „Motete“ auf lateinisch gesungen wird (wie oft, da ja durchaus noch das *Florilegium Portense* in Gebrauch war), wird also das Gebet „zur Fortsetzung der Andacht“ empfohlen, und zwar während des Gesangs! Diese Anweisung bezieht sich eindeutig nur auf die lateinischen Motetten. Indirekt wird so einmal mehr der kerygmatisch-exegetische Anspruch der deutschsprachigen Evangelienmotetten deutlich, denn bei deren Erklingen sollte offenbar nicht im Stillen gebetet, sondern zugehört werden.¹⁹⁹ Im Übrigen ist es aufschlußreich, wie die Ermöglichung privater „Andacht“ die Leipziger Ordnung bestimmt, ohne die Liturgie in ihrer Struktur zu verändern. Auch diese Entwicklung war ein Zeugnis für die langsame Emanzipation von der lutherischen Orthodoxie.²⁰⁰

Und doch lebte die Gattung zwar im Hintergrund, aber durchaus weiter (vor allem in der mitteldeutschen Kantorentradition). Es bleibt festzuhalten:

„Die mitteldeutsche Kantorentradition lebt am ehesten in schulmäßigen Chorfügen und von Bach inspirierten doppelchörigen Chormotetten weiter (Wilh. Friedemann Bach, Joh. Fr. [Sen.] Doles, C. H.

¹⁹⁵ Belgt bei Danuser 1995.

¹⁹⁶ Herbst 1992, S. 144ff. Im 18. Jahrhundert werden freilich immer seltener ganze Kantatenjahrgänge komponiert, was ein weiteres Indiz für die Loslösung der Kirchenmusik von der sonntäglichen Liturgie ist: Eine Konzentration aufwendigerer Musiken auf die großen Kirchenfeste ist unverkennbar.

¹⁹⁷ Belegt bei Schott 1981, S. 53.

¹⁹⁸ Herbst 1992, S. 144f.

¹⁹⁹ Es sei in diesem Zusammenhang an die Weisung an Schütz erinnert, dass dieser dem Oberhofprediger die „Teuzschen Motetten“ jedesmal zu zeigen habe (Herbst 1992, S. 138).

²⁰⁰ Vgl. Herbst 1992, S. 142.

Graun, Joh. A. Hiller, G. A. Homilius, Joh. Ph. Kirnberger, Joh. L. Krebs, Joh. Heinrich Rolle). Das alte vielstimmige Repertoire gerät im Verfall der Liturgie in Vergessenheit; das *Florilegium Portense* wird nach 1747 nicht mehr aufgelegt.²⁰¹

Im Zuge der Entwicklung zur dur-molltonalen Harmonik wird die Vierstimmigkeit mit periodisierter Diskanharmonik zur Norm des Motettensatzes. Neue Sammlungen berücksichtigen den Gebrauch der Motette nur noch marginal (z. B. die von Hiller, *Motetten und Arien zum Gebrauch der Schulen und anderer Gesangs-Liebhaber*, 1776-1791).²⁰²

4.3 Das 19. Jahrhundert

4.3.1 Grundsätzliches

Vergleicht man die Einheitlichkeit von Musik und Theologie im Rahmen der göttlichen Weltordnung *sub specie rhetoricae* im 15./16. Jahrhundert mit der Situation im 19. Jahrhundert, wird das Erbe der Aufklärung besonders deutlich. Das 19. Jahrhundert wollte (und konnte) keine einheitliche „Theologie der Musik“ mehr etablieren. Es gab eine einheitliche Homiletik ebensowenig wie die Rhetorik als gemeinsames Fundament von Musik und Theologie. Stattdessen geriet gerade auch die Gattung der Motette in die Spannung zunehmender Sakralisierung der Kunst, der Etablierung „absoluter“ Instrumentalmusik und gleichzeitiger Säkularisierung der Religion. Die geleisteten Analysen zu Motetten des 19. Jahrhunderts sollen gemäß der Ausgangshypothesen nicht mehr als eine ungebrochene Kontinuität der ev.-luth. Predigtmotette nachweisen. Angesichts kompensatorischer Bemühungen von Liturgikern und Neulutheranern einerseits und den allgemein bestimmenden divergenten Grundspannungen des 19. Jahrhunderts (dazu unten) andererseits wären viel mehr Einzelanalysen von Motetten und zu Verbindungen bzw. Abgrenzungen von Komponisten zu theologischen Strömungen wünschenswert, als sie in diesem Rahmen geleistet werden können. Grundsätzliche Bemerkungen zum Verhältnis von Musik und Theologie, zum A-capella-Ideal, zu Neuordnungen in Gottesdienst und Kirchenmusik (d. h. zu Agenden und zum Chorwesen) und zur gattungsspezifischen Situation skizzieren im Folgenden das gesellschaftliche Umfeld der ev.-luth. Predigtmotette.

²⁰¹ Forchert 1997, Sp. 536. Einige Beispiele für heute oft gesungene Motetten dieser Zeit sind *Erforsche mich, Gott* von Krebs, *An den Flüssen Babylons* von Kirnberger sowie *Befiehl du deine Wege* von Altnikol, der zu der Aufzählung von Forchert hinzuzufügen wäre.

²⁰² Vgl. Forchert 1997, Sp. 536.

4.3.2 Zum Verhältnis von Musik und Theologie

Stand die *Musica poetica* des späten 16. und des 17. Jahrhunderts im Rahmen des göttlichen *ordo*, traten im Zuge der Aufklärung säkularisierte Religion und sakralisierte Kunst zunehmend auseinander bzw. in ein Spannungsverhältnis zueinander. Innerhalb der romantischen Musikanschauung des 19. Jahrhunderts wird das Verständnis von Kunst als religiöser Aussage geradezu topisch.²⁰³ Angesichts dieser Spannung konnte im 19. Jahrhundert keine wie auch immer geartete „Theologie der Musik“ geschaffen und etabliert werden.²⁰⁴ Fortschreitende Säkularisierung, konfessionelle Spannung, die Zeit der französischen Herrschaft und der antinapoleonischen Befreiungskriege, Revolution und Restauration führten dazu, dass rasch die Ideen der geistigen Kulturgemeinschaft, der völkischen Schicksalsgemeinschaft und der Vorstellung einer politischen Gemeinschaft religiös überhöht wurden. Die Zeit des Nationalkultes war angebrochen und äußerte sich militärisch adäquaten Liturgien, in Gebetsgottesdiensten zu Kriegszwecken und entsprechend religiös aufgemachten Jubelfeiern.²⁰⁵ Luther war es, der angesichts der politischen Schwäche (die sich trefflich mit der Schwäche Deutschlands im 16. Jahrhundert vergleichen ließ) zum deutschen Nationalhelden aufgebaut wurde, wie Mostert referiert:

„So ließ August Klingemann in einem dramatischen Gedicht *Martin Luther* (1808) Luther gegen die Deutschen als Affen der Welschen wettern. Zum Reformationsjubiläum 1817 erschien ein nationales Drama von Heinrich Scharch: *Luthers Entscheidung*. Was geschehen kann, wenn sich die genialischen und nationalen Züge des Lutherbildes aus dem theologisch-religiösen Rahmen lösen, zeigt sich bei dem Mörder Kotzebues (1819), dem Erlanger Theologiestudenten Sand. Er pflegte Luthers Todestag feierlich zu begehen und rechtfertigte seine Mordtat mit dem Wort: 'Die Reformation muß vollendet werden', nämlich gegen die politische Reaktion. In Beziehung zum Barbarossa-Mythos dichtet Adolf Müller 1814 eine Ode, die Luthers Erscheinung aus der Gruft beschwört. Und noch 1883 findet sich in einem Gedicht Karl Gerolds der Vers 'Luther, steig aus deiner Gruft.'²⁰⁶

Theologisch gehört vor allem der Kieler Theologe Claus Harms mit seinen 95 Thesen, die er 1817 zum Reformationsjubiläum veröffentlichte, zur Vorgeschichte des Neuluthertums.²⁰⁷

Auch das Jubiläumsjahr der *Confessio Augustana* (1830) sorgte für

„zahlreiche Veröffentlichungen zum Augsburger Bekenntnis von 1539, die die Diskussion über den Bekenntnisstand der einzelnen evangelischen Landeskirchen kräftig anregten und zu einer neuen Überprüfung des reformatorischen Bekenntnisses Anlaß gaben [...].“²⁰⁸

²⁰³ Vgl. Krummacher 1994, S. 115.

²⁰⁴ Dies legt Krieg ausführlich dar (Krieg 1990, S. 60f.).

²⁰⁵ Vgl. Cornehl 1985, S. 69 sowie Eggebrecht 1996, S. 662. Der pseudoliturgische Rahmen etlicher nationalsozialistischer Veranstaltungen (Glocken, Fackeln usw.), der Verkündigungscharakter von Hitler-Reden mit geradezu religiösen Schlußformeln und auch gewisse Feierpraktiken der „Deutschen Christen“ haben hier ihre Wurzeln (vgl. Cornehl 1985, S. 69).

²⁰⁶ Mostert 1991, S. 573.

²⁰⁷ Diese 95 Thesen waren in erster Linie gegen den Rationalismus gerichtet, behandelten aber neben dem *Kleinen Katechismus* auch Luthers Musikverständnis (vgl. Weber-Ansat 1981, S. 41f.). Siehe auch grundlegend zum Neuluthertum: Katzenbach/Mehlhausen 1994, S. 328. Prediger des „Neuluthertums“ waren beispielsweise F. Ahlfeld, f. W. Krummacher, H. F. Kohlbrügge, W. Löhe, G. Thomasius, H. Bezzel (vgl. Wintzer 1997, S. 316f.).

Die Homiletik, die auf rhetorischem Fundament die letzten Jahrhunderte geprägt hatte, wich einer religiösen Beredsamkeit, die alle gesellschaftlichen und kulturelle Bereiche durchdrang; in der Praxis nährte sich die Predigt aus der Homiletik des 18. Jahrhunderts.²⁰⁹ Innerhalb der Dialektik zwischen dem Prinzip der Subjektivität des Einzelnen und der unbedingten Abhängigkeit des Menschen von Gott hoben Theologen wie Baur das „Princip der freien Schriftforschung“ als protestantisches Prinzip erneut auf den Schild:

„Es versteht sich hiermit von selbst, daß es kein höheres Princip des Protestantismus geben kann, als das Schriftprincip in diesem doppelten Sinne, in welchem das Subjekt einerseits ebensowohl in der Schrift die höhere Macht, an die es gebunden ist, erkennt, als es auf der anderen Seite des unveräußerlichen Rechts seiner subjektiven Freiheit selbst der Schrift gegenüber sich bewußt ist [...].“²¹⁰

Auch aufgrund dieser homiletischen Freiheit wurde ein offeneres Verhältnis zur Bibel gesucht und im Allgemeinen auch gefunden:

„Es ist aber ein Merkmal der Zeit, daß sich neben Theologie und Kirche auch weitere Kreise [an der Diskussion um die Bedeutung der Bibel für das Leben] beteiligten, die die Bibel nicht ausschließlich als das Buch der Kirche auffaßten, sondern ein freieres Verhältnis zu ihr suchten.“²¹¹

Die Musik löste sich zeitgleich von der Verabsolutierung der Ratio in der Aufklärungszeit und leitete die Wende zu irrational, quasi vorbewußt geprägten Kräften ein, die man (wie vor allem auch in romantischer Literatur) in den voraufklärerischen historischen Wurzeln der „Deutschen“ zu finden meinte. Die Institutionen, in denen Musik erklingt, hatten sich jedoch in der Aufklärungszeit bereits etabliert. Und so ist die Musik von divergenten Grundspannungen gekennzeichnet, die allesamt von Antithetik geprägt sind. Auch die Gattung der ev.- luth. Predigtmotette ist innerhalb dieser zu verorten.²¹²

- große, zeitlose Musik vs. kompositorisch Unbedeutendes
- absolute Musik vs. Musikdrama und symphonische Dichtung
- überdimensionierte Musik vs. kurze Stücke, Hausmusik, „Szene“ und Charakterstück
- emphatische Neuerungen, Originalität vs. Wiederentdeckungen. Renaissancen, Archaismen
- religiöse Konzertmusik, Musikreligion vs. "wahre Kirchenmusik"

Zweifellos galt die Musik zunächst der Romantik (als primär literarischer Erscheinung) als ranghöchste Kunst und wurde, eher als ästhetische Idee denn als Begriff, Gegenstand dichterischen Schreibens. Autoren wie Novalis, F. W. von Schelling, die Brüder A. W. und F. von Schlegel, W. H. Wackenroder und L. Tieck lieferten dabei keine Begründungsästhetik

²⁰⁸ Katzenbach/Mehlhausen 1994, S. 328. Eine eingehendere Untersuchung zum Musikverständnis neulutherischer Theologen, als sie hier geleistet werden kann, wäre wünschenswert (wobei sehr individuelle Zugänge zu vermuten sind).

²⁰⁹ Ausführlich dargelegt in: Ueding/Steinbrink ³1994, S. 149ff.

²¹⁰ Zit. n. Fischer 1997, S. 546.

²¹¹ Karpp 1980, S. 84f.

sondern betonten den Wundercharakter der (Instrumental-) Musik als sprachloser Kunst, als Medium neuer und tiefer Sinneserfahrung.²¹³ Im Gegensatz zur analogisch begründeten Vorstellung der „Himmelskantorey“ wird das zahlenhafte Moment von Musik (Mathesis) nunmehr in artifizierlicher Irrationalität als „Sprache der Engel“, als „goldene Wolke luftiger Harmonien“ u. ä. empfunden.²¹⁴ Eggebrecht legt dar:

„Die Erfahrung und Apostrophierung der Tonkunst als Wunder, das sich als solches der Erklärbarkeit entzieht, führt zu einem Sprechen über sie, das -in Anlehnung an den Begriff der Kunstreligion- als Musikreligion bezeichnet werden kann. 'Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion', heißt es in Tiecks Aufsatz *Symphonien*. Solches Sprechen ist weitgehend als eine Transformation christlicher Glaubenssprache auf die Musik durchschaubar.“²¹⁵

Auf dem Bergfriedhof in Heidelberg findet sich eine Gedenktafel mit den Worten Joh. 16,22: *Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen*. Darunter ist der erste Achtakter des Andante cantabile aus op. 97 (Klaviertrio B-Dur) von Beethoven eingraviert. Seidel beschreibt die Szene wie folgt:

„Das Wort, das der Tote an die Lebenden zu richten scheint, und die Musik ergänzen einander. Die Musik steht unter dem Wort, so als trügen die Klänge die Worte. Aus dem Stein spricht die Hoffnung, die 'heilige' Musik Beethovens werde -durchaus im Sinne des Bibelwortes- den Toten mit den Lebenden verbinden, so unmittelbar und innig, wie sie es nur kann.“²¹⁶

Gerade die Symphonien Beethovens werden zum Träger und erlösenden Ausdruck dessen, was das menschliche Fassungsvermögen übersteigt.²¹⁷

4.3.3 A-capella-Ideal

Angesichts der Entwicklung hin zur „absoluten“ (Instrumental-) Musik und der aufgekommenden „Musikreligion“ war die Kirchenmusik (als Vokalmusik) gezwungen, sich Veränderungen zu unterwerfen. Krieg hat herausgestellt:

„Zwar konnte die theologische Musikbetrachtung des 19. Jh. das allgemeine Verhältnis von Religion und Musik und das spezielle Verhältnis von Kirche und Kirchenmusik als spannungslos ineinander ruhend verstehen, da alle Musik als 'religiöse' Musik prinzipiell auf die Kirche hin offen sei, deutlich ist jedoch ebenso, daß im allgemein-gesellschaftlichen Bewußtsein Musik endgültig in den Horizont einer Religiosität rückt, deren Zusammenhang mit der christlichen Tradition verblaßt. Damit wird umgekehrt verständlich, daß parallel zur weiteren Verselbständigung von Musik als einem Paradigma von Religion gegenüber der verfaßten Kirche und zugleich kritisch gegenüber der 'allgemeinen Religiosität' in

²¹² Vgl. im Folgenden Eggebrecht 1996, S. 658-663.

²¹³ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 592ff.

²¹⁴ Derartige Beispiele nennt Eggebrecht 1996, S. 592-599 zuhauf, vor allem am Beispiel Wackenroders.

²¹⁵ Eggebrecht 1996, S. 594.

²¹⁶ Seidel 1995.

²¹⁷ Vgl. de la Motte-Haber 1995, S. 8. Vor allem Richard Wagner und seine Anhänger sollten diesen „Glauben“ institutionalisieren. So schrieb Wagner -im Sperrdruck- in seinem Plädoyer für Franz Liszts Symphonische Dichtungen: „Hören sie meinen Glauben [!]: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösendste Kunst zu sein.“ (zit. n. Eggebrecht 1996, S. 606.)

Konzertsaal und Oper sich theologisch-musikalische Positionen entwickelten, die nach präziseren Kriterien 'kirchlicher' Musik fragten, vor allem nach einer Musik für den Kultus.²¹⁸

Die Perspektive war dabei rückwärts auf die eigene Geschichte gerichtet: Nicht nur Dichtung und Malerei, sondern gerade auch die Musik früherer Epochen (v. a. des Mittelalters und der Renaissance) stießen im 19. Jahrhundert auf ein erhöhtes Interesse. Angesichts von Revolution und Restauration, aktueller ökonomischer Umbrüche und sozialer Unruhen wurden die eigenen Verluste an geschichtlicher Kontinuität evident und die geschichtlichen Rückgriffe intensiviert in den „Rang einer Lebensnotwendigkeit“.²¹⁹ Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts setzte nun auch eine kontinuierliche Musikgeschichtsschreibung ein. Wie die unten aufgelisteten Titel exemplarisch zeigen, war der Bereich der Kirchenmusik, die in der Gegenwart ihre kultische Eingebundenheit größtenteils eingebüßt hatte, maßgeblich an der Wiederentdeckung der „Alten Musik“ im 19. Jahrhundert beteiligt:

- Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik 1788 und 1801, Bach-Biographie 1802
- Peter Mortimer: der Choralgesang zur Zeit der Reformation 1821
- G. Kiesewetter: Verdienste der Niederländer um die Tonkunst 1829
- Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit 1832
- G. Baini: Palestrina-Biographie 1828, deutsch von Kiesewetter 1834
- C. v. Winterfeld: J. Gabrieli und sein Zeitalter 1834; Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 1843-1847
- Phillip Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied 1864/77
- Johannes Zahn: Die Melodien der evangelischen Kirchenlieder 1888/93
- Phillip Spitta: Bach-Biographie, zwei Bände 1873/1890
- Ph. Spitta: Händel, Bach, Schütz 1894
- Albert Fischer und Wilhelm Tümpel: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts 1904/16
- Eduard Emil Koch: Geschichte des Kirchenliedes 1866/76
- Salomon Kümmerle: Enzyklopädie der protestantischen Kirchenmusik 1888/95

Winterfeld hatte im Rahmen seiner Darstellung der Gabrieli-Epoche bereits die Besonderheit der Kirchentonarten als eigenständiges System erkannt. Damit hatte die Zeit der „Wiederentdeckung“ von Schütz, Bach und Händel, aber eben auch von „Kleinmeistern“ wie Johann Walter begonnen (dessen Wittenberger Chorgesangbuch später von Otto Kade

²¹⁸ Krieg 1994, S. 475.

²¹⁹ Eggebrecht 1996, S. 662.

wiederherausgegeben wurde, Berlin 1878).²²⁰ Das öffentliche Konzert bot sich als Institution an, musikalische Werke der Vergangenheit aufzuführen und vermittels öffentlicher Kritik auch zu kanonisieren („Historische Konzerte“).²²¹ Auch brach die Zeit der Gesamtausgaben, Denkmäler-Ausgaben und Kompilationen geistlicher Kompositionen an:

- Bach-Gesamtausgabe, begonnen 1850, zugleich Gründung der Bachgesellschaft
- Händel-Gesamtausgabe (Chrysander)
- Palestrina-Gesamtausgabe (1862 in Berlin begonnen, 1880 durch F. Haberl in Regensburg fortgesetzt)
- Schütz-Gesamtausgabe (1885-1894, Ph. Spitta)
- Ludwig Schöberlein: Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche [...], zwei Bände 1865/1872 (klassisches A-capella-Material, altitalienische Komponisten der *Prima prattica* sowie Werke von Eccard, Vulpius und Praetorius).²²²

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde der Palestrinastil als *stylus antiquus* tradiert. Dessen Bedeutung erschöpfte sich jedoch auf stilistische und kompositionstechnische Aspekte. Im 19. Jahrhundert trat das historisierende Moment dazu, durch das in Vorbildfunktion die vermeintliche „Reinheit der Tonkunst“ (Thibaut) in das Zentrum der Rezeption trat. „Alte Musik“ ist in Liebhaberkreisen um den Heidelberger Professor Thibaut zum Klingen gebracht worden.²²³ Die katholische Reformbewegung des Cäcilianismus erwuchs u. a. aus diesen Kreisen. Sie forderte neben der Gregorianik die A-capella-Musik im Stile Palestrinas als Maßstab der Mehrstimmigkeit. Und auch auf protestantischer Seite suchte man die vermeintlich vorbildliche Vergangenheit mit ihren Ordnungen und Verbindlichkeiten im Choralgesang der Reformation (z. B. Peter Mortimer 1821, s. o.). Ernst Moritz Arndt hatte bereits 1819 in einer programmatischen Veröffentlichung (*Von dem Wort und dem Kirchenliede*) gefordert, auf interkonfessioneller Grundlage den alten Kirchenliedern ihre Gestalt zurückzugeben und nach diesen Maßstäben neue zu schreiben.

Eine bewusst gesuchte Kontrastierung zwischen „hoher und absoluter Instrumentalmusik der eigenen Zeit“ sowie unerreichter vergangener Muster vokaler Kirchenmusik vergangener

²²⁰ Zu nennen sind in diesem Kontext weiter Gottlieb von Tucher, Ludwig Schöberlein, Friedrich Riegel und Rochus v. Liliencron, die in ihren Sammlungen liturgischer Musik das vokale Stilideal präsentierten (die frühere *colla-parte*-Praxis der von ihnen dargebotenen Epochenwerke war ihnen dabei offenbar nicht präsent).

²²¹ Zu den „Historischen Konzerten“ siehe Dahlhaus 1996, Sp. 341.

²²² Vgl. dazu Krieg 1990, S. 50f.

²²³ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 32f.

Zeiten gewann als Denkmuster an Dominanz (und evozierte die Problematiken des Historismus).²²⁴ Damit war alte Kirchenmusik notwendig dem „Unwürdigen“, „Falschen“, „Virtuosen“, „Kleinlichen“ der eigenen Zeit gegenüber gestellt. Ein falsches (weil grundsätzlich zu langsam rekonstruiertes) Aufführungstempo beim Singen „alter Musik“ deckte sich im Übrigen vermutlich oft genug mit restaurativen Zielen: Nichtopponieren, Innerlichkeit, Kleinbürgerlichkeit, Abkehr vom temporeichen verstädterten, aktivem und industrialisierten Leben.²²⁵

Die Berliner Schule (v. a. mit August E. Grell) bemühte sich in diesem Zusammenhang um einen Neopalestrinastil sowie eine Gesamtausgabe von Palestrinas Werken.²²⁶ Carl von Winterfeld suchte vermittels seiner Schriften über Palestrina (1832), Giovanni Gabrieli (1834) und den Evangelischen Kirchengesang (1843-1847) für die ev.-luth. Kirche ebenfalls nach Maßstäben in der Vergangenheit. Auch Winterfeld erhebt den A-capella-Stil zum verbindlichen Maßstab; Johann Eccard musste dabei als eine Art nationalprotestantischer Ersatz-Palestrina erhalten:

„Mit dem Bild einer heiligen Tonkunst, das Winterfeld am Werk von J. Eccard als dem ‚preußischen Palestrina‘ umriß (1843 und 1846), wurde unverkennbar der eigenen Zeit ein Regulativ vorgestellt.“²²⁷

Komponisten und Liturgiker wie Grell und Schöberlein rezipierten im Umfeld des Neuluthertums das A-capella-Ideal auf sehr restaurative Weise.²²⁸ Krieg hat die geradezu christologische Begründung Schöberleins dafür herausgestellt:

„So wie der Christus Incarnatus eine ‚Einheit‘ aus (menschlicher) ‚Natur‘ und (göttlichem) ‚Geist‘ ist, so ist auch die Vokalmusik eine Einheit von ‚Natur‘ (d. h. menschlicher ‚Stimme‘) und ‚Geist‘, sofern sie den Menschen vor allem ‚Bewußtsein‘ [...] auf seinen ‚Naturgrund‘ verweist und doch zugleich sein geistliches Leben darstellt [...]. Gerade A-capella-Musik ist somit Musik der Kirche [...]“.²²⁹

Der A-capella-Satz galt ihnen dabei als die einzig mögliche kirchenmusikalische Ausdrucksweise; der Gottesdienst erschien in dieser Perspektive als quasi geschichtslos und

²²⁴ Vgl. Krummacher 1996, Sp. 346. Krummacher begründet diese These mit Schriften wie den *Phantasien über die Kunst* von W. H. Wackenroder und L. Tieck (1799) und dem Werk E. T. A. Hoffmanns. Zum Problem des Historismus im Sinne einer „Rezeption alter Musik, [...] die von der klassisch-romantischen Epoche durch den Traditionsbruch um 1740 getrennt ist“ siehe Dahlhaus 1996 (Sp. 338ff) sowie Krummacher 1996, Sp. 342-352.

²²⁵ Zur Tempofrage und zur „Reinheitsideologie des Historismus“ siehe Schleuning 1984, S. 536.

²²⁶ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 32f.

²²⁷ Krummacher 1996, Sp. 348. Zur Rezeption Eccards siehe auch Schmidt 1995, S. 63f.

²²⁸ Krieg 1994, S. 475.

²²⁹ Krieg 1994, S. 475. In dieses Umfeld gehört Schöberleins Schatz des evangelischen Chor- und Gemeindesangs, seine Zeitschrift *Sionia* und später Rochus von Liliencrons *Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres* (1894) in Anlehnung an die norddeutsche Liturgie des 16. Jahrhunderts.

überhistorisch.²³⁰ Gerade Grells Werk wies dabei im Übrigen eine erheblich „Tendenz zur Stilkopie“ (v. a. der altitalienischen Meister) auf.²³¹

Diese Idealvorstellung des Historismus wirkte bis in das 20. Jahrhundert hinein, und ein Wunschdenken entwickelte sich zum Dogma, wie folgender Definitionsversuch von Köstlin (1901) aufzeigt:

„Der a capella-Gesang mutet ‚kirchlich‘ an, weil schon die ideale Rundung und Unberührtheit des Chorklanges den Eindruck des Reinen, über der Prosa des Alltäglichen Stehenden macht.“²³²

Die Idee einer nicht dem historischen Wandel unterworfenen „wahren Kirchenmusik“ als A-capella-Musik hatte dabei zwangsläufig zwei Probleme hervorgerufen: „Absolute“ a-capella-Positionen mussten notwendig im Widerspruch zu zeitgenössischen geistlichen Kompositionen in Nachfolge von Haydn, Mozart und Beethoven (später zu denen von Felix-Mendelssohn-Bartholdy, Brahms oder Reger) sowie auf der Ebene der Rezeption „alter Musik“ zu dem Oeuvre eines Schütz oder Bach stehen. Es ist daher kein Zufall, dass gerade die Wiederentdecker von Bach (v. a. die Brüder Spitta) in Opposition zu der reinen A-capella-Schule standen und Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Brahms sich dagegen gerade auch auf Bach und/oder Schütz beriefen.²³³

1896 wurde von Friedrich Spitta und Julius Smend die *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* begründet. Diese thematisierte bis 1930 (dem Todesjahr Smends) das gottesdienstliche Schaffen der Zeitgenossen (vor allem A. Mendelssohn, A. Becker, H. v. Herzogenberg und Reger) sowie die Wirkung und Einsatzmöglichkeiten der Musik von Schütz und Bach im Gottesdienst.²³⁴ Schütz und Bach mit ihrer Wortverkündigung und Wortauslegung werden für Smend und Spitta Zeugen „für protestantisch-geschichtliches Bewußtsein im Sinne Luthers.“²³⁵ So wurde auch der „Überschritt über die strengen A-Capellisten“ vollzogen; die streng dogmatischen Haltungen wichen zunehmend einer historisch-kritischeren Haltung.²³⁶

²³⁰ Vgl. Krieg 1994, S. 475.

²³¹ Vgl. Krieg 1990, S. 48.

²³² Köstlin 1901, S. 447.

²³³ Vgl. Krieg 1990, S. 41 sowie 52ff.

²³⁴ So hatte Fr. Spitta Schütz nicht nur als „grösste und genialste Erscheinung in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet, sondern ihn zum „Vater der deutschen Musik“ schlechthin erklärt (Spitta 1892, S. 84; S. 89).

²³⁵ Krieg 1994, S. 476.

²³⁶ Vgl. Krieg 1990, S. 61. sowie S. 63f. Phillip Spitta forderte in *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage* (1892), Schütz und Bach in den Gottesdienst einzubeziehen. In der „enthusiastischen Zusammenarbeit zwischen Praktischem Theologen und ausübendem Musiker“, d. h. zwischen A. Mendelssohn und F. Spitta, wurde auch die behutsame Distanzierung zu rein neulutherischen Positionen (Schöberlein, R.v. Liliencron) deutlich (vgl. Krieg 1990, S.64).

Parallel dazu wurde zunehmend die Ebene kompositorischer Epigonatät durch Werke von Komponisten wie E. Fr. Richter, A. Becker, H. v. Herzogenberg, A. Mendelssohn u. a. verlassen. Der Historismus lernte sozusagen, das Moment historischer Unwiederholbarkeit in sich aufzunehmen und schöpferisch produktiv „mitzukomponieren“ (siehe z. B. die Analyse zu A. Becker). Jedoch, im Zuge der Rezeption „alter Musik“ blieb die Kritik an der „nichtkirchlichen Seite“ gerade der Werke von Schütz bestehen:

„Sonach schiene er zu den Kirchencomponisten gezählt werden zu müssen, und dahin gehört er wirklich, aber doch nur zum Teil. Es ist für seine Kunst bezeichnend, dass auch für die der gottesdienstlichen Verwendung gewidmeten Werke der Name Kirchenmusik nicht ausreicht.“²³⁷

Die durchaus fragwürdige Unterscheidung zwischen Kirchenmusik und geistlicher Musik, die hier bei Spitta anklingt und im 20. Jahrhundert weiter relevant bleiben wird, beruht auf diesen Konstellationen des 19. Jahrhunderts. In ihrer konsequenten Ausprägung verstünde eine derartige Position niemals beide, liturgisch-funktionale Gebrauchsmusik und konzertant freie geistliche Kunstmusik, als verschiedene Äußerungsformen des Glaubens. Die Reformatoren und frühen ev.-luth. Komponisten, die oft genug als Kronzeugen für liturgische Positionen in Agendenstreitigkeiten erhalten müssen, hätten angesichts ihres weiteren Begriffes von Kirche und Gottesdienst vermutlich wenig mit Smends derartigem Verständnis von „Kunst“ und „Kirchenmusik“ anfangen können.

4.3.4 Neuordnungen in Gottesdienst und Chormusik

Parallel zur Auflösung gottesdienstlicher Ordnungen gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlief die Entwicklung der außergottesdienstlichen Kunstmusik wesentlich rascher, als die praktische Umsetzung neuer liturgischer Ansätze voran kam. Daher war auch die Komposition von (liturgisch gebundener) Kirchenmusik eher eine Randerscheinung. Die Schwerpunkte im Rahmen der Entwicklung ev.-luth. Kirchenmusik im 19. Jahrhundert lagen dann angesichts der allgemein fortschreitenden Säkularisierung der Gesellschaft und der Loslösung von kirchlichen Traditionen vor allem auf dem Gebiet der Liturgie- und Gesangbuchreform. Am Beispiel des Agendenstreites kann exemplarisch aufgezeigt werden, wie die ev.-luth. Motette in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher am Rande jedweder Diskussion um eine erneuerte Kirchenmusik stand und daneben doch immer ihren Raum zur Entfaltung im Gottesdienst hatte. Zuvor sollen um des besseren Verständnisses willen die damaligen Entwicklungen im Chorwesen in Form eines Exkurses skizziert werden.

²³⁷ Spitta 1892, S. 86f.

Exkurs zum Chorwesen im 19. Jahrhundert:

Nach dem allgemeinen Niedergang des alten Kantorei- und Lateinschulchorwesens setzte im 19. Jahrhundert eine Neubegründung auf der Basis von Laienchören ein:

„Nachdem [...] die Sängerschöre der Lateinschulen, die seit der Reformation zum Singen im Gottesdienst verpflichtet gewesen waren, größtenteils gegen Ende des 18. Jahrhunderts -von einzelnen Instituten wie den Thomanern und Kruzianern einmal abgesehen- aufgelöst worden waren, bemühte sich seit 1827 die preußische Regierung eifrig um die Unterstützung der noch verbliebenen Kantoreien beziehungsweise um Neugründungen und regte -mit unterschiedlichem Erfolg- an, aus Volksschülern unter der Leitung ihrer Lehrer Chöre für den Liturgie- und Choralgesang zu bilden.“²³⁸

Kirchenchöre im heutigen Sinne entstanden dabei auch in Konkurrenz zum damals neu florierenden Männerchorwesen („Liederkränzen“ oder „Liedertafeln“). Der Aufbau von Kinder- und Schulchören vollzog sich meist auf der Grundlage der Gesangsbildungslehre von Nägeli (1809/10) und dem Umfeld von E. A. Grell.²³⁹

1843 wurde, auch im Rahmen der Agendenreform (s. u.), der Berliner Domchor durch Fr. Wilhelm IV gegründet (und nach dem Vorbild der Petersburger Hofkapelle besoldet). Dieser Chor wurde in seiner Struktur zum Vorbild beispielsweise für den Schweriner Domchor (1855) und entsprechende Chöre in Hannover (1856), Bremen (1857) und Salzungen (1860). Erstmals kam es 1847 in Hessen zur Bildung von evangelischen Kirchengesangsvereinen.

1868 entstand auf katholischer Seite der „Cäcilienverein“, dessen Gründung auch auf ev.-luth. Seite zur Gründung zahlreicher Kirchengesangsvereine (z. B. schlesischer Verein zur Hebung der evangelischen Kirchenmusik 1869) und Durchführung von „Kirchengesangsfesten“ (seit 1875 Kirchengesangsfeste in Südwestdeutschland) anregte. 1881 erfolgte ein direkter „Aufruf an die Komponisten der evangelischen Kirche mit der Bitte um Zusendung von Originalbeiträgen.“²⁴⁰ 1883 schlossen sich die Kirchengesangsvereine im „Evangelischen Kirchengesangsverein“ (seit 1933 VeK, Verband evangelischer Kirchenchöre) zusammen. Trotz teilweise besoldeter (!) Mitwirkung kann von einer liturgischen Integration in den Gottesdienst kaum gesprochen werden; liturgische Gesänge der Chöre hatten eher den Charakter von Einlagen zur Verschönerung des Gottesdienstes. Vor allem an der Praxis des unvermittelten Motettensingens machte sich auch Kritik breit.²⁴¹ Der Zwist zwischen den „strengen A-Capellisten“ und jenen, die versuchten, auch Werke wie Bachs Kantaten oder die Oratorien Herzogenbergs in den Gottesdienst zu integrieren, erschöpfte sich dabei meist auf der Ebene von Vorwürfen übersteigter „Vereinsideale“ oder „liturgischer Gleichgültigkeit“.²⁴²

Die protestantisch-musikalische Zielsetzung, das Nebeneinander von geistlicher Musik und dem Geschehen des Gottesdienstes umfassend zu integrieren, konstituierte sich dabei mangels eigenen Profils in Abgrenzung zur musikalischen Avantgarde (Wagner) und zum katholischen Cäcilianismus:

„Mögen´s denn Andere verantworten, wenn dem christlichen Volke der Gottesdienst zum Inbegriff ermüdender Langeweile wird und wenn die Künstlerwelt enttäuscht und entmutigt von der evangelischen Kirche sich abwendet, um entweder dem Messias zu Bayreuth oder dem Papst in Rom zu huldigen, weil der Schöpfer des ‚Parsifal‘ der religiösen Kunst neue Bahnen weist und die römische Kirche allein ihr Raum und Heimat bietet.“²⁴³

„Die Gegenwart begreift man nur aus der Vergangenheit [...]. Wir müssen, soll etwas aus der Sache werden, auf Vater Luther recurrieren [...].“²⁴⁴ „Die Sache“, um die es hier ging, war nichts Anderes als die Einführung der Preußischen Agende, und der diese Worte schrieb, war

²³⁸ Weber-Ansat 1981, S. 67.

²³⁹ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 67.

²⁴⁰ Siehe dazu Krieg 1990, S. 73.

²⁴¹ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 51f.

²⁴² Vgl. Krieg 1990, S.71-74.

²⁴³ H. A. Köstlin: Über die nächsten Ziele und Aufgaben der Kirchengesangs-Vereine: der erste deutsch-evangelische Kirchengesangs-Vereinstag, Stuttgart 1882, S. 41f.; zit. n.: Krieg 1990, S.72.

²⁴⁴ Friedrich Wilhelm III. Von Preussen, zit. n. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 244.

kein Geringerer als Friedrich Wilhelm III. (1770-1840). Somit war diese geplante Agende die erste, bei der man sich betont auf eine historische Grundlegung des Gottesdienstablaufes berufen hat²⁴⁵ (was freilich gerade mit Luther selbst angesichts dessen erklärter Abneigung gegen derart verbindliche Ordnungen allerdings kaum zu begründen ist, vgl. **3.1.3**). Probeweise wurde zunächst die Agende für die Hof- und Garnisonskirche Potsdam (1815) sowie die Agende für die Hof- und Domkirche in Berlin (1822) nach erklärt lutherischem Vorbild eingeführt. Schließlich galt die *Agende für die evangelische Kirche in den königlichen Preußischen Landen* (1829/30) als Unionsagende für ganz Preußen verbindlich. Freilich wurde sie in den Gemeinden eher zögerlich angenommen, was sich unter anderem auf musikalische und theologische Gründe zurückführen lässt:

In musikalischer Hinsicht stellte diese Agende eine Mischung aus lutherischem Choral, gregorianischem Choral und von russischen Soldatenchören geprägter Kirchenmusik in a-cappella-Sätzen von B. Weber, Zelter, Grell und Bortnjansky dar. Als Konzession an die Reformierten wurde die Liturgie grundsätzlich gesprochen: Der Liturg spricht dabei die Liturgie, der Chor respondiert singend im Wechsel. Kanonisches Repertoire waren hierfür die schlichten Sätze des Petersburger Hofkapellmeisters Dimitrij Stepanowitsch Bortnjansky.²⁴⁶ In der Praxis war jedoch oft gar kein singfähiger Chor vorhanden. Die responzierenden Antworten wurden dann vom Küster, Kantor oder Lehrer übernommen; lediglich Eingangs- und Predigtlied war noch der Gemeinde vorbehalten.²⁴⁷ Diese Praxis musste den Widerspruch Schleiermachers herausfordern. Schleiermacher hatte, seinem dialogischen Verständnis von Gottesdienst entsprechend, gerade einen aktiven Einbezug der Gemeinde gefordert:

„Schleiermacher plädierte (gegen die Aufklärung) für eine reiche dialogische Liturgie (Wechselgesänge, Responsorien, Litaneien [...], für viel Gemeindegesang und festliche Kirchenmusik sowie (gegen Orthodoxie und obrigkeitlichen Agendenzwang) für eine vernünftige Mischung von Freiheit und Bindung, Wiederholung und Improvisation im Gottesdienst.“²⁴⁸

Die von oben oktroyierte Ordnung wie die von 1829/30 konnte sich Schleiermacher zufolge gerade nicht auf eine lutherische Tradition berufen.²⁴⁹

Erst seit 1843 wurde im Rahmen einer Agendenreform die Gemeinde insoweit einbezogen, als dass diese die Responsorien mit Orgelbegleitung singen durfte. Ansonsten musste eine Genehmigung eingeholt werden, wenn Instrumente im Gottesdienst erklingen sollten. Diese

²⁴⁵ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 244.

²⁴⁶ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 47 sowie Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 244. Heute noch bekannt sind von Bortnjansky vor allem sein *Ehre sei Gott in der Höhe* und *Ich bete an die Macht der Liebe*.

²⁴⁷ Vgl. hier und im Folgenden: Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 244.

²⁴⁸ Cornehl 1985, S. 65.

²⁴⁹ Dies legte am Ende des 19. Jahrhunderts, unter Bezugnahme auf Schleiermacher, Friedrich Spitta dar (vgl. Friedrich Spitta, *Zur Reform des evangelischen Kultus* (1891), zit. n. Herbst 1992, S. 219).

Situation machte einen produktiven Bezug von zeitgenössischen Komponisten zum Gottesdienst natürlich von vornherein schwierig, vor allem, wenn man den Musikbegriff des 19. Jahrhunderts zugrundelegt: Der gewünschte, ja oktroyierte kirchenmusikalische Stil war - unabhängig von jeder Gattungsfrage- für den romantischen Komponisten schlicht unattraktiv. Gerade das streng diatonische, absolut homophone Verständnis von A-capella-Musik in den Sätzen Bortnjanskys forderte den Widerspruch von Komponisten, u. a. des jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy heraus:²⁵⁰

„Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern, weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann [...]. Bis jetzt weiß ich nicht, -auch wenn ich von der Preussischen Liturgie absehe, die alles derartige abschneidet [...], wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege. So ist auch die Bachsche Passion gewesen; sie ist als selbständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden; -von eigentlich kirchlicher [...] oder [...] gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italienischen Sachen für die päpstliche Kapelle, wo aber die Musik nur begleitend ist, und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch usw.“²⁵¹

Schon für Bachs *Matthäuspassion* nahm Mendelssohn also einen Konzertcharakter eines individuell geprägten, durchaus sehr menschlichen Werkes an.²⁵² Gleichzeitig hat er damit der rein gottesdienstlichen Musik den Kunstcharakter abgesprochen. Betrachtet man Werke wie seinen zweiten Psalm op. 78, dem (als gewichtigem achtstimmigen Werk) die kleine Doxologie Gloria Patri im schlichten vierstimmigen Satz angehängt ist, wird die ihm eigene pragmatische Haltung deutlich (siehe die Analyse zu Mendelssohn). An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass schon die Etablierung der Leipziger „Motette“ durch J. G. Schicht ab 1811 (musikalische Sonnabends-Vesper mit Motettensingen des Thomanerchores) als kirchenmusikalisch-pragmatischer Kompromiss in der gottesdienstlichen Situation vor dem Agendenstreit zu werten ist, heisst es doch 1812 in der *Allgemeinen musicalischen Zeitung* in Bezug auf die Aufführung größerer Werke durch Schicht (genannt werden u. a. Händel, Graun, beide Haydns, Mozart, Cherubini und Beethoven): „Zu beklagen ist nur, dass die hier übliche Einrichtung des Gottesdienstes es so sehr erschwert, ein Stück in seinem Zusammenhang aufzuführen.“²⁵³ Die „Motette“ konnte als Institution so möglicherweise Kultus und Konzert miteinander verbinden.

Erst unter Friedrich Wilhelm IV kam es im Zuge der Agendenreform zu Neukompositionen liturgischer Sätze durch Grell, Mendelssohn (ab 1846), Nicolai und Loewe (1847). Auch wurde der Musikanteil im Gottesdienst grundsätzlich erhöht und Chorgesang

²⁵⁰ Vgl. Krieg 1990, S. 47.

²⁵¹ Mendelssohn-Bartholdy (zit. n. Weber-Ansat 1981, S. 25).

²⁵² Zu Mendelssohns „Wiederentdeckung“ der Bachschen Matthäuspassion siehe ausführlich Geck 2000, S. 147-169.

„war an verschiedenen Stellen im Gottesdienst vorgesehen, darunter zu Beginn (ein Psalm als Introitus, abschließend mit der kleinen Doxologie 'Gloria Patri') und eine Spruchvertonung als Graduale zwischen Lesung und Evangelium, gefolgt von einem Alleluja (manchmal nach dem Sünden- oder Glaubensbekenntnis).“²⁵⁴

Aufgrund dieser Agende komponierte Felix Mendelssohn-Bartholdy Werke wie den schon angesprochenen zweiten Psalm op. 78/1 mit kleiner Doxologie für den eigens ins Leben gerufenen Berliner Domchor.²⁵⁵ Die Textauswahl wurde zwar vom Domgeistlichen vorgeschlagen, Mendelssohn konnte aber eine Auswahl treffen und hat dies, als „überzeugter Christ und Protestant“, vermutlich auch getan.²⁵⁶ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Brief von Felix an Rebecka 1843, in der er seine Skepsis bezüglich der Kirchenmusik auch nach der Einführung der reformierten Agende kundtut:

„Am 1. Weihnachtstag habe ich früh zum erstenmal Kirchenmusik mit Orchester, im Dom einen neuen Psalm [op. 78/1] von mir, dann 'Uns zum Heil' aus dem Messias, dann noch ein paar Kleinigkeiten von mir und einige Choräle mit Posaunen. Am Neujahrstag ist dieselbe Couleur in Grün, d. h. ein anderer neuer Psalm von mir, das Hallelujah aus dem Messias und einige Choräle mit Posaunen. Ich sage dir ganz unter uns, daß ich bis jetzt wenig Vortreffliches von der Sache erwarte, sag's aber nicht weiter.“²⁵⁷

Auch die reformierte Agende also konnte Mendelssohn offenbar nicht überzeugen. Die ironische Distanz zum Geschehen („dieselbe Couleur in Grün“) spricht für sein Selbstbewusstsein, diejenigen Momente, die der er in der Agende vermisst hat, umso mehr in seinen Werken sprechen zu lassen.²⁵⁸

Das Bedürfnis nach grundlegenden Reformen und wissenschaftlicher Erforschung der Geschichte der eigenen evangelischen Kirchenmusik war jedoch, auch angesichts der Reformen um 1843, längst geweckt.²⁵⁹ Gerade die liturgisch unvermittelte und funktionslose Stellung der Motetten (als Psalm oder Spruchvertonung)²⁶⁰ im Gottesdienst führte zur Forderung nach neu komponierten de-tempore-Motetten und zu grundsätzlicher Kritik an der herrschenden Liturgie.²⁶¹ Friedrich Spitta konnte 1891 über genau diese Tendenz rückblickend ein positives Urteil fällen, so sehr er die Agende prinzipiell auch ablehnte:

„Ich bin der letzte, die Segnungen zu verkennen, die auf kultischem Gebiete von der preußischen Agende ausgegangen sind. Daß sie ein *prinzipieller* Mißgriff war, steht mir fest. Gewiß hat sie vor allem zu

²⁵³ AmZ XIV (1812), Sp. 254 (ohne Autor, Rubrik *Nachrichten*).

²⁵⁴ Leuchtmann/Mausser 1998, S. 312.

²⁵⁵ Vgl. Wolff 1983, S. 213.

²⁵⁶ Wolff 1983, S. 214.

²⁵⁷ Zit. nach Brandes 1929, S. 257.

²⁵⁸ Aus den Briefen der Familie zu dieser Zeit geht auch hervor, dass es um die Qualität der Predigten des reformierten Oberhofpredigers Gerhard Friedrich Abraham Strauß (der die Agende befürwortete) nicht eben gut bestellt war (vgl. Wolff 1983, S. 213).

²⁵⁹ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 43f. sowie S. 47ff.

²⁶⁰ Vgl. Leuchtmann/Mausser 1998, S. 312.

²⁶¹ Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 51f.

Studien auf liturgischem Gebiet angeregt. Die Früchte derselben zeigten schon die scharfen Angriffe, die jenes Werk des *summus episcopus* [gemeint ist Friedrich Wilhelm III., den Spitta vermutlich in ironischer Absicht so offiziell titulierte] in Preußen von den verschiedenen Seiten her erfahren hat.²⁶²

Fr. Spitta und Julius Smend konnten bei ihrer Forderung nach einem Gottesdienst als festlicher Gemeindefeier mit viel Gemeindegesang, aber auch mit Werken wie Bachs Mathäuspasion unmittelbar an Schleiermachers Kritik anknüpfen:

„Mit beißendem Spotte wie mit tiefem Ernst hat Schleiermacher gefordert, sich in der Neugestaltung des evangelischen Kultus zunächst und in erster Linie nicht von einer von Luther nur übernommenen, jetzt aber historisch abgebrochenen Tradition, sondern von Luthers evangelischen Grundsätzen leiten zu lassen. Vergebens.“²⁶³

Die erneuerte *Agende für die Evangelische Landeskirche* (1895) passte sich wiederum ganz pragmatisch der bis dahin weiter verbreiteten Praxis des Berliner Gottesdienstes (wie oben skizziert) an:

„Wo ein ausgebildeter Kirchenchor vorhanden ist, kann derselbe den Gottesdienst mit einem Psalm oder einem der ausführlichen Eingangssprüche oder einem anderen geeigneten Gesange eröffnen.“²⁶⁴

4.3.5 Zur Situation der ev.-luth. Motette

Der grundlegende Paradigmenwechsel in der Geschichte der Ästhetik im 19. Jahrhundert wirkte sich auf die musikalische Gattung als Kategorie an sich aus: Eine Gattung vermochte nun nicht mehr die Substanz eines Musikstückes an sich zu stellen; die Gattung wird zu einer Voraussetzung, „die ein Komponist stets zugleich erfüllen und übersteigen muß -schließlich auch ignorieren kann-, um original zu werden.“²⁶⁵ Dabei weicht das normative Moment der Gattung dem historischen; die Zeit der Gattungsgeschichtsschreibung beginnt einzusetzen (dazu unten).²⁶⁶

Nachdem die Vokalmusik ab etwa 1800 endgültig ihre Vorrangstellung eingebüßt hatte und nunmehr das Primat des instrumentalen Einzelwerkes galt, haftete der Komposition von Motetten somit notwendig etwas Restauratives an. Die Komposition von Bibeltexten mußte in einer Zeit, in der die rhetorischen Kriterien des *aptum* und der Reinheit dem Vorrang des Originalen und Genialen, zudem der Wirkungsaspekt (Effekt) eines Werkes der Ästhetik und

²⁶² Friedrich Spitta: *Zur Reform des evangelischen Kultus* (1891), zit. n. Herbst 1992, S. 219. Zu Smends und Fr. Spittas Forderungen siehe auch: Cornehl 1985, S. 65.

²⁶³ Fr. Spitta, *Zur Reform des evangelischen Kultus* (1891), zit. n. Herbst 1992, S. 219.

²⁶⁴ *Agende* 1895 (zit. n. Herbst 1992, S. 172f.).

²⁶⁵ Danuser 1995, Sp. 1053.

²⁶⁶ Vgl. Danuser 1995, Sp. 1054.

Kriterien formaler Differenzierung gewichen waren, zu einem Archaismus geraten.²⁶⁷ Trotzdem wurden Motetten komponiert. In dieser Spannung stand die Gattung:

„Bedeutender als die Bemühungen um strenge Stilkopien sind vor allem in Deutschland die Versuche, die Motette mit den Stilmitteln der eigenen Zeit zu erneuern; daß keiner dieser Versuche ganz ohne archaisierende Züge auskommt, zeigt, wie allgemein die Motette im 19. Jh. als schon hist. Gattung verstanden wird.“²⁶⁸

Freilich fehlt bei Forchert der Verweis auf die gattungsbildende Kraft des Protestantismus, wenn es um die Motette geht: Anhand eines Aufsatzes von Rochlitz in der *Allgemeinen musicalischen Zeitung* 1818 (der auch exemplarisch für die Anfänge von musikalischer Gattungsgeschichtsschreibung überhaupt stehen kann)²⁶⁹ sowie einiger lexikalischer Definitionen von „Motette“ im 19. Jahrhundert wird im Folgenden aufgezeigt, wie die musikalische Gattung „Motette“ an sich derzeit als eine spezifisch protestantische angesehen wurde. Mittels der Analysen zu Schicht, Mendelssohn Bartholdy und A. Becker konnte jedenfalls exemplarisch belegt werden, dass Kerygma und Exegese weiterhin die Gattung bestimmten: Das, was in Deutschland mit den Stilmitteln der eigenen Zeit erneuert wurde, war nichts Anderes als die ev.-luth. Predigtmotette. Indirekt ist hier die Besprechung einer Motette von Schicht durch Rochlitz in der AmZ aufschlußreich, worauf Märker in diesem Zusammenhang hingewiesen hat.²⁷⁰ Vier allgemein gehaltene Forderungen an eine Fuge sieht Rochlitz bei Schicht exemplarisch und als zur Nachahmung empfohlen verwirklicht.²⁷¹ Die Textgrundlage solle eine „erhebende Glaubenswahrheit“ enthalten, die dann vom „durchdrungenen Gemüth kurz, bündig und kräftig“ anzusprechen (!) sei. Die „Declamation“ solle dabei „der begeisterten Rede so nahe als möglich“ sein. Die musikalische Ausarbeitung müsse „durchaus dem Charakter und Ausdruck des Hauptthemas, mithin zugleich dem Sinne der Worte ‘getreu’ bleiben“ und damit auch „durchgängig klar und leicht in allen Stimmen zu verfolgen; in allen Untherabtheilungen, ja in allen Wendungen, wie mannigfach und reich vielleicht im Einzelnen, ganz einfach und natürlich im Ganzen.“ An letzter Stelle steht nochmals die Forderung nach Kürze. Die vokale Fuge bedurfte offenbar eines zeitgenössischen Vorbilds und der theoretischen Legitimation. Als historische Folien, auf deren Grundlage sich die Forderungen von Rochlitz vollziehen, können kaum andere als die der Instrumentalfuge sowie die der barocken Predigtmotette dienen. Tradierte ältere Werke dieser Gattung kamen in

²⁶⁷ Erst im 19. Jahrhundert sollten sich Formtheorien wie von A. B. Marx oder E. Hanslick verbreiten; die „Wirkung“ wird zu einer für den Kunstcharakter eher irrelevanten Charakter erklärt. Zu diesem Paradigmenwechsel vgl. Danuser 1995, Sp. 1053 sowie Sp. 1061.

²⁶⁸ Forchert 1997, Sp. 538.

²⁶⁹ Unter ihrem Schriftleiter Friedrich Rochlitz entwickelte sich die 1798 begründete Leipziger *Allgemeine musicalische Zeitung* zum führenden Fachorgan.

²⁷⁰ Vgl. Märker 1997, S. 16.

²⁷¹ Hier und im Folgenden Rochlitz in: Amz 20 (1818), Sp. 846.

den Augen der Zeitgenossen vermutlich eben nicht unbedingt klar, leicht, einfach und natürlich daher (gerade im Vergleich zu Werken Grells oder wenig später Bortnjanskis). Hier spiegelt sich auch die Entwicklung von der barocken, an die Vokalität gebundenen Affektenlehre hin zu Individualisierung, Expressivität im subjektiven Gefühlsempfinden und zum Affektwechsel in der Instrumentalmusik. Die von Rochlitz geforderte „Declamation“ nach dem Sinn der Worte kommt auf der Grundlage seiner Kenntnis alter Musik genau von hier. Dies wäre nicht möglich, ohne dass die Gattung der ev.-luth. Predigtmotette eine gewisse Kontinuität aufgewiesen hätte.

Rochlitz vermutet dabei („beweisen“ kann er dies nicht) den Ursprung der Gattung Motette im Umfeld des deutschen Protestantismus, und zwar in der gattungskonstitutiven Konstellation von theologischen Desideraten und kompositorischer Umsetzung:

„Die Motette [...] und der ihr eigenthümliche Styl, sind nicht nur deutschen Ursprungs, sondern auch nur von deutschen, und zwar, wo nicht ausschließlich, doch vornämlich von norddeutschen Meistern fortgebildet und vervollkommnet worden, welche in der Form des öffentlichen Gottesdienstes der Protestanten dazu Veranlassung und Aufforderung fanden.“²⁷²

Freilich liegt hier auch Rochlitz' Vorstellung -wie so oft- ein enger, ausschließlich an den Kirchenraum begründeter Gottesdienstbegriff zugrunde, der sich jedenfalls nicht mit dem Gottesdienstbegriff der frühen ev.-luth. Komponisten rechtfertigen lässt. Weiterhin betont Rochlitz den rückwärtsgewandten Charakter der Motette als Gattung, die sich darum

„zu einer historischen Uebersicht umso mehr eignet, da der künstlerische Geist in denselben seinen Kreislauf ziemlich vollendet zu haben scheint, so dass, was darin jetzt noch Neues geleistet wird, entweder älteren Werken mehr oder weniger nachgebildet ist, oder sich mehr oder weniger von der eigentlichen, der eigenthümlichen Form und Weise der ganzen Gattung entfernt.“²⁷³

Daraufhin skizziert er die „Grundlinien“ der Motette in „sechs Perioden“:²⁷⁴

Für die „erste Periode“ betont Rochlitz den allgemein unbekanntem Ursprung der Motette, vermutet diesen aber im Umfeld von Luther und Senfl. Textgrundlage der Motette seien „Kernsprüche der Schrift“ (besonders die Psalmen), welche „vier- oder mehrstimmig geschrieben“ sind.²⁷⁵ In der „zweyten Periode“ habe die Gattung „ihren Styl schon in sich abgeschlossen und vollendet“; als Vertreter dieser Periode wird beispielhaft (der von Schütz hochgeschätzte) Andreas Hammerschmidt genannt.²⁷⁶ Einzig und allein durch die Motetten von Johann Sebastian Bach geprägt sieht Rochlitz die „dritte Periode“. Dessen Motetten seien

²⁷² Rochlitz 1818, Sp. 601.

²⁷³ Rochlitz 1818, Sp. 602.

²⁷⁴ Vgl. im Folgenden Rochlitz 1818, Sp. 602ff.

²⁷⁵ Rochlitz 1818, Sp. 602.

²⁷⁶ Rochlitz 1818, Sp. 601. Zu Schütz positivem Urteil über Kompositionen Hammerschmidts vgl. Heinemann 1993, S. 83 sowie S. 200.

freilich „sehr schwierig auszuführen“ und „mehr geehrt, als geliebt“. Man wünschte sich deshalb

„vornämlich für den Gebrauch beym Gottesdienste, Werke, die in den Ideen jedes Gemüth leichter ansprächen, in der Ausarbeitung bequemer zu fassen, und auch für die Ausführenden nicht so schwierig wären.“²⁷⁷

Vor diesem Hintergrund gewinnt die „vierte Periode“ für die aktuelle Situation des Gottesdienstes an besonderer Bedeutung: In dieser nämlich komponierten Krebs und Homilius und andere „zugleich für den ernsten und strengen Kunsterkenner, und für eine in der Bildung ganz verschiedene, aber in der Andacht vereinigte Gemeinde.“²⁷⁸ Rochlitz transportiert vermittels seiner Forderung somit den Kenner-Liebhaber-Topos in ein für alle gefälliges „gottesdienstliches Setting“.²⁷⁹ Und so sieht die Gattung in der „fünften Periode“ dann auch aus, „immer leichter und gefälliger in den Gedanken, immer durchsichtiger und flüchtiger in der Ausarbeitung, immer bequemer und üblicher im Vortrag [...]“ -wer glaubt, hiermit wird die stilistische Grenzziehung zum Populären vollzogen, täuscht sich, denn die Aufzählung geht weiter:

„[...] sogleich behaltbare Melodie, leichtfließende Harmonie [...], dass es sich ohne Anstoss, wol auch mit löblichem Wohlgefallen beym öffentlichen Gottesdienst zeigen durfte [...]“.²⁸⁰

Hier spricht der Aufklärer, und als exemplarische Vertreter aufklärerischer Motettenkunst werden Rolle und Doles genannt. In der letzten, „sechsten Periode“ wirken Komponisten wie Wolf, Hiller, Fasch und eben Schicht, dessen *Motetto: Nach einer Prüfung kurzer Tage* (nach einem Text von Gellert) in der folgenden Recension von Rochlitz besprochen wird. Es ist für Rochlitz die Periode seiner eigenen Gegenwart,

„[...] die, in der wir jetzt stehn- wir nämlich, die wir an Orten wohnen, wo man überhaupt noch von dieser Gattung Gebrauch macht und in diesem Gebrauch mit der Zeit fortgeschritten ist.“²⁸¹

Festzuhalten bleibt: Rochlitz nennt wie selbstverständlich in seiner kurzen periodisierten Gattungsgeschichte ausschließlich ev.-luth. Komponisten, nachdem er den Ursprung der Gattung hypothetisch schon im Luther-Senfl Kreis angenommen hatte. Der „Gebrauch“ der Gattung liegt für ihn „beym Gottesdienste“, wobei die Faktur der Motette „mit der Zeit fortgeschritten ist“ (s. o.). Dabei entgeht ihm freilich die kerygmatisch-exegetische Kunst, wie

²⁷⁷ Rochlitz 1818, Sp. 604. Diese Einschätzung des Schwierigkeitsgrades der Bachschen Motetten zeigt einmal mehr auf, wie schlecht es um den Leistungsstand der Chöre um 1800 bestellt gewesen sein muss: „Schwierig“ sind diese Motetten sicherlich auch heute noch, aber doch von jeder durchschnittlichen A-Kantorei zumindest zu bewältigen und Standardrepertoire unzähliger Kammerchöre. Der damalige Thomaskantor Schicht hatte 1803 Bachs Motetten bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

²⁷⁸ Rochlitz 1818, Sp. 605.

²⁷⁹ Zur Kenner-und-Liebhaber-Thematik vgl. Schleuning 1984, S. 155-169 sowie Eggebrecht 1996, S. 488-495.

²⁸⁰ Rochlitz 1818, Sp. 606.

²⁸¹ Rochlitz 1818, Sp. 606.

sie auch in den Motetten der Aufklärungszeit nachgewiesen werden kann. Aber aus der Perspektive um 1800 jedenfalls ist die ev.-luth. Motette als eigenständige Gattung wahrgenommen worden. Ein Blick auf Artikel zur „Motette“ in enzyklopädischen Wörterbüchern und musikalische Fachwörterbüchern des 19. Jahrhunderts kann diese Aussage weiter stützen.²⁸²

Bei Koch 1802 wird die Gattung Motette zweifach differenziert. Zunächst wird direkt zwischen deutschen und französischen (und damit auch zwischen deutsch- und lateinischsprachigen Motetten) unterschieden. Indirekt kommt so der Protestantismus als gattungsbildende Kraft zum Tragen, da ja gerade die Vertonung deutschsprachiger Motetten („bey uns“, s. u.) als ersten nationalsprachlichen Bibeltextkompositionen überhaupt den Beginn der ev.-luth. Predigtmotette markiert:

„Die Franzosen nennen jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text, es mag mit Instrumentalbegleitung versehen seyn oder nicht, eine Motette; bey uns giebt man aber diesen Namen gemeinlich nur solchen Singstücken über prosaische Texte aus der Bibel, die ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden.“²⁸³

Die Enzyklopädie von Krünitz (²1804) thematisiert die vermutete Etymologie und differenziert die unterschiedlichen Besetzungen und Schreibarten der Motette in deutscher, französischer und italienischer Faktur. Ebenso indirekt wie bei Koch findet die ev.-luth. Motette gattungsspezifisch in die Definition Eingang: Die Definition „[...] eine musikalische Composition, welche über einen biblischen Spruch [!] meistens für Singstimmen verfertigt wird [...]“ ist auf Deutschland bezogen, weil die jeweilige Faktur „bey den Franzosen“ und „bey den Italienern“ von dieser Eingangsdefinition eindeutig abgesetzt ist:

„Motete, Motette, die, eine musikalische Composition, welche über einen biblischen Spruch meistens für Singstimmen verfertigt wird, und aus Fugen und allerley kurzen Nachahmungen besteht.

Aus dem ital. *Motetto*, bey den neuen Franzosen *Moter*. In Frankreich werden alle Kirchenstücke *Moteten* genannt, dagegen bey den heutigen Italienern die Motete eine lateinsiche Solo-Cantate ist, welche aus zwey Arien und zwey Recitativen besteht, sich mit einem Halleluja endiget und unter der Messe nach dem Credo gesungen wird. Der Name scheint von dem ital. *Motto* herzukommen, sofern es nicht sowohl ein Wort, als vielmehr eine Sentenz, einen biblischen Text bedeutet, welcher in der Motete zum Grunde liegt. Die ital. Schreibart *Motetto* mit dem doppelten t bestätigt diese Ableitung.“²⁸⁴

²⁸² Neuerdings hat Anselm Gerhard die Bedeutung und die Wirkungsmacht dieser Quellen für die Musikwissenschaft hervorgehoben: „Überdies kann davon ausgegangen werden, daß sich nicht literarisch gebildete Komponisten und Musiker weit mehr von entsprechenden lexikalischen Definitionen beeinflussen ließen als von den kühnen Entwürfen der führenden Philosophen, so daß sich auch Tendenzen der Kompositionsgeschichte sehr viel eher auf den Wissensstand der Nachschlagewerke als -wie bisher üblich- auf monographische Schriften einzelner Autoren zurückbeziehen lassen.“ (Gerhard 1998, S. 40f.)

²⁸³ Koch 1802, Artikel „Motette“, Sp. 983f. Die Praxis des colla-parte-Mitspielens von Instrumenten schien derzeit nicht mehr bekannt gewesen zu sein.

²⁸⁴ Krünitz ²1804, S. 588f.

In Schillings *Encyclopädie* wird schon auf die Forschungen Winterfelds Bezug genommen und das Etymon 'mot' als Wurzel der Namensgebung diskutiert. Unter Bezugnahme auf den Musica-Begriff Luthers wird die gattungsbildende Kraft des Protestantismus explizit benannt:

„Die protestantische Kirche hat übrigens diese Kunstform, die sich so treu der Bibel anschloß, aber auch wohl das Wort der Bibel mit einem Liedvers im c.f. verschmolz, mit besonderer Liebe aufgenommen und zur Vollendung gebracht.“²⁸⁵

Allerdings wird hier nicht gesehen, dass sich eben erst durch und nach der Reformation die Motette „so treu der Bibel anschloß“ (s. o.). Es dürften J. S. Bachs Motetten sein, auf die sich diese Beschreibung von der Verknüpfung von Bibel- und Liedwort vor allem bezieht. Während zwischen Luther und Bach in der folgenden Skizze noch eine Beschreibungslücke klafft, steht Bach als Gipfelpunkt der Entwicklung da. Die Gattungsgenese war nämlich nicht ausreichend bekannt; freilich werden im Folgenden einmal mehr ausschließlich protestantische Motetenkomponisten genannt:

„Von hier aber war es [...] namentlich Mich. Bach, und -der Meister aller- Seb. Bach mit seinen Schülern und Anhängern, der diese Form in allen ihren Zweigen am reichsten benutzte und vervollkommnete. Achtungswürdiges haben nach jenem großen Meister Homilius, Rolle, Wolf, Hiller, Fasch, Schicht u. A. geleistet [...]. Die neueren Italiener und Franzosen haben den Namen auf kirchliche Solo-Cantaten übertragen [...].“²⁸⁶

Gerade die letzte Aussage verdeutlicht die ev.-luth. Gattungsperspektive, wobei mangels damaliger Forschungsergebnisse zur Motette des Mittelalters und der Renaissance nicht die gemeinsame Wurzel der Solo-Cantata und der ev.-luth. Motette als jeweils spezifischen Untergattungen gesehen werden konnte.

Einmal mehr wird in der Pierer-Enzyklopädie die Gattungskonstitution durch den Bibeltext hervorgehoben, ohne die Reformation als Ausgangspunkt zu nennen:

„Motéte (Motétto, alt Mutete), ursprünglich Chorstück für Singstimmen im Chore zu singen, das aus mehreren Fugensätzen bestand, u. wozu die Textworte aus der Bibel entnommen waren; 2) jetzt Tonstück, zu dessen Text man eine Stelle aus der Bibel, od. ein Kirchenlied od. sonst ein religiöses Gedicht benutzt.“²⁸⁷

Die sich anschließende Ausdifferenzierung beschreibt ausschließlich die innerprotestantische Entwicklung: So wird die Motette über reinen Bibeltext (Hammerschmidt) genannt, dazu die Motette über Bibeltext in Verknüpfung mit dem Kirchenlied (J. S. Bach) und dem religiösen Gedicht (Schicht).

Mendel (1876) nennt bereits die mittelalterlichen Ursprünge (Franco von Köln, Discantus, Mehrtextigkeit); der größte Teil des Artikels behandelt die Motette ev.-luth. Faktur in ihrer Spezifität: und geht vor allem auch auf ihre sprachlichen Momente ein:

²⁸⁵ Schilling 1837, „Motette“, S. 21.

²⁸⁶ Schilling 1837, „Motette“, S. 21.

²⁸⁷ Pierer, Bd. 20 (1844), Art. „Motette“, S. 28.

„Die protestantischen Meister seit Walter und Senffl hatten zunächst die Choralstrophen motettenhaft verarbeitet und während dieser Zeit wurde die Motette noch meist in alter Weise behandelt; in der grossen Motettensammlung, welche Bodenschatz 1603 herausgab, sind die meisten noch über lateinische Texte componiret. Erst von da gewinnen die deutschen Texte nach Luther's Uebersetzung das Uebergewicht. Melchior Franck war einer der Ersten, der sich diesem Zuge anschloß und zugleich die ersten reifen Früchte trieb. Franck geht dem Wortausdruck mit emsigster Geschäftigkeit nach, zugleich ist er aber auch bemüht, die neue Motettenform, wenn auch nicht so eng, doch ebenso symmetrisch zu gliedern und in sich abzuschließen, wie beim Lied und Choral; er weiss der Motette die rechte metrisch gegliederte Form zu geben, als welche sie dann bis auf Joh. Seb. Bach treu gepflegt wurde, und wie sie dieser zur höchsten Blüthe brachte, das ist bekannt. Sie ist seitdem eine wesentliche Gesangsform des protestantischen Cultus geblieben und von grossen und kleinen Meistern: Homilius, Hiller, Rolle, Schicht, Friedrich, Schneider, Mühling, Mendelssohn, Grell u.s.w. gepflegt worden.“²⁸⁸

Auffällig ist die Betonung des „protestantischen Cultus“. Ist der hier zugrundeliegende „Cultus“-Begriff der Grund, warum Brahms (der z. B. nicht für die Straßburger Liturgie von Smend und Spitta komponiert hat) hier nicht in der Reihe der „grossen Meister“ genannt worden ist, Felix Mendelssohn-Bartholdy (der für die Berliner Domgottesdienste komponiert hat), aber ja?

Köstlin jedenfalls konnte in der *Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche* (³1901) auf dieser Grundlage umso leichter eine rein protestantische Perspektive wählen. Er definiert:

„Das Wort Motette wurde mit der Zeit Bezeichnung für den kunstmäßigen Chorgesang, für die Figuralmusik im evangelischen Gottesdienst überhaupt. Im engeren Sinne als Kunstform für die musikalische Darbietung eines Bibelspruchs, nämlich des die Bedeutung des Tages signalisierenden Eingangs- und Lektionsspruches, wurde die Motette die Form, in welcher die Tonkunst an der Wortverkündigung im evangelischen Gottesdienste teilnahm.“²⁸⁹

Auch die Definition im Meyer-Lexikon von 1906 ist an der Faktur der ev.-luth. Motette ausgerichtet, wie man sieht:

„[Die Motette] ist seit Jahrhunderten Bezeichnung für mehrstimmige kirchliche Gesänge von mäßiger Ausdehnung [vgl. *cantus mediocris*, Anm.] ohne Instrumentalbegleitung; die Texte der Motetten sind Bibelworte (Psalmverse, Sprüche).“²⁹⁰

Weiter wird die mittelalterliche Entwicklung zwar skizziert und auch die Generalbasspraxis, Instrumentalbesetzungen und Motetten *a voce sola* werden genannt.²⁹¹ Wieder ist jedoch die Zeit nach J. S. Bach ausschließlich protestantisch repräsentiert durch Homilius, Schicht, Fr. Schneider, B. Klein, Rungenhagen, Mendelssohn, Grell, Hauptmann, E. Fr. Richter, Brahms (!), Rheinberger, Faißt, Wermann, A. Becker, G. Schreck, M. Reger.

Es wurde dann dieser Kenntnisstand um 1900 durch die Musikforschung der 20er Jahre vor allem bezüglich der Motette des Mittelalters und der Renaissance bedeutend erweitert (z. B. durch Moser und Bessler). Die Problematik, wie sie unter **2.3.** beschrieben worden ist, liegt

²⁸⁸ Mendel, Bd. 6 (1876), Art. „Motette“, S. 179.

²⁸⁹ Köstlin 1901, S. 455.

²⁹⁰ Meyers Konversations-Lexikon 14, sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage 1906, S. 183.

²⁹¹ Meyers Konversations-Lexikon 14, sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage 1906, S. 183.

darin begründet, dass im Zuge dieser Erkenntnisgewinne an einem Gattungsbegriff von Motette festgehalten worden ist, welcher der Vielfalt ihrer gesellschaftlich bedingten unterschiedlichsten Faktoren nicht mehr gerecht werden konnte. Festzuhalten bleibt, dass die Gattung Motette in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts eine primär protestantische determinierte Gattung war. Die wichtigsten Motettenkomponisten des 19. Jahrhunderts wurden mittels der Enzyklopädie-Zitate schon referiert. Auf einige soll im Folgenden noch kurz näher eingegangen werden, um beispielhaft die Grundzüge der ev.-luth. Motette im 19. Jahrhundert zu verdeutlichen.

Angesichts der wirkungsmächtigen historisierenden Strömungen nahm sich das Neuschaffen geistlicher Musik für den Gottesdienst im Allgemeinen und von Motetten im Besonderen eher bescheiden aus. Vor allem im mitteldeutschen Raum blieb eine gewisse Tradition der Motettenkomposition durch das fortdauernde Bestehen der Kantorate zu St. Thomas in Leipzig und der Dresdner Kreuzkirche gewährleistet.²⁹² Zum Einen hielt dort die Verbindung von Musik und Gottesdienst länger, zum Anderen schien auch das Verhältnis zum „Konzert“ unverkrampfter zu sein: So hat Johann Gottfried Schicht (Thomaskantor von 1810 bis 1823) den geachteten Gewandhaus-Kapellmeister, der auch ebendort Bach-Motetten (mit eigenen Textrevisionen) aufführte sowie den „Musikdirektor“ der Neukirche und später den Thomaskantor in seiner Person vereint.²⁹³ Darüberhinaus war es Schicht, der mit der Leipziger Singakademie 1802 den ersten gemischten Laienchor ins Leben gerufen hatte. In der *Allgemeinen musicalischen Zeitung* wurde dementsprechend positiv berichtet:

„Der Gesang der Thomaner, auch ohne Begleitung, gewinnt unter Hrn. Schichts Leitung an Theilnahme beym Publicum, wie er am Werthe gewinnt. So samlet sich, z. B. des Sonnabends in der Vesper, die Motetten zu hören -von denen Hr. Schicht ebenfalls treffliche Werke aus allen Zeitaltern der musikal. Cultur hergiebt, -immer ein sehr zahlreiches, aufmerksames Auditorium [...].“²⁹⁴

Bemerkenswert ist hier bereits (1812!) die Assoziation des A-capella-Gesanges mit dem Kriterium besonderer musikalischer Qualität („auch ohne Begleitung“).

Seit September 1811 hatte Schicht begonnen, in den regelmäßigen Sonnabends-Vespers vorwiegend Motetten mit dem Thomanerchor zu musizieren, eine Veranstaltung, die in Leipzig als die „Motette“ nun seit nunmehr fast 200 Jahren zur Tradition geworden ist.²⁹⁵ So ist in Leipzig ein Gattungsname zur Institution geworden. Schichts Nachfolger Christian Theodor Weinlig (Thomaskantor von 1823 bis 1842) wirkte zuvor als Kreuzkantor in Dresden, war in

²⁹² Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 246.

²⁹³ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 253ff. Schicht hatte 1803 Bachs Motetten bei Breitkopf und Härtel herausgegeben. Siehe auch die Analyse zu Schicht.

²⁹⁴ AmZ XIV (1812), Sp. 254 (ohne Autor, Rubrik *Nachrichten*).

²⁹⁵ Vgl. dazu Märker 1997, S. 9.

Leipzig u. a. Lehrer von Richard Wagner und Clara Schumann und komponierte neben Messen, Magnificats, Hymnen und seinen berühmten „Singübungen“ (die von Thomanern und Kruzanern bis heute in Gebrauch sind) auch Motetten.²⁹⁶ Stilistisch zeigte sich vor allem bei Weinlings Nachfolger Moritz Hauptmann (Thomaskantor von 1842 bis 1868) das Bemühen, zeitgenössische und restaurative Stile kompositorisch zu verbinden:

„Unter [Hauptmanns] Aegide erklangen wieder Bach-Werke im Leipziger Gottesdienst. Schon früh hatte Hauptmann begonnen, alte Musik zu sammeln. Sein Hauptanliegen galt jedoch dem Werk Johann Sebastian Bachs. Er gehörte 1850 zu den Mitbegründern der Bach-Gesellschaft, der er bis zu seinem Tode vorstand. Unter seinen Kompositionen befinden sich Motetten, geistliche Gesänge, Messen, Psalmvertonungen, die stark von Mendelssohn beeinflusst sind.“²⁹⁷

Die folgenden Thomaskantoren des 19. Jahrhunderts Ernst Friedrich Richter (1868-1880), Wilhelm Rust (1880-1892) Gustav Schreck (1892-1918) führten die Tradition der wöchentlichen „Motette“ fort.²⁹⁸ Heute werden die Motetten jener Zeiten durchaus aufgeführt bzw. im Gottesdienst gesungen.²⁹⁹ Im Zuge des A-capella-Ideals gewann dann auch die norddeutsche Berliner Schule um Grell zunehmend an Bedeutung.

Eine Sonderstellung nehmen in gewisser Weise dabei die Motetten Felix Mendelssohn-Bartholdys ein. Er zeichnet Textinhalte nach, nimmt Momente der franko-flämischen Vokalpolyphonie auf, geht mitnichten in dieser Rückschau auf, sondern schafft etwas durchaus Eigenes (siehe die Analyse zu Mendelssohn Bartholdy). Jedoch wurde er nicht demgemäß rezipiert, weil die Ideologien in eine andere Richtung gingen:

„Als Paradigma für die kirchenmusikalische Rezeption des a-capella-Satzes vermag F. Mendelssohn-Bartholdy indes nicht zu stehen, denn von einer Auseinandersetzung mit diesen Elementen des gottesdienstlich-musikalischen Schaffens F. Mendelssohn-Bartholdys kann im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert weder bei den strengen A-Capellisten die Rede sein noch bei weiterführenden kirchenmusikalischen Bestrebungen.“³⁰⁰

Weitere Motettenkomponisten des 19. Jahrhunderts sind J. Chr. Weeber, A. G. Ritter, F. Kiel, J. H. Lützel, A. Becker, R. Succo, F. M. Böhme, H. M. Schletterer, J. G. H. Bellermann, F. A. B. Draesecke, G. Flügel, J. G. Herzog, E. Hohmann, H. v. Herzogenberg, J. Brahms, A. Mendelssohn, R. Palme, R. Radecke, M. Reger, G. Schreck, R. Thoma und viele andere mehr. Hervorzuheben sind an dieser Stelle J. Brahms, H. v. Herzogenberg, Albert Becker und A.

²⁹⁶ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 255. Weinling schaffte die Kurrende (mit dem „Umsingen“ auf der Straße) ab. Regelmäßige Oratorienaufführungen sollten der Thomasschule als schola pauperum fortan Gelder einbringen (vgl. Worbs 1991).

²⁹⁷ Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 255.

²⁹⁸ Vgl. Worbs 1991.

²⁹⁹ Man informiere sich (beispielsweise über das Internet) über die Konzertprogramme diverser Kammerchöre und wird neben Motetten der oben genannten Komponisten auch auf regelrechte „Thomaskantoren-Pogramme“ stoßen. Vgl. dazu auch die CD-Einspielung *Geistliche Chormusik von Thomaskantoren* (Capriccio 10 340).

³⁰⁰ Krieg 1990, S. 48f.

Mendelssohn. An den Motetten von Brahms wird das Historismus-Problem besonders offenbar, wie Dahlhaus ausgeführt hat:

„Der geschichtliche Abstand, der die Gegenwart von der Entstehungszeit alter Stile und Techniken trennt, ist in archaisierenden Werken, wie den Motetten op. 27 von Brahms gleichsam mitkomponiert und soll vom Hörer als ästhetisches Teilmoment aufgefaßt werden; die Motetten, die nicht als bloße Studien verkannt werden dürfen, sind Werke der Erinnerung, nicht Dokumente einer musikalischen Restauration, die ein Komponist als vergeblich empfinden mußte, sofern er sich den herrschenden Tendenzen der Zeit, zu denen der 'relativistische' Historismus gehörte, nicht hartnäckig verschloß.“³⁰¹

Brahms widmete seine Motetten op. 74 dann dem Bachforscher Phillip Spitta. Heinrich von Herzogenberg komponierte -als Katholik- in umfangreichem Ausmaß evangelische Kirchenmusik (als Professor in Berlin) und folgte, im Gegensatz zu Brahms, der Bitte Fr. Spittas, *Liturgische Gesänge für Chor a capella für die akademischen Gottesdienste zu Straßburg i. E.* (1893ff.) zu komponieren. Albert Beckers Motetten reichen von achtstimmigen Werken in der Bach-Tradition zu einfacher Gebrauchsmusik für das De-tempore. Letztere sind in ihrer technischen Unkompliziertheit ein Beispiel für das Bestreben, auf die musikalischen Möglichkeiten der Ortsgemeinde Rücksicht zu nehmen (wofür auch Regers von Laien gut aufführbare Choralkantaten oder Herzogenbergs Oratorien mit Einbezug von Gemeindegesang stehen können). Arnold Mendelssohn (1855-1933) war es vor allem, der kompositorisch auf Bach und Schütz, die Polyphonie, das Denken in Linien, sowie auf die Figurenlehre zurücklenkte und sich in seinem Selbstverständnis als Kontrapunktiker gleichfalls als liturgischer Komponist sah:³⁰² „All dies [...] steht im Dienst sorgfältiger Textauslegung im Sinne der klassisch protestantisch-kirchenmusikalischen Tradition [...].“³⁰³ Allein der Titel seiner *Geistlichen Chormusik* op. 90, 1-14 stellte ganz in diesem Sinne auch eine Verneigung vor Heinrich Schütz dar. Diese 14 Motetten sind den wichtigsten Festen des Kirchenjahres zugeordnet und stehen jeweils kompositorisch wie exegetisch auf höchstem Niveau da.³⁰⁴ Auch bei Komponisten wie H. v. Herzogenberg, Fr. Kiel A. Becker und M. Reger läßt sich gut beobachten, wie das Gleichmaß der klassischen achttaktigen Periode innerhalb der ev.-luth. Motette keine tragende Bedeutung gewinnt, während die Einzelstimmen verselbständigt dem Text nachgehen.³⁰⁵

³⁰¹ Dahlhaus 1996, Sp. 341f.

³⁰² Vgl. Krieg 1990, S. 59f. sowie Weber-Ansat 1985, S. 254-263.

³⁰³ Krieg 1990, S. 59f.

³⁰⁴ So verbindet er beispielsweise in der *Motette zum Totenfest* den alten Choral *ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (=EG 528, T. und M.: Michael Franck 1652) mit einer Textkompilation von Hiob 14,12 sowie Offb 22,1 und schafft auf der Folie von Spannung zwischen Resignation und Erlösungshoffnung einen Trostgesang visionären Charakters. Zu Arnold Mendelssohn liegt eine ausführliche Studie von Weber-Ansat mit Schwerpunkten zu seiner Kompositionstechnik (Figurengebrauch, Kontrapunkt, Satztechnik, Deklamation) vor (Weber-Ansat 1981).

³⁰⁵ Vgl. die Analyse zu Albert Becker in dieser Arbeit.

4.4 Das 20. Jahrhundert

4.4.1 Zur Wort-Renaissance in der Theologie der ersten Hälfte des Jahrhunderts

Um die Zeit der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert hatte die vorherrschende liberale Theologie ihre Aufmerksamkeit auf eine situativ ausgerichtete Predigt gelenkt (zum Beispiel durch Martin Schion und Friedrich Niebergall). Demnach habe sich ein Prediger an den alltäglichen Sorgen und Problemen, an der Lage des Menschen im Hier und Jetzt zu orientieren; die Heilige Schrift nehme eine eher begleitende Rolle dabei ein.³⁰⁶ Gerade auch der Erste Weltkrieg offenbarte eine „große Entfremdung von der Bibel.“³⁰⁷ Nationale Symbolik im Verein mit Kult und Kirche füllte verhängnisvoll die entstandenen Lücken innerhalb einer Gesellschaft aus, die per se weiterhin ja nicht eine irreligiöse geworden war:

„Trotz der Schlacht von Verdun ist etwa für P. Althaus auch in der Folgezeit der Krieg der Ruf Gottes, Bestandteil der 'göttlichen Schöpfungsordnung'. Söhngens Lehrer R. Otto -liturgisch engagiert- hält die Reichsfahne und das Deutschlandlied für gottesdienstlich verwendbare Symbole. Prinzipiell hat man auch Wagners Mythen-Begeisterung geteilt, und der musikalisch engagierte Theologe Walter Kiefner umgekehrt sieht im evangelischen Kirchenlied so viel an völkischer Symbolik, daß er sich dazu hinreißen läßt, nach Choralweisen zu marschieren.“³⁰⁸

Mit dem Kriegsende und dem Versailler Vertrag waren dann Fakten geschaffen, die es der Kirche nicht mehr ermöglichten, sich als den kaisertreu-protestantischen Kitt eines solchen Konglomerats national-kultischer Symbolik zu präsentieren: „Die Macht, welche die Kirche bis dahin hatte, erwies sich am Ende als durch keine christliche Substanz in der Gesellschaft mehr abgedeckt.“³⁰⁹ Mit der Weimarer Verfassung vom 11. August 1919 war dann die Trennung von Kirche und Staat auch verfassungsmäßig determiniert; die Gewissensfreiheit unter staatlichem Schutz der Religionsausübung wurde individuell, aber oft nicht gerade im Sinne der Kirche vollzogen: Kirchenaustritte, bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend, wurden mehr und mehr zum Mittel des Protestes.³¹⁰ Umgekehrt verstand sich christlicher Glaube nicht mehr als kultureller Gipfelpunkt, sondern als Infragestellung der allgemein vorherrschenden Kultur.³¹¹

Die Dialektische Theologie um Karl Barth und Eduard Thurneysen reagierte auf ihre Weise auf die Entwicklungen und versuchte der Bibel, dem „Wort Gottes“, zu neuer Geltung zu verhelfen:

³⁰⁶ Vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 187.

³⁰⁷ Karpp 1980, S. 88.

³⁰⁸ Krieg 1995, S. 133.

³⁰⁹ Krieg 1995, S. 131.

³¹⁰ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 287.

„Während des Krieges habe man Kriegspredigten gehalten, nun -1921- halte man Friedenspredigten: eines sei nicht besser als das andere, denn es deute darauf, daß das eigentliche Thema und der Stoff der christlichen Predigt verlorengegangen seien, nämlich die Verkündigung des Wortes Gottes. Der Themenpredigt [nicht zu verwechseln mit Themapredigt, Anm.] wird damit abgeschworen, die Predigt soll nicht länger ein Thema behandeln, sie sollte vielmehr Schriftauslegung sein, sie soll das Wort Gottes, den Bibeltext, auslegen und verkünden.“³¹²

Gerade bei Barth war die theologische Auslegung eine streng christologische; die Autorität des Wortes war somit auch nicht relativierbar durch Kanonkritik und historisch-kritische Forschung.³¹³ In diesem Umfeld wurde fest mit einer „Anwendbarkeit“ der Bibel auf alltägliche Fragen gerechnet. In der Jugendarbeit begann sich die „Bibelarbeit“ als Lesung und Auslegung unter theologischen, ökonomischen und pädagogischen Aspekten fest zu etablieren.³¹⁴ Von einer ganz allgemeinen Affinität zur Bibelwortmotette ist zu dieser Zeit somit mindestens auszugehen. Daneben versuchten Theologen wie Karl Holl, Emanuel Hirsch und Rudolf Hermann im Rahmen einer kulturkritischen Lutherrenaissance, sich (einmal mehr) verstärkt an der Theologie der Reformation und an Luther selbst zu orientieren.³¹⁵ Karl Holl (1866-1926, später erster Vorsitzender der Luther-Gesellschaft) versuchte schon 1917 anlässlich des Reformationsjubiläums herauszustellen: „Wir halten keine Totenfeier, wenn wir an Luther gedenken, wir berühren uns mit einem Lebendigen.“³¹⁶ Man sah sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in einer Epigonzeit, in der die unmissverständliche Verkündigung der reformatorischen Botschaft (d. h. vor allem der Rechtfertigungslehre) kaum mehr möglich sei.³¹⁷ Umsomehr versuchte man, gegen eine ‚liturgische Romantik‘ zu Luthers Wort-Antwort-Definition des Gottesdienstes zurückzukehren.³¹⁸ Nach 1933 galt für Teile der Kirche angesichts des Kirchenkampfes umso mehr:

„Um die Selbstbehauptung der Kirche im Dritten Reich zu ermöglichen, war es notwendig, die ganze Entwicklung ‚seit 1700‘ zurückzunehmen und die Kirche aus allen Synkretismen und Synthesen mit dem Zeitgeist herauszulösen [...]. Dem entsprach positiv die Unterstellung von Gottesdienst und Verkündigung unter das Wort Gottes als einziger Offenbarungsquelle und die Bindung allein an Schrift und Bekenntnis.“

³¹¹ Vgl. Herbst 1997, Sp. 721.

³¹² Ueding/Steinbrink ³1994, S. 187.

³¹³ Vgl. Karpp 1980, S. 88. Karpp stellt daneben dar, dass Theologen wie Rudolf Bultmann „der historischen Forschung, philosophischen Begrifflichkeit und Hermeneutik eine viel größere Selbständigkeit“ eingeräumt haben. Gerade das Verstehen der Bibel durch den modernen Menschen erfordere nach Bultmann eine „Entmythologisierung“ (vgl. Karpp 1980, S. 88.).

³¹⁴ Vgl. Karpp 1980, S. 89. Auch von hier aus ist das literarische Oeuvre eines Jochen Klepper (1903-1942) oder Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) zu verstehen, deren Dichtung oft auch Bibelauslegung gewesen ist.

³¹⁵ Vgl. Wintzer 1997, S. 324.

³¹⁶ Karl Holl auf der Reformationsfeier für die Berliner Universität 1917, zit. n. Düfel 1997, S. 48. Auch das Jahr 1930 spielte als Gedenkjahr der *Confessio Augustana* eine Rolle für die erneute Betonung der reformatorische Theologie (vgl. Düfel 1997, S. 65).

³¹⁷ Vgl. Düfel 1997, S. 48ff.

³¹⁸ Vgl. Cornehl 1985, S. 72f.

Das sicherte der Kirche gegenüber dem totalen Anspruch des politischen und theologischen Faschismus das eigene Thema.“³¹⁹

4.4.2 Liturgische Reformbestrebungen und kirchenmusikalische Erneuerung

Spätestens hiermit kam notwendigerweise die Rolle der Musik im Gottesdienst in die Diskussion. Gerade die Gegenwartswahrnehmung der Lutherrenaissance als die einer epigonalen Zeit überschneidet sich mit der Wahrnehmung innerhalb von liturgischen Reformbestrebungen im Allgemeinen und auch mit der von einigen Motetten-Komponisten im Besonderen, wie noch zu zeigen sein wird. Beim Gottesdienst der Hauptversammlung der Luther-Gesellschaft in Hannover 1927 wurde erstmals der Zusammenhang „zwischen der Lutherrenaissance und den liturgischen Reformbestrebungen jener Jahre erkennbar, die noch die Einführung der Agende I für die VELKD 1955 beeinflusst haben.“³²⁰ Es war somit kein Zufall, dass später auf der Jahresversammlung in Potsdam 1932, auf der wiederum die Rechtfertigungslehre im Zentrum der Beschäftigung lag, ein Vortrag von Willibald Gurlitt über *Johann Walter und die Musik der Reformationszeit*³²¹ gehalten wurde. In Theologie wie in der Musikwissenschaft suchte man das Selbstbewusstsein für die Gegenwart in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit:

„Auf Grund des erneuten Studiums des reformatorischen Ursprungs, seines Auftrags und seiner Kunst ringt der Kirchenmusiker, Kantor wie Organist, in Auseinandersetzung mit den jungen Bewegungen unserer Tage, der theologischen und der liturgischen, der Sing- und Orgelbewegung, um ein theoretisch geklärtes und geschichtlich vertieftes Selbstbewußtsein.“³²²

Schon nach dem Ersten Weltkrieg tagten „Liturgische Konferenzen“. Ihre Zielrichtung führte weg von der Vorstellung des konkreten, einzelnen Gottesdienstes als „Gesamtkunstwerk“ (von Smend und Spitta herkommend) hin zu einem global empfundenen „liturgischem Lebensrhythmus“ mit Musik als dessen wesentlichem Element. Damit brach die Zeit der „Bewegungen unserer Tage“ an, von denen Gurlitt sprach: Die Berneuchener Bewegung erwuchs der Jugendbewegung; die Hochkirchliche Vereinigung erwuchs der religionsgeschichtlichen Schule; die „Kirchliche Arbeit“ Alpirsbach erwuchs der dialektischen

³¹⁹ Cornehl 1985, S. 75. Eine weitere Diskussion über das Verhalten der ev.-luth. Kirche im „Dritten Reich“ und eine moralische Bewertung dieser „Unterstellung unter das Wort Gottes“ (die man auch als „Rückzug auf das Wort“ bewerten könnte), muss in dem hier gesetzten Rahmen ausbleiben.

³²⁰ Düfel 1997. Zur Agende I für die VELKD 1955 siehe unten, 4.4.4.

³²¹ Dieser Vortrag von Gurlitt wurde veröffentlicht im LuJ 15 (1933), S. 1-112.

³²² Gurlitt 1933, S. 1. Der gattungsbildende Zusammenhang zwischen der Reformation und der Kirchenmusik wurde m. W. dabei nicht direkt gesehen.

Theologie; daneben entstanden zahlreiche Laienchorbewegungen sowie „Singkreise“ oder „Singwochen“.³²³

Gerade die Sing- und die Orgelbewegung erreichten ohne eine ihnen zu eigene spezifisch gottesdienstliche Orientierung die Breitenwirkung, die den liturgischen Bemühungen um die Jahrhundertwende noch versagt gewesen war.³²⁴ Hier kamen fundamentale zwischenmenschliche und geradezu pantheistische Erfahrungen zusammen:

„In der Singbewegung herrschte nicht nur ein ausgesprochen religiöses Interesse ('religiös' war ja auch Wagner), sondern dieses Interesse manifestierte sich zugleich auf 'ursprüngliche', 'elementare' und dem einzelnen Menschen unmittelbar zugängliche Weise -eben durch die menschliche Stimme, den menschlichen Atem, der in allernächster Verwandtschaft zu Gottes Geist steht [...]; und: dieses Singen fügte die Singenden zugleich zu einer *Gemeinschaft aller* zusammen -in der 'Polyphonie'-, hin zu einer höheren 'Einheit' der Singenden- im Ganzen des 'harmonisch' bestimmten gesungenen Werkes.“³²⁵

Diese Erfahrungen führten dazu, dass man Singen an sich geradezu als Gottesdienst erlebte. Dabei wurden vor allem die Komponisten vor und zur Schutz-Zeit auf den Schild gehoben:³²⁶

„Hatte man sich erst einmal darauf eingelassen, die im Singen polyphoner Werke gemachte religiöse Erfahrung eben als Erfahrung des 'göttlichen Geistes' anzuerkennen, der auch außerhalb der verfaßten Kirche wirken kann -warum sollte dieser 'Geist' als 'Volksgeist' nicht auch in der Polyphonie wirksam sein?“³²⁷

Von hier aus ist dann auch die Nähe einiger Vertreter der Singbewegung zum Nationalsozialismus zu begreifen.

Freilich wurden in der emphatischen theoretischen wie praktischen Rezeption der „alten Meister“ gerne sachliche Unterschiede zwischen deren Polyphonie und dem Proprium des Gottesdienstes verwischt. Sprechen und Schreiben über „Polyphonie“ zeichnete sich durch ein heute kaum mehr nachzuvollziehendes bis unerträgliches Pathos aus. Der Befund bezüglich theologischer Reflexion wie auch weltanschaulicher Positionen mutet aus heutiger Sicht dabei sehr diffus an.³²⁸ An dieser Stelle ist vor allem die Rezeption der Musikpraxis der Singbewegung durch die protestantische Kirchenmusik entscheidend. Ab Ende der zwanziger Jahre beginnt sich dabei der Begriff der „kirchenmusikalischen Erneuerung“ zu etablieren. Diese „kirchenmusikalische Erneuerung“ erwächst insofern auch der Singbewegung. Nach

³²³ Vgl. Blankenburg 1979, S. 284. Blankenburg sieht die Besonderheit der 'liturgischen Bewegung' darin, dass das „allenthalben und nicht nur in Deutschland erkennbare Streben nach Neuordnung des gottesdienstlichen Lebens im Entscheidenden nicht von den Kirchenleitungen und -ämtern ausgegangen ist [...]

³²⁴ Zu der Entwicklung dieser „Bewegungen“ vgl. ausführlich Krieg 1990, S. 78-93.

³²⁵ Krieg 1995, S. 134.

³²⁶ Vgl. Ehmann 1976, S. 333 sowie Krieg 1990, S. 111f.

³²⁷ Krieg 1995, S. 135.

³²⁸ Zu nennen wären hier die Sprache und Argumentationsweise so unterschiedlicher Personen wie Olga und Wilhelm Hensel, Stählin, Götz bis hin zu Moser und Söhngen. Belege und Beispiele bei Krieg 1990, S. 89.

1933 ist die „kirchenmusikalische Erneuerung“ dann auch „vornehmlich auf kirchenmusikalisches Neuschaffen bezogen“.³²⁹

„Das betrifft nicht nur das Engagement der Kirchenmusiker, sondern auch zahlreicher schöpferischer wie nachschöpferischer Musiker des 'säkularen' Raumes in Gestalt der Vertreter von Sing- und Orgelbewegung und zahlreicher Komponisten. Ist der musikalische 'Ort' jener das Bemühen um eine Belebung der kirchenmusikalischen Tradition, so tritt alledem mit diesen eine 'neue' gottesdienstliche Musik zur Seite.“³³⁰

Zur „kirchenmusikalischen Erneuerung“ gehörte auch die äußere Neuorganisation. In der Zeitschrift *Melos* findet sich am 16. 04. 1921 eine aufschlussreiche Notiz: Für die St.-Andreaskirche in Hamburg wird ein Kantor gesucht. Das Jahresgehalt (!) sollte als Anfangsgehalt RM 700,- betragen. Seit die Kirchenmusiker nach dem *Allgemeinen Preußischen Landrecht* (1794) standesrechtlich zum „weltlichen Kirchendiener“ degradiert worden waren, hatte sich an deren Situation grundlegend nichts verbessert.³³¹ Vor allem Söhngen setzte sich für die Einrichtung eines kirchenmusikalischen Amtes ein und trieb die Einrichtung landeskirchlicher Kirchenmusikschulen voran.³³² Ausbildungszentren der Dreissiger Jahre waren dann vor allem das kirchenmusikalische Institut des Leipziger Konservatoriums (Leitung Karl Straube), die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin (H. J. Moser), die Evangelische Kirchenmusikschule Spandau (Distler, Pepping, Gerhard Schwarz), die staatliche Musikhochschule sowie das kirchenmusikalische Institut Heidelberg (Fortner), die kirchliche Musikschule Hamburg (Hans Friedrich Micheelsen; diese wurde später eine Abteilung der Musikhochschule), die Stuttgarter Musikhochschule (Hermann Keller, Karl Marx, J.N. David, kurzzeitig auch Distler). Zunehmend war die Musikwissenschaft auch an Universitäten präsent, was indirekt auch die musikhistorische Ausbildung von Kirchenmusikern förderte. Vermehrte Quellenausgaben sowie erste systematische Dirigierschulen für Chordirigenten³³³ taten ihr Übriges.

Krummacher hat die zeitliche und inhaltliche Nähe der „kirchenmusikalischen Erneuerung“ zu liturgischen Erneuerungsbewegungen herausgestellt.³³⁴ Bereits 1928 war es zu einer Neuauflage von Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche [...]* gekommen, und auch das Interesse an Liliencrons *Chorordnung* lebte wieder auf. Chr. Mahrenholz, wichtiger lutherischer Theologe und

³²⁹ Vgl. Krieg 1990, S. 24f.

³³⁰ Krieg 1990, S. 24f.

³³¹ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 290f.

³³² Vgl. hier und im Folgenden Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 290f.

³³³ Grundlegend vor allem: Kurt Thomas, Lehrbuch der Chorleitung, drei Bände, Leipzig 1935-1948, ergänzte und revidierte Neuauflage von Alexander Wagner, Wiesbaden 1991.

³³⁴ Vgl. Krummacher 1994, S. 100f.

Mitherausgeber des *Handbuch[es] der evangelischen Kirchenmusik* (1935), propagierte und rechtfertigte dabei eine strikte Trennung von Kirchengemeinde und kultureller Öffentlichkeit. Einziger Auftrag der Kirchenmusik sei die Evangeliumsverkündigung gerade auch als Kontrapunkt zur öffentlichen Kultur:

„Die Kirche ist kein Konzertsaal, und die Kirchengemeinde hat keinen Anlaß, für die Konzertbedürfnisse eines meist nicht durch Kirchlichkeit hervorragenden Teiles des allgemeinen Publikums zu sorgen.“³³⁵

Mitten in der Zeit des Kirchenkampfes, zwei Jahre nach der Barmer Erklärung von 1934,³³⁶ lobt Blankenburg den „Wandlungsprozeß des gottesdienstlichen Singens [...] seit etwa 1925 durch den Einbruch der Singbewegung [...]“ und stellt die kerygmatische Funktion der Musik im Gottesdienst als Dogma auf der Basis lutherischen Gottesdienstverständnisses dar:

„Es verträgt sich weder mit der Würde des Gottesdienstes noch mit der Musik, wenn die Musik im Gottesdienst in Form von musikalischen Einlagen und Verschönerungen erscheint. Daß vielmehr die Musik im Gottesdienst ein *Amt* hat, und zwar eins, das bald mit dem Amt des Liturgen und Verkündigers, bald mit dem der betenden, lobenden und dankbaren Gemeinde zusammengeht, also sogar eins von umfassendem Charakter, diese Erkenntnis ist in der letzten Zeit zur Richtschnur aller echten kirchenmusikalischen Arbeit geworden. Schaffende sowie nachschaffende Musiker, Geistliche sowie Gemeinden dürfen heute wieder mit Beglückung erfahren, daß Einordnung und Dienst nicht Vereinerlichung und Beschränkung oder sogar Verkümmern bedeuten, sondern vielmehr Erfüllung und Krönung.“³³⁷

Auf „Einordnung und Dienst“ beschränkte sich in breitem Rahmen die Eigenwahrnehmung der protestantischen Rolle nach 1933. Die „Echtheit“, die hier auf kirchenmusikalischer Ebene als ideologische Kategorie in das Feld geführt wird, durchzieht im Übrigen das kirchenmusikalische Schrifttum jener Zeit und rechtfertigt das je eigene Gottesdienstverständnis. Paradigmatisch bezüglich eines solch engen Begriffes von Gottesdienst mag folgende Aussage Söhngens stehen: „Im Gottesdienst gründet und bewährt sich die Echtheit [!] der kirchenmusikalischen Aussage.“³³⁸ Krummacher hat darauf hingewiesen, dass Söhngen einen Verkündigungsauftrag vermittels der „kirchenmusikalischen Aussage“ aus seiner Luther-Interpretation nur unter Widersprüchen herleiten konnte, „Echtheit“ hin, „Echtheit“ her:

³³⁵ Mahrenholz auf der Dritten Tagung für deutsche Orgelkunst 1928, veröffentlicht in: (Ders.): *Musicologica et Liturgica*, Kassel 1960 (S. 18; nicht eingesehen). Hier zit. n. Herbst 1997, Sp. 721.

³³⁶ „Die christliche Kirche ist die Gemeinde von Brüdern, in der Jesus Christus als der Herr gegenwärtig handelt. Sie hat mit ihrem Glauben wie mit ihrem Gehorsam, mit ihrer Botschaft wie mit ihrer Ordnung mitten in der Welt der Sünder zu bezeugen, daß sie allein sein Eigentum ist, allein von seinem Trost und von seiner Weisung in Erwartung seiner Erscheinung lebt und leben möchte. Wir verwerfen die falsche Lehre, als dürfe die Kirche die Gestalt ihrer Botschaft und ihrer Ordnung ihrem Belieben oder dem Wechsel der jeweils herrschenden weltanschaulichen und politischen Überzeugungen überlassen.“ (*Theologische Erklärung zur gegenwärtigen Lage der Deutschen Evangelischen Kirche* auf der Bekenntnissynode in Barmen vom 29.-31. 05 1934, zit. n. Herbst 1992, S. 234.)

³³⁷ Blankenburg 1979 (1936), S. 291.

³³⁸ Söhngen 1967, S. 184. Für Söhngen erfüllt die Musik „erst dort ihr eigentliches Amt [...], wo sie sich mit dem Wort der Schrift verbindet.“ Ihre „eigentliche Sinnerfüllung“ finde Musik erst dort, wo sie „in den Dienst des Evangeliums“ trete (Söhngen, Ausgabe Söhngen 1967, S. 92 sowie S. 93).

„[Söhngen] will mit Luther einen Verkündigungsauftrag der Musik begründen, aber er bindet diesen Auftrag an vokale Musik; er möchte zwar die strukturelle Seite der Musik als ars aufwerten, verknüpft dies aber mit funktionaler Kirchenmusik. Für Luthers Aufgeschlossenheit gegenüber der Kunst ist indes weder eine Bindung an Worte noch an Funktionen maßgebend.“³³⁹

Nichtsdestotrotz hat die erklärte Bindung an Polyphonie und Kerygma (und eben auch an die Exegese), an Verkündigung und Textauslegung der ev.-luth. Kirchenmusik sowohl im Kontext der Politik, der Musikpraxis der Singebewegung und den vorherrschenden musiktheoretischen Auffassungen eine gewisse Identität sichern können. Krieg verdeutlicht:

„Als Musik, die vom Leben, Tod und der Auferstehung Jesu Christi redete, war sie eben mehr als nur etwas 'Religiöses', mehr als ein Ferment von -nachträglich als 'kirchlich' legitimer Gemeinschaftsbildung, sondern zugleich auch 'Predigt' und 'Verkündigung'; sie war insofern in der Tat auch noch etwas anderes als 'Völkisches', sondern etwas sehr 'Protestantisches'. [...] Als protestantische Kirchenmusik war sie damit unabdingbar an die Frage von zu vermittelnden *Texten* gebunden, die in der Musik auszulegen waren [...].“³⁴⁰

Damit war zweierlei notwendig geworden: zum Einen der bewusste Rekurs auf eine Zeit, in der man musikalisches „Neuschaffen“ noch als gleichbedeutend mit dem Komponieren gottesdienstlicher Musik sah (das heißt vor allem auf das 16. Jahrhundert) zum Anderen die Produktion neuer kultischer Musik mit Bezug auf das De-tempore des ev.-luth. Gottesdienstes (welche beispielsweise durch Söhngen in den dreissiger Jahren immer wieder eingefordert worden war).³⁴¹ Wie das Vorwort von K. Ameln und Chr. Mahrenholz zum *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik* (1935) zeigt, kam der ev.-luth. Motette dabei programmatisch die tragende Rolle zu.

„Daß gerade ein Teilband des 'gesungenen Bibelworts' als erster abgeschlossen vorliegt, hat seine guten Gründe: am Bibelwort hat die deutsche Reformation das Leben der Kirche neu ausgerichtet, und das heißt nicht nur, daß inhaltlich das 'apostolische und prophetische Wort' Maßstab für alle Gottesdienstgestaltung wurde, sondern auch, daß leibhaftig der Klang der Lutherbibel die ganze Sprache des Gebetes, der Verkündigung und des Liedes der Kirche beherrschte. Nirgends kommt nun diese Untereordnung unter das Wort in der Kirchenmusik deutlicher zur Erscheinung als in den auf Bibelworte komponierten Motetten. An ihnen wird deutlich, wie die alten Meister ihre Werke vom Wort her geschaffen haben. Daher sind die hier dargebotenen Kompositionen nicht nur unmittelbar in unseren Gottesdiensten zu verwenden, sondern sollen darüber hinaus allen Suchenden einen Einblick in das Wesen wahrer Kirchenmusik geben und so einer geistigen Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik den Weg bereiten.“³⁴²

Implizit wird hiermit auch ein kompositorischer Maßstab für alle zeitgenössischen Motettenkompositionen gesetzt. Gebundenheit an die Polyphonie, Orientierung an der „Vokalität“ der alten Meister: Diese Maßstäbe hatten sich dem Verkündigungsauftrag beizuordnen. Die obengenannte „Echtheit“ als eher ideologische Kategorie füllt sich hier mit musikalisch konkret benennbarem Sinn („das Wesen wahrer Kirchenmusik“). Und

³³⁹ Krummacher 1994, S.26. Freilich lag die Bindung an Worte im Rückblick auf die Zeit Luthers zumindest nahe.

³⁴⁰ Krieg 1995, S. 136.

³⁴¹ Vgl. Krieg 1994, S. 482.

³⁴² Ameln/Mahrenholz 1935, S.V („Begleitwort“).

Komponisten wie Hugo Distler sahen ihre Aufgabe nun tatsächlich in diesen Begründungszusammenhängen:

„[Die] Kirchenmusik hat heute mehr denn je zuvor in allererster Linie Verkündigung zu sein, im echten Sinne 'Evangelium', Heilsbotschaft von Leben und Tod und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi [...].“³⁴³

Die für die ev.-luth. Predigtmotette gattungskonstitutive Konstellation im Verhältnis von Theologie und Musik, wie sie unter **3.1.** beschrieben wurde und in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts für eine Flut von Motettenkompositionen sorgte, sah Distler als geschichtliche Konstante an:

„Die Kirche demnach ist es, die ihrerseits ihre Forderungen an die Kirchenmusik zu stellen hat. Die Forderungen sind im Grunde immer die gleichen gewesen und sind es noch heute und entsprechen durchaus den beiden Grundelementen des lutherischen Gottesdienstes: Verkündigung und Anbetung.“³⁴⁴

Dass Distler 1935 (obwohl er das Jahr 1933 durchaus als „denkwürdig“ bezeichnet hatte) diese Kirchenmusik auch als Mittel gegen den „Instinkt der Masse“ und gegen „geistige Kollektivierung“ propagiert hat, verdeutlicht, wie differenziert man die Situation der ev.-luth. Kirchenmusik nach 1933 betrachten sollte.³⁴⁵ Auf der Folie des nationalen Pathos, wie es sich schon im Ersten Weltkrieg im Verein mit der kultischen Funktion der Kirche kristallisiert hatte,³⁴⁶ war es für manche kirchenmusikalischen Chefideologen wie O. Söhngen oder A. Stier nur ein kleiner Schritt, den Gottesdienst erneut am Krieg ausgerichtet zu sehen und den Kriegszielen des „Führers“ konkret mit den Mitteln der Kirchenmusik dienen zu wollen:

„Man entferne im gottesdienstlichen Leben rücksichtslos alles Empfindsame, Sentimentale, Wehleidige. Das gilt für die Auswahl der Gemeindelieder, der Chormusik [!] und der Orgelliteratur, das gilt auch für die Art unseres Musizierens. Es muß ein Zug gefaßter und männlicher Freudigkeit durch den Gottesdienst gehen. Eine, ich möchte sagen, soldatische Haltung.“³⁴⁷

„Es gilt, mit den Kräften des Evangeliums, mit den Liedern des Gesangbuchs und den Schätzen der evangelischen Kirchenmusik die Glieder unseres Volkes in der Gewißheit zu stärken, daß der allmächtige Gott allzeit bei denen ist, die zu ihm rufen und auf sein Wort hören, damit unser Volk mutig und getrost den Weg gehen kann, zu dem unser Führer uns aufgerufen hat.“³⁴⁸

Solch nationalistisches bis nationalsozialistisches Pathos hatte auch das wichtige *Fest der deutsche Kirchenmusik* (1937) begleitet. Auf diesem Fest traten theologische Befürworter einer am De-tempore orientierten Kompositionspraxis und die Komponisten selber (Distler,

³⁴³ Distler 1935, S. 1325.

³⁴⁴ Distler 1935, S. 1325.

³⁴⁵ Siehe den Exkurs unten in der Analyse zu Distlers Motette.

³⁴⁶ Zu den „nationalen Tendenzen zahlloser Kirchenmusiker und kirchenmusikalisch engagierter Theologen zwischen den beiden Weltkriegen“ siehe Krieg 1990, S. 113 ff. Wenn Düfel rückblickend (1997!) die Luther-Gesellschaft nach 1933 geblendet sieht „von einer bis dahin nicht gekannten raffinierten und rabulistischen Propaganda“ (Düfel 1997, S. 71f.), so ist diese Sichtweise absolut unzureichend (wenn auch für sich genommen nicht falsch). Die Argumentationsmuster der NS-Propaganda waren ja durchaus nicht erst 1933 erfunden worden.

³⁴⁷ Alfred Stier in MuK 6 (1939), S. 221.

Micheelsen, Pepping, David) zusammen auf; „liturgische Bewegung“ und „kirchenmusikalische Erneuerung“ fanden so zusammen:

„Ist es bislang eher Ausdruck einer vergleichsweise glücklichen Konstellation (so das Beispiel Distler), so steht es nunmehr in einem nachgerade 'offiziellen' Rahmen: Komponist und Gottesdienst finden sich im Werden einer Ordnung zusammen, die sich sowohl allgemein-liturgisch im Ordinarium und De-tempore konkretisiert als auch in der Meßkomposition wie in der Komposition der festgelegten Sprüche und Lesungen des Kirchenjahres musikalisierbar ist. Hier setzt sich also die Verwirklichung der Intentionen, wie sie Liliencron in seiner Chorordnung ausgesprochen hat, bereits allgemein liturgisch-musikalisches Gedankengut geworden, weiter fort, wie denn auch die Bestrebungen der kirchenmusikalischen Erneuerung im Umkreis des Festes der deutschen Kirchenmusik und die 'Wiederentdeckung' der Arbeiten von Liliencrons zum gottesdienstlichen De-tempore übereinstimmen.“³⁴⁹

Von hier aus wird verständlich, warum gerade H. Distler von Grusnick angesichts seiner Sammlung liturgischer Chorsätze und De-tempore-Motetten als „gottesdienstlicher Gebrauchsmusik schon 1935 eine „liturgische Gesamthaltung“ bescheinigt worden war.³⁵⁰

4.4.3 Die ev.-luth. Motette im Rahmen kirchenmusikalischer Erneuerung

Nach der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert treten grundlegende Form- und Gattungsprobleme auf. Dahlhaus hat die These vom allgemeinen Zerfall der Kategorie musikalischer Gattungen im 20. Jahrhundert wie folgt formuliert:

„Der Zerfall der musikalischen Gattungskategorie im 20. Jh. ist das Resultat einer durch die Idee des individuellen, in sich geschlossenen Werkes bestimmten Entwicklung, in deren Verlauf die für die Gattung konstitutiven Merkmale, der Text, die Funktion, der Besetzungstypus und das Formmodell, allmählich an Bedeutung verloren. Der Text wurde als sekundär oder sogar gleichgültig empfunden, die an Funktionen gebundene Musik sank ins Triviale ab, und die Differenzierung und Individualisierung der Besetzungen und Formen führte zu einer Auflösung der festen Typen, die für die überlieferten Gattungen grundlegend gewesen waren.“³⁵¹

Traditionelle Gattungsmodelle werden nunmehr ein Fundus an Möglichkeiten kompositorischer Faktur. Sowohl monumentales sinfonisches Denken als auch kammermusikalische Differenzierung bildeten die Einflußpole, deren Spuren laut Dahlhaus in fast allen Gattungen zu beobachten seien.³⁵² Wie wird nun diese Entwicklung für die Motette in der Fachliteratur beschrieben? Im Handbuch von Leuchtmann und Mauser werden die gattungsaflösenden Tendenzen gerade für die Motette als musikalische Gattung gesehen:

„Die Geschichte der Motette bis zur Gegenwart darzustellen, ist schwierig. Keine andere 'Gattungstradition' der geistlichen Musik wurde von den stilpluralistischen und gattungsaflösenden Tendenzen des 20. Jahrhunderts in ähnlichem Maße erfaßt.“³⁵³

³⁴⁸ Söhngen in MuK 5 (1939), S. 220.

³⁴⁹ Krieg 1990, S. 113.

³⁵⁰ Vgl. Grusnick 1935, S. 1320.

³⁵¹ Dahlhaus 1978, S. 77.

³⁵² Vgl. Dahlhaus 1978, S. 77.

³⁵³ Leuchtmann/Mauser 1998, S. 353.

Finscher dagegen betont gerade für die Motette des zwanzigsten Jahrhunderts gerade eine gattungsbildend-wiederbelebende Kraft des Protestantismus:

„Wie im 19. Jh. aus dem primär mus. Geist der Palestrina-Renaissance, so erlebt in Deutschland die Motette im 20. Jh. aus dem primär liturg. Geist der gottesdienstlichen Erneuerungsbewegung des Protestantismus eine Wiederbelebung; steht dort das überkonfessionell-ästh. Erlebnis im Vordergrund, so hier das konfessionell-liturg., ist dort Palestrina das allgemein anerkannte Vorbild, so hier, im Zeichen des fortschreitenden Historismus und der einander ablösenden Renaissancen, Schütz. Wie zur Schützzeit stehen Spruch- und Evangelienmotette im Vordergrund (bahnbrechend Arnold Mendelssohn; nach ihm Distler, Pepping, Thomas, Reda, Bornefeld, Driessler und viele andere), daneben blüht eine weniger anspruchsvolle Gebrauchsmusik.“³⁵⁴

Bei Leuchtmann/Mausser rächt sich hier das Vorhaben einer gattungsmäßig überkonfessionellen Darstellung, wie es hier schon eingangs kritisiert worden ist. Denn die oben zitierte Aussage gilt so mitnichten für die ev.-luth. Motettentradition. Immerhin muss -wie gezeigt wurde- bis nach 1900 von einer fast völligen Ineinssetzung des Motettenbegriffes mit dem der ev.-luth. Motette ausgegangen werden. Wie unten zu zeigen sein wird, konstituiert sich die ev.-luth. Predigtmotette im 20. Jahrhundert ja gerade auch dergestalt, dass sie durch bewusst gesuchte Archaismen und am Festhalten ihrer kompositorischen Faktur ihrerseits dem „Zerfall der musikalischen Gattungskategorie im 20. Jh.“ (Dahlhaus, s. o.) entgegen will.

Bei Finschers eben zitierter Darstellung ist dreierlei zu kritisieren: Erstens beginnt der „primär liturg. Geist der gottesdienstlichen Erneuerungsbewegung“ ja gerade im 19. Jh., und zwar im neulutherischen Umfeld von Schöberlein u.a.. Zweitens kann somit von einem „überkonfessionell-ästh. Erlebnis“ (s. o.) schon gar nicht die Rede sein, sonst hätte man im neulutherischen Umfeld des 19. Jahrhunderts wohl kaum Eccard als den ev.-luth. Palestrina auf den Schild gehoben.³⁵⁵ Drittens sind, wie gezeigt werden wird, ja gerade die Motetten der oben von Finscher genannten Komponisten als gottesdienstliche „Gebrauchsmusik“ konzipiert worden, von der Finscher sie abzusetzen versucht.

Hier zeigt sich einmal mehr, wie notwendig es ist, gattungsspezifisch eine ev.-luth. Predigtmotette anzunehmen: Schon von ihrer Genese her entstammt diese nämlich einem funktionalen Anspruch ev.-luth. Theologie. Wie manche Komponisten, sahen sich auch viele Theologen nach dem Ersten Weltkrieg in einer epigonalen Situation und suchten ihr Heil im bewußten Rekurs auf die „reformatorischen Wurzeln“. So konnte das Festhalten an Kerygma und Exegese der protestantischen Theologie wie auch der ev.-luth. Predigtmotette eine gewisse Identität sichern. Diese Entwicklungskontinuität soll im Folgenden skizziert werden.

Auch in der Komposition suchte man zunächst die Perspektive auf das Vergangene: Vor allem im Zeichen des 17. und des 18. Jahrhunderts wurde versucht, die Romantik zu überwinden.

³⁵⁴ Finscher 1961, Sp. 667 (weitgehend so übernommen von Forchert 1997).

³⁵⁵ Vgl. 4.3.2.

Eine für die Kirchenmusik folgenreiche Differenzierung dieser Versuche in die Dodekaphonie der zweiten Wiener Schule einerseits und einer neuen Polyphonie andererseits vereinte nunmehr das Bedürfnis nach Abgrenzung von der Musik des 19. Jahrhunderts.³⁵⁶ Die Krise der Tonalität um die Jahrhundertwende kann hier nur bezüglich ihrer Auswirkung auf die Motettenkomposition im 20. Jahrhundert angedeutet werden. Sie zeigt sich beispielsweise in Werken wie der Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 von Reger (1900): Gleich im ersten Takt stößt man auf die Akkordfolge c-Moll → E-dur. Diese ist nicht mehr funktionsharmonisch, nur noch durch die konstitutive Melodielinie vermittelbar. 1916 erschien Ernst Kurths *Grundlage des Linearen Kontrapunkts*. In diesem Lehrwerk wurden hohe Ideale satztechnischer Fertigkeiten, geschult u. a. an dem Satz Johann Sebastian Bachs, propagiert.³⁵⁷ Vergleichbar mit dem Selbstbild mancher Theologen, währte man sich im Umfeld von Kurth in einer epigonalen Zeit des Niederganges. Kurth forderte dabei ein neues Verständnis für das Verhältnis von Vertikale und Horizontale im musikalischen Satz ein und sieht die Linie als Ursprung:

„Man übersieht gänzlich, daß Zusammenklänge als Ergebnisse sich völlig anders darstellen wie Zusammenklänge als Grundlagen. [...] Es ist [...] eines der ausgeprägtesten Verfallszeichen der musikalischen Vorstellungskraft überhaupt, wenn diese nicht mehr soweit reicht, zu verstehen, daß eine lineare Mehrstimmigkeit tonal durchgebildete und kraftvolle, prangende Harmonik tragen kann, ohne von ihr getragen zu sein.“³⁵⁸

Dieses lineare Verständnis ist dabei durchaus textausdeutend gemeint und kam den Komponisten beim Schreiben einer Motette so weitaus näher als die Dodekaphonie.³⁵⁹ Später sollte sich Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* (1937) ebenfalls programmatisch auf die Vergangenheit berufen. Weil Hindemith für viele ev.-luth. Komponisten satztechnisch zum erklärten Vorbild geworden ist (dazu unten), sei er hier ausführlich zitiert:

„Ich weiß mich mit dieser Einstellung zum Handwerklichen des Tonsatzes einig mit Anschauungen, die gültig waren lange vor der Zeit der grossen klassischen Meister. Wir finden ihre Vertreter im frühen Altertum; weitblickende Künstler des Mittelalters und der Neuzeit bewahrten ihre Lehre und gaben sie weiter. Was war ihnen das Tonmaterial? Die Intervalle waren Zeugnisse aus den Urtagen der Welterschöpfung, geheimnisvoll wie die Zahl, gleichen Wesens mit den Grundbegriffen der Fläche und des Raumes, Richtmaß gleichermaßen für die hörbare wie die sichtbare Welt; Teile des Universums, das in gleichen Verhältnissen sich ausbreitet wie die Abstände der Obertonreihe, so dass Maß, Musik und Weltall in eins verschmelzen. Und die Kunst des Setzens selbst? Frommen Musikern war sie ein Mittel, Gott zu loben und die Gemeinde der Mithörenden am Lobe teilnehmen zu lassen.“³⁶⁰

³⁵⁶ Vgl. Krieg 1990, S. 103f.

³⁵⁷ Vgl. Leuchtmann/Mausser 1998, S. 354.

³⁵⁸ Kurth 1916, S. 142f. Ganz ähnlich äußert sich Heinrich Kaminski (vgl. die entsprechende Analyse unter 5).

³⁵⁹ Vgl. Leuchtmann/Mausser 1998, S. 354.

³⁶⁰ Hindemith 1940, Bd. I, S. 26f. Sein Einfluss zeigt sich beispielsweise in den Analysen zu Distler und Driessler (siehe 5. Analyse). Vgl. Neumann 1987 (zum neuen Modalen Satz).

Und so identifizierten sich Vertreter der Sing- und Orgelbewegung mit der Wiederentdeckung der „alten Polyphonie“ und neigten zur pauschalen Verurteilung der „Neuen Musik“ (eben mit Ausnahme der Rezeption Hindemiths). Umgekehrt erscheinen bis heute Werke von A. Mendelssohn, H. Kaminski oder H. Distler oft als epigonal, ohne dass man sich im Regelfall näher mit diesen auseinandersetzt.³⁶¹ Vor allem A. Mendelssohn rechtfertigte damals das kompositorische „Archaisieren“ mit religiösen Motiven:

„Was das Archaisieren betrifft, so ist zu beachten, daß die Entwicklung des Geistes und der Kunst sich seit etwa der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fast ganz auf weltlichen Pfaden bewegt hat, wogegen das religiöse Fühlen infolge der mehr und mehr Herrschaft gewinnenden rationellen Denkweise zurückgedämmt wurde, versimpelte und in eine lebendige Erstarrung geriet. Dies ist die Ursache davon, daß, wenn religiöse oder gar kirchliche Gegenstände musikalisch behandelt werden sollten, man archaisierend zu älteren Formen zu greifen veranlaßt, ja genötigt war, zu Formen, die aus einer Zeit stammten, da religiöses Empfinden noch originalen Ausdruck in den damaligen Kunstmitteln fand.“³⁶²

Nur von dort aus sei ein „Weg zu finden, zu dem Punkt, wo wieder originale religiöse Musik möglich ist.“³⁶³ Insofern blieb für A. Mendelssohn selbst nur die unbestimmte Hoffnung auf liturgisch bessere Zeiten. Ähnlich wie früher schon Felix Mendelssohn-Bartholdy vermochte auch Arnold Mendelssohn den gottesdienstlichen Ort für seine Motetten nicht zu erkennen.³⁶⁴ Die Rechtfertigung des Archaisierens findet sich als weit verbreitetes Denkmuster 1935 auch bei Distler wieder. Dieser will jedoch reflektiert an die Erfahrungen der Singbewegung mit den „alten Meistern“ anknüpfen und sieht so expliziter als Arnold Mendelssohn eine Perspektive für das kirchenmusikalische Neuschaffen:

„Vergessen wir freilich nicht: die letzte Entscheidung darüber, ob dieses Ziel etwa auf diesem Wege zu erreichen sein wird, wird in der Folgezeit bei einer derart offensichtlichen rückgewandten Haltung einer durch das Erleben der altdeutschen Kunst hindurchgegangenen und zutiefst von ihr beeindruckten Generation in erster Linie abhängen von den Einzelpersönlichkeiten, die nicht nur sich selbst gegenüber diesen Einflüssen durchsetzen, sondern über sich selber hinaus den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen jener hierarchisch-strengen Kunst der Alten zu verschmelzen vermögen.“³⁶⁵

Solche Argumentationen beinhalten implizit bzw. im Umkehrschluss natürlich heftige Angriffe auf die damalige Avantgarde, zumal dann, wenn diese „religiöse Gegenstände“ komponierte. Anschluß an die europäische Avantgarde (Schönberg, Strawinsky, Bartok, Messiaen) fand (und suchte) man im Kreis kirchenmusikalischer Komponisten daher kaum: Während die Avantgarde letztlich an der Romantik anknüpfte, indem sie diese schöpferisch überwand, lag der Ansatz evangelischer Kirchenmusik in den 20er Jahren archaisierend in der vorklassischen Zeit begründet. Daneben schottete sie sich verbreitet gegen alle zeitgenössischen Entwicklungen

³⁶¹ Belege bei Krieg 1990, S. 104ff.

³⁶² Mendelssohn 1949, S. 66. Vgl. Weber-Ansat 1981, S. 108.

³⁶³ Mendelssohn 1949, S. 67.

³⁶⁴ Vgl. Krieg 1990, S. 78f.

³⁶⁵ Distler zit. n. Grusnick 1935, S. 1322.

(mit Ausnahme der Rezeption Hindemiths) ab, mit dem Erfolg, dass die mentalen Dämme hielten.³⁶⁶ Gerade Söhngen polemisierte gegen die Dodekaphonie, so dass in diesem Kontext die Emigration Schönbergs keine Lücke hinterlassen konnte.³⁶⁷ Einmal mehr klaffte so geistliche „Neue Musik“ durch Komponisten wie Webern (*Geistliche Lieder* 1917-1924), Schönberg (Oratorium *Die Jakobsleiter*), Erpf (1stg. *Messe*) und die spezifisch gottesdienstliche Musik (meist im neuen Modalen Satz) auseinander.³⁶⁸ Dort war Innovation, hier war die Restauration erklärtes Programm. Dogmatisch galt hier die „klassische kirchenmusikalisch Zeit“ (d. h. vor allem das 16. Jahrhundert) als Maßstab.

„In der spröden Fremdheit der alten Liturgien [...], in den reformatorischen Chorälen mit ihren Bildern von Kampf und Anfechtung [...] fand man einen überraschend zeitgemäßen Ausdruck des eigenen Glaubens.“³⁶⁹

Für die archaisierende Motette wurde argumentativ sogar die Lutherbibel in das Feld geführt: Diese habe ja auch keine Transformierung erfahren, warum also die Wortmusik?³⁷⁰ Und so lehnte man sich ganz allgemein im Rahmen der neuen Polyphonie an Kompositionspraktiken, Fakturen und Gattungen des 16./17. Jahrhunderts an (‘Neoklassizismus/Neobarock’): Doppelchörigkeit, Favoritchöre, Wiederentdeckung der Klauseln im modalen Satz (korrespondierend mit sprachlichen Inzisionen des zugrundeliegenden Textes), Fugentechniken und Formen wie die Toccata, Passacaglia, Variation, Bicinien und Tricinien,³⁷¹ vokale und instrumentale Choralbearbeitungen wurden mit Vorliebe verwendet.³⁷² Es erschienen das *Handbuch der deutschen Evangelischen Kirchenmusik* (herausgegeben von K. Ameln und Chr. Mahrenholz 1932ff.) und das *Chorgesangbuch* (herausgegeben von Richard Gözl 1934f.).³⁷³ Söhngen versuchte in seinem Vortrag *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik* (1932) dabei, auch die Komposition in „gemäßigt neuerer“ Tonsprache anzuregen. „Bedingung“ war dabei für ihn immer die Integration Neuer Musik in den Gottesdienst:

„Nichtsdestoweniger bleibt das mit Söhngens Vortrag in das Bewußtsein der kirchlichen Öffentlichkeit tretende Bemühen um Neue Musik erheblich [...]; nun ist [...] auch theologisch die Möglichkeit gewährt, gottesdienstliche Musik zumindest an der Tonsprache im Umkreis des Schaffens Hindemiths festzumachen.“³⁷⁴

³⁶⁶ Vgl. Krieg 1990, S. 93.

³⁶⁷ Vgl. Krieg 1990, S. 107.

³⁶⁸ Zu diesem Satztypus siehe Neumann 1987.

³⁶⁹ Cornehl 1985, S. 75.

³⁷⁰ Belegt bei Krieg 1990, S. 93f.

³⁷¹ Bicinien und Tricinien wurden beispielweise von Distler (*Der Jahrkreis* op. 5, 1933) und Pepping (*Bicinien*; 1955) in De-tempore-Ordnung für den Gottesdienst komponiert.

³⁷² Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 296ff. Siehe auch Schubert 1989, S. 659.

³⁷³ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 288f.

³⁷⁴ Krieg 1990, S. 107.

Gerade auf Hindemith berief man sich also, wenn man im „neuen Modalen Satz“ komponierte (dies gilt beispielsweise für Komponisten wie Distler, J. N. David, Kurt Thomas und Pepping).³⁷⁵ Im Zuge der Überwindung der Durmolltonalität gewannen so die Pentatonik, das Anknüpfen an die Klanglichkeit der Gregorianik und Kirchentonalität, die Leittonvermeidung, das vokale Moment der Linienführung, ein neues Konsonanzverständnis der Quarte und von Quintparallelen, sowie textbedingte Polyrythmik/Taktwechsel an Bedeutung.³⁷⁶ Nicht übersehen sollte man in diesem Zusammenhang:

„Die [...] Kirchenmusik, nicht nur die seit der Singbewegung aufgewertete der altprotestantischen Klassiker, sondern auch die erstaunlich produktive moderne Kirchenmusik mit ihrer strengen Wortgebundenheit (Pepping, Distler, David u.a. [...]), war in ihrer antiromantischen Herbheit eine eindrucksvolle Antwort auf die offiziell geförderte Rauschkultur.“³⁷⁷

Arnold Mendelssohn (1855-1933) setzte dabei den kompositorischen Ausgangspunkt der kirchenmusikalischen Bewegung und verband in seiner Person das 19. mit dem 20. Jahrhundert. Mit Smend und Spitta war er freundschaftlich verbunden. 14 seiner Motetten hat er Straube und den Thomanern gewidmet. Als Lehrer von Paul Hindemith, Günther Raphael (1903-1960) und Kurt Thomas (1904-1973) wirkte sein Einfluss weit in das Zwanzigste Jahrhundert. A. Mendelssohn war der Erste, der nach dem Ersten Weltkrieg die erste bedeutende Motettensammlung für das ganze Kirchenjahr komponiert hat (*14 Motetten für das ganze Kirchenjahr*). Kurt Thomas (1904-1973) komponierte zwischen 1934 bis 1936 seine *Kleine geistliche Chormusik* op. 25, eine Sammlung von 17 Spruchmotetten, deren gottesdienstliche Bestimmung schon aus der de tempore-Anordnung hervorgeht. Die Affinität zur Singbewegung und das Vorbild der 'alten protestantischen Meister' zeigte sich exemplarisch in der Markuspassion von Kurt Thomas: Diese wurde von K. Ameln (einem Schüler Hensels) herausgegeben und war explizit nach dem Vorbild der Lechnerschen Johannes-Passion komponiert.³⁷⁸ Auch die Distlersche Choralpassion op. 7 (1933) war bewusst an die Matthäuspassion von Schütz angelehnt. Das erklärte Vorbild Schützens zeigte sich schon in den Sammlungstiteln der *Kleinen Geistlichen Chormusik* op. 25 von Kurt Thomas sowie der *Geistlichen Chormusik* op. 12 von Distler, der Schütz emphatisch rezipierte:

„Man singe nur einmal selber im Chore etwa das Schützsche 'Die Himmel erzählen die Ehre Gottes...' -da gewinnen Baum und Strauch und alle Kreatur das ganze Universum eine Sprache. Und diese Sprache ist

³⁷⁵ *Unterweisung im Tonsatz* von Hindemith (1937-1939): Nachweis eines allgemein verbindlichen, aus der Obertonreihe abgeleiteten und damit naturgegebenen harmonischen Systems. Vgl. Schneider 1987. Zum „Neuen modalen Satz“ vgl. Neumann 1987. Gerade Distler bezog sich satztechnisch explizit auf Hindemith und preist ganz entgegen dem Zeitgeist beispielsweise 1935 (ein Jahr nach Hindemiths Emigration) die Oper *Mathis der Maler* als herausragend an (vgl. Distler 1935, S. 1326). Zu Distlers eigener Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber (die heute immer noch nicht erschöpfend geklärt ist) siehe die Analyse unter 5.

³⁷⁶ Zur Faktur des Neuen Modalen Satzes vgl. Neumann 1987, S. 205. Siehe auch Krieg 1990, S. 103f.

³⁷⁷ Cornehl 1985, S. 75.

³⁷⁸ Vgl. Krieg 1990, S. 111f.

gar nicht anders denkbar denn als vielstimmiger Chorus. Von diesen Wehen des Geistes verspüren wir heute wieder etwas.³⁷⁹

In den Lübecker Vespern hatte Grusnick regelmäßig Schütz-Motetten musiziert, und genau hier knüpfte Distler mit seiner *Geistlichen Chormusik* an.³⁸⁰ In engem Kontakt zur liturgischen Bewegung des „Berneuchener Kreises“ stehend, entnahm Distler die Texte dieser Motetten deren liturgischer Jahresordnung.³⁸¹ Vom Verständnis des Gottesdienstes als einem auch musikalisch-dialogischem Geschehen her konnten die Chormotetten als Antwort auf die Lesung fungieren, die Evangelienmotetten mit der Lesung verknüpft werden oder diese ersetzen.³⁸² Auch Pepping suchte in seinem kirchenmusikalischen Werk bewusst den gottesdienstlichen Bezug, sowohl in der Bindung an liturgische Texte wie auch in der Motettenkomposition an sich. Sein *Spandauer Liederbuch* (1934-1938) sowie sein *Kleiner Jahrkreis für gleiche Stimmen* (1939, 1960) stehen für dieses Bestreben.³⁸³ Neben diesen beispielhaft genannten Sammlungen von Spruch- und Chormotetten lebte die Gattung auch in der Psalmotette weiter.³⁸⁴

4.4.4 Restauration: Homiletik, Kirchenmusik und Motette nach dem zweiten Weltkrieg

Der Tenor Peter Schreier erinnert sich an die „Stunde Null“ nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und an die „Uraufführung“ einer berühmten Motette in den Ruinen der Dresdner Kreuzkirche:

„Aus dem von den Kriegswirren fast unberührten Dorf Auernitz kam ich am 1. Juli 1945 in die total vernichtete Stadt Dresden. Durch einen Zufall war ich der erste Alumne, der in die kargen Kellerräume der Oberschule Dresden-Plauen, in der unser Kreuzchor nach der Zerstörung der Kreuzschule eine neue Heimstatt finden sollte, einzog. Die folgende Nacht kostete mich einige Tränen, denn ich war noch ganz allein. Aber als am nächsten Tag meine künftigen Kameraden eintrafen, war bald aller Kummer vergessen.“

Es war eine Aufbruchzeit, die ich bis heute fest in meinem Gedächtnis bewahrt habe. Der regelmäßige Schulbetrieb hatte noch nicht begonnen, und so konnten wir uns ausschliesslich und ganz intensiv der Chorarbeit widmen, die neben den Proben vor allem das Neuschreiben von Noten beinhaltete. Nicht nur die materielle Not stellte uns vor fast unlösbare Aufgaben, auch die Vernichtung des Notenmaterials (nur ein kleiner Teil war ausgelagert) zwang uns zur Selbsthilfe.

³⁷⁹ Distler 1935, S. 1328. Aus diesem Grunde wohl betitelte Distler seinen Aufsatz *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*.

³⁸⁰ Vgl. Ehmann 1976, S. 333. In vergleichbarer Intention entstand Distlers *Jahrkreis* op.5 (Motettensammlung für das Kirchenjahr).

³⁸¹ Vgl. Ehmann 1976, S. 333.

³⁸² Vgl. Krieg 1996, S. 106 sowie Ehmann 1976, S. 333.

³⁸³ Vgl. Leuchtmann/Mausner 1998, S. 353.

³⁸⁴ Z. B. Ps. 137, op. 4 und Ps. 90, op. 15 von Kurt Thomas (Leipzig 1929) sowie Ps. 104, op. 29 von Günther Raphael (Leipzig 1929).

Hier half Rudolf Mauersberger ganz entscheidend als Komponist: Von jedem Ferientaufenthalt in seinem Heimatort Mauersberg brachte er eine speziell für den Kreuzchor geschriebene Komposition mit. Das zerstörte Dresden hat ihn zu der Motette 'Wie liegt die Stadt so wüst' angeregt, ein Trauerhymnus, der bis heute Weltgeltung besitzt und zu den bedeutendsten Werken Mauersbergers zählt. Ich erinnere mich genau an die Uraufführung dieser Motette. Nachdem wir wochenlang täglich aus dem provisorischen Internat Dresden-Plauen die Chernnitzer Strasse entlang zu der ausgebrannten Kreuzkirche pilgerten, um sie vom Schutt zu befreien, war es dann endlich soweit, dass wir vor einer grösseren Gemeinde -der Sender Dresden war auch dabei- diese Motette zur Aufführung bringen konnten. Es fällt mir heute schwer zu beurteilen, welche Emotionen Musik und Worte bei den Menschen hervorriefen (war ich doch damals erst zehn Jahre alt) doch muss die Erschütterung gross gewesen sein, hatte doch fast jeder Opfer zu beklagen.³⁸⁵

Die erste Gedenkvesper in den Mauern der Kreuzkirche nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges fand am 4. August 1945 statt. Rudolf Mauersbergers Trauermotette *Wie liegt die Stadt so wüst*³⁸⁶ erklang zusammen mit dem Gedenkspruch auf die elf Kruzianer, welche im Krieg ihr Leben gelassen hatten: *Ihr wart wie wir*. Die Textzusammenstellung durch Mauersberger kann als ein Gebet mitten im Elend aufgefaßt werden:

"Wie liegt die Stadt so wüst, die voll Volks war.
 Alle ihre Tore stehen öde.
 Wie liegen die Steine des Heiligtums vorn auf allen Gassen zerstreut.
 Er hat ein Feuer aus der Höhe in meine Gebeine gesandt und es lassen walten.
 Ist das die Stadt, von der man sagt, sie sei die allerschönste,
 der sich das ganze Land freuet?
 Sie hätte nicht gedacht, daß es ihr zuletzt so gehen würde;
 sie ist ja zu greulich heruntergestoßen und hat dazu niemand, der sie tröstet.
 Darum ist unser Herz betrübt, und unsere Augen sind finster geworden.
 Warum willst du unser so gar vergessen und uns lebenslang so gar verlassen?
 Bringe uns, Herr, wieder zu dir, daß wir wieder heimkommen.
 Erneure unsre Tage wie vor alters.
 Herr, sieh an mein Elend, ach Herr, sieh an mein Elend!"

Neben der Zustandsbeschreibung der zerstörten Stadt und der Befindlichkeit der Menschen wird von Mauersberger auch die Bitte *Bringe uns, Herr, wieder zu dir, daß wir wieder heimkommen. Erneure unsre Tage wie vor alters* (Klagel. Jerem. 5, 21) in seine Textkompilation aufgenommen. Der letzte Vers der Klagelieder *Denn du hast uns verworfen, und bist allzusehr über uns erzürnt* weicht der Bitte an den Herrn (*Herr, sieh an mein Elend, ach Herr, sieh an mein Elend!*) aus Klagel. Jerem. 1, 9. Neben dem Schmerz um das Geschehene und die gegenwärtige Zerstörung drückt die Textkompilation in Mauersbergers Motette also vor allem auch die Sehnsucht aus, dass sich die Zukunft *wie vor alters erneuern*

³⁸⁵ Auszug aus Peter Schreier: *Wie liegt die Stadt so wüst...* Der Dresdner Kreuzchor in der Nachkriegszeit, Gedanken von Peter Schreier, URL: <http://home.planet.nl/peterschreier/kreuzchor.htm>

³⁸⁶ Komponiert 1945, verlegt Kassel 1949. Klagel. Jerem. 1,1.4.13;215; 1,9; 5,17.20-21; 1,9. Diese Motette ist das erste Stück aus dem *Chorzyklus Dresden* und wird seit der Wiedereinweihung der Kreuzkirche (1955) jährlich dem *Dresdner Requiem* vorangestellt. Beide Werke werden dann durch die tiefe Glocke des Kreuzkirchengeläutes unterlegt.

möge und der Herr die Menschen nicht *verworfen* habe. Insofern ist die Motette auch ein beredtes Zeugnis der Sehnsucht nach Wiedererlangen, Restauration und Bewahrung des Vergangnen. Schreiers Schilderung, wie die Noten nach der Zerstörung der Kreuzschule neu geschrieben werden mussten, illustriert gleichzeitig die Aufbruchstimmung, die damit komplementär zu den restaurativen Bestrebungen zu sehen ist.

Die Situation der Predigt nach 1945 spiegelt diese Neigung wider. Man knüpfte an die Dogmatik an, die für die Predigt der Bekennenden Kirche prägend gewesen war. Impulse der Bultmann-Schule vermochten sich in den Fünfziger Jahren zunächst kaum Gehör zu verschaffen.³⁸⁷ Von theologischer Aufarbeitung der Kriegsschuld oder kritischer Diskussion der NS-Herrschaft und ihrer Folgen konnte, ganz wie in Raum der Kirchenmusik, noch lange keine Rede sein. Freilich war wiederum eine grundsätzliche Affinität zur Bibelwortmotette auch theologisch gegeben, was sich bald in einer grossen Anzahl von entsprechenden Neukompositionen zeigen sollte (dazu unten):

„Die Predigt nach dem Zweiten Weltkrieg war von bewahrenden und restaurativen Tendenzen geprägt. Der Gottesdienstbesuch stieg in der Notsituation nach 1945 wieder an. Die Prediger waren vor viele seelsorgerliche Aufgaben gestellt. Der Vorrang der Textpredigt wurde partiell durch einen formalen Biblizismus unterstützt. Die deutsche Schuldfrage nach den Ereignissen der NS-Herrschaft und des Zweiten Weltkrieges wurde in der Durchschnittspredigt, von Ausnahmen abgesehen, nur ansatzweise angesprochen. Die Formel 'Vom Text zur Predigt' [...] erhielt den Rang eines Programms.“³⁸⁸

Vertreibung und Flucht führten dazu, dass Millionen von Deutschen nunmehr in anderen Landeskirchen den Gottesdienst besuchten. Die Kirchenleitungen nahmen angesichts der Bevölkerungsfluktuation diese Situation zum Anlass, eine liturgisch im Ablauf von Ordinarium und De-tempore einheitliche Agende zu formulieren:

„Das Ziel war die Rekonstruktion einer einheitlichen, in sich geschlossenen kirchlichen Lebenswelt. Die Agenden waren ein wichtiger Faktor bei dem Versuch, noch einmal Kirche als 'gesellschaftliche Ordnungsmacht' [...] wiederzuerrichten [...].“³⁸⁹

So entstanden die *Agende für evangelisch-lutherische Kirchen und Gemeinden* (1954) und die *Agende für die Evangelische Kirche der Union* (1959), welche beide „entsprechend der geistigen Situation der Zeit vor allem den Weg einer Rückwendung zur Vergangenheit beschritten.“³⁹⁰ Für die motettische Komposition von Bibeltexten war die Einordnung des Chores in den Gottesdienstablauf hilfreich. In der evangelisch-lutherischen Agende von 1954 war die Tätigkeit des Chores im Gottesdienst nämlich fakultativ vorgesehen. Seine Aufgabe wurde idealerweise im Gebet und Lobgesang als Handeln eines Teiles für das Ganze gesehen.

³⁸⁷ Vgl. Schott 1981, S. 50f.

³⁸⁸ Wintzer 1997, S. 325.

³⁸⁹ Coernehl 1985, S. 78.

³⁹⁰ Herbst 1992, S. 262.

Als ideal galt, wenn die Gemeinde das Ordinarium und der Chor Proprium-Teile singt (ausgehend von der Regel, dass die Gemeinde die musikalisch leichteren Stücke ausführt). Wesentlich erschien vor allem,

„dass der Chor nicht irgendwo mit einem zusätzlichen Stück "eingeschoben" wird, sondern dass er zu geordneter Tätigkeit im Rahmen der geltenden Liturgie verpflichtet ist, die er weder ändert noch sprengt.“³⁹¹

Anhand der Einordnung des Chores auf der Grundlage der lutherischen Agende, wie sie Mahrenholz 1955 vorgenommen hat, seien die möglichen Orte des Motettensingens im Gottesdienstablauf hier kursiv hervorgehoben:

„[...]“

- a) an Stelle aller sonst gregorianisch ausgeführten Stücke im Ordinarium: Kyrie und Gloria, Credo (Sanctus, Agnus), Benedicamus. Im Proprium: *Introitus, Dankopfer- und Communio-Psalm in mehrstimmiger Komposition*
- b) alternatim mit der Gemeinde in der Gattung des Liedes (Graduallied)
- c) die Lesungsmusik: *Epistel- und Evangelienmotette (innerhalb und -bei der Epistel- gegebenenfalls auch nach der Lesung)*^[392],
- d) *gegebenenfalls eine Motette zwischen allgemeinem Kirchengebet und Präfation.*
- e) Die Musica sacramenti, d. h. weitere *Chormusik sub communionem nach dem Communio-Psalm im Wechsel mit der Gemeinde und mit der Orgel.*^[393] Hier ist die reichste Entfaltung der mehrstimmigen Chormusik im Gottesdienst überhaupt möglich.^[394]

Auch nach der *Erneuerten Agende* (1990) ist diese Chorpraxis -neben anderen Orten im Gottesdienst wie der Motette als einem Ersatz für das Predigtlied- möglich und üblich.³⁹⁵

Tatsächlich entspricht diesen Möglichkeiten für die Motette im Gottesdienst eine Fülle an Neukompositionen in den Jahren nach 1950, was den eingangs dargestellten gattungskonstitutiven Grundlagen einmal mehr entspricht. Diese Motetten treten, meist in Bindung an das De-tempore, wie gehabt als Psalm-, Spruch-, Evangelien- und Epistelmotette auf.³⁹⁶ Altvertraute Techniken wie die Verbindung von Bibelwort und Dichtung, Kontrastierung

³⁹¹ Richtlinien für die Tätigkeit des Chores im Gottesdienst als Anlage zu Band I der *Agende für evangelisch-lutherische Kirchen und Gemeinden*; vgl. ABl. 1956 B 17-19); nochmals veröffentlicht (Abl. 1959 A 63), zit.n. (URL): http://tobias.neubert.bei.t-online.de/kirchenrecht-sachsen/Abteilung3/Chor_Godi.html.

³⁹² In der lutherischen Agende ist dies eindeutig vorgesehen: „Es folgt die Lesung der Epistel [...]. Der Chor kann einen Teil der Epistel als Epistelmotette innerhalb oder nach der Lesung singen.“ (zit. n. Herbst 1992, S. 270). Der Chor tritt somit substitutiv an die Stelle des Lektors (Durchführung von Teilen einer Lesung als Epistel- und Evangelienmotette), was wiederum einer alten Praxis entspricht (vgl. Herbst, ebd.).

³⁹³ „Während der Austeilung singt die Gemeinde Kommunionlieder, gegebenenfalls im Wechsel mit einem Communionpsalm des Chores und geeigneter Kirchenmusik des Chores und der Orgel.“ (zit. n. Herbst 1992, S. 287).

³⁹⁴ Mahrenholz 1955, S. 153 (Hervorhebungen von mir, JHM).

³⁹⁵ Vgl. Herbst 1992, S. 332ff.

³⁹⁶ Um nur einige Beispiele zu nennen: Psalmmotette von Siegfried Reda (124. Psalm), Evangelienmotette von Johannes Petzold (*Die Stillung des Sturms* über Mk. 4, 35-41), Spruchmotetten von Reinhard Ohse (*Acht kleine Motetten für das Kirchenjahr*).

von Bibelworten oder eigene freie Bibelwort-Kompilationen wurden (und werden) dabei verwendet.³⁹⁷ Wichtige Komponisten solcher Motetten, um nur einige zu nennen, sind Ernst Pepping, Helmut Bornefeld, Siegfried Reda, Johannes Driessler, Wolfgang Hufschmidt, Kurt Hessenberg, Johannes Petzold, Helmut Barbe, Reinhard Ohse und Heinz Werner Zimmermann. So wie theologisch an die Vorkriegszeit angeknüpft wurde, fand auch die Kirchenmusik ihren Anknüpfungspunkt kompositorisch wie organisatorisch dabei zunächst nur innerhalb ihrer eigenen, innerdeutschen Tradition.³⁹⁸ Organisatorisch sind vor allem die Neukonstitution der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) unter Anknüpfung an Vorkriegsstrukturen (auch in personeller Hinsicht), die Integration der Posaunenchoräle und die Einführung des EKG (1950) in allen Landeskirchen zu nennen.³⁹⁹ Dazu erschienen das *Geistliche[s] Chorlied* (herausgegeben von Gottfried Grote 1949ff.) sowie das *Evangelische Kantoreibuch* (herausgegeben von W. Ehmann 1954). Auf dem Gebiet der Liturgieforschung etablierten sich das *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (1955ff.) sowie die Zeitschrift *Leiturgia* (1954ff.). Weitere landeskirchliche Ausbildungsinstitute traten neben die Kirchenmusikabteilungen der Musikhochschulen (Herford: Wilhelm Ehmann; Hannover: Karl Ferdinand Müller; Halle: Eberhard Wenzel; Dresden: Gerhard Schwarz; Schlüchtern: Walter Blankenburg, Bayreuth, Esslingen: Hans Arnold Metzger). Daneben gab es Neugründungen von Hochschulen (z. B. Detmold: Johannes Driessler). Im Rahmen dieser Wieder- und Neuorganisation liegt auch der Beginn der Differenzierung der Kirchenmusikerausbildung in die Ausbildung nach C-B-A-Niveau.

Der Einschnitt in der Geschichte der Neuen Musik um 1950 hatte auf die Motettenkomposition praktisch keinen Einfluß; weiterhin galten die in den Dreissiger Jahren gesetzten kompositorischen Parameter.⁴⁰⁰ Stilistisch knüpfte man also meist an die Zeit der „Kirchenmusikalischen Erneuerung“ vor dem Zweiten Weltkrieg an (eine progressivere Ausnahme von diesem Trend ist beispielsweise Fortner). Noch nicht einmal den Anschluß an die europäische Avantgarde der Dreissiger Jahre (Schönberg, Strawinsky, Bartok, Messiaen)

³⁹⁷ Vgl. Blume 1965, S. 329ff.

³⁹⁸ Vgl. Krieg 1995, S. 139f.

³⁹⁹ Vgl. hier und im Folgenden Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 288f.

⁴⁰⁰ Vgl. Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 341f. Für den „erneuerten Aufbruch der Neuen Musik“ nach 1945 nennt Eggebrecht exemplarisch die Gründung der Konzertreihe *Musica Viva* in München (1945), das Wiedererscheinen der Zeitschrift *Melos* (seit 1946), den Wiederbeginn der *Donauessinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst* (1950), diverse Rundfunkinitiativen sowie Mäzenatentum des Rundfunks, Festivals der neuen Musik (z. B. *Domaine musical* in Paris ab 1953 und den Warschauer Herbst seit 1956), die *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* bei Darmstadt sowie die junge Komponistengeneration um H. W. Henze, Bruno Maderna, Bernd Alois Zimmermann, Giselher Klebe, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez u. a. (vgl. Eggebrecht 1996, S. 812f.).

hatte die Kirchenmusik derzeit gesucht, geschweige denn gefunden.⁴⁰¹ Während die Avantgarde letztlich an die Romantik anknüpfte, indem sie diese schöpferisch überwand, lag der Ansatz evangelischer Kirchenmusik wie schon in den Zwanziger und Dreissiger Jahren archaisch im Rekurs auf die vorklassische Zeit begründet. Daneben schottete sie sich verbreitet gegen alle zeitgenössischen Entwicklungen (einmal mehr mit Ausnahme Hindemiths) ab, mit dem „Erfolg“, dass die mentalen Dämme hielten wie vordem. Verbindungen zur Avantgarde bestanden nicht; die Verstehensvoraussetzungen schienen nicht gegeben:

„Zu keinem Zeitpunkt der abendländischen Musikgeschichte gab es derart unterschiedlich geprägte Positionen in solch nahezu beziehungsloser Isolation wie in dieser Zeit. Die letzten Konsequenzen schienen gezogen, als Wolfgang Fortner 1956 auf dem Düsseldorfer Schützfest in seinem Vortrag 'Geistliche Musik heute' erklärte, daß es keine strukturelle Brücke zwischen der modernen Musik geben könne und der 'durch das Kirchenlied gekennzeichneten gottesdienstlichen Musik'. Infolgedessen müsse die Kirchenmusik außerhalb des Ringens um neue Formen der musikalischen Sprache bleiben. Christliche Aussagen könne ein Komponist nur noch in der Gestalt nicht gottesdienstlicher, geistlicher (Schönberg, Strawinsky, Bartok, Messiaen) Musik machen.“⁴⁰²

So kam es, dass erst in den Fünfziger Jahren langsam Werke wie Strawinskys *Psalmensinfonie* (1930), Honnegers *Le Roi David* (1921) zur Aufführung kamen. Messiaens Orgelwerk oder Werke von Ligeti und Krenek wurden schließlich auch in Deutschland entdeckt bzw. rezipiert. Aber noch 1963 dienten für Blankenburg die aufkommenden Jazzgottesdienste mittels einer Scheinargumentation als Indikatoren dafür, wie nötig die restaurativen Agenden seien:

„Für das Urteil der Unzeitgemäßheit der neuesten evangelischen Agenden könnten z. B. die mancherlei in jüngster Zeit unternommenen Versuche, mit modernsten Mitteln, besonders mit denen des Jazz, Gottesdienst ungeachtet aller Überlieferung zu gestalten, sprechen. Keinesfalls wird man das darin zum Ausdruck kommende Verlangen nach elementarem gottesdienstlichem Leben überhören dürfen. Und doch gibt es bei der gegenwärtigen Zerissenheit der menschlichen Gesellschaft, die keine einheitliche Ausdrucksformen auch innerhalb ein und desselben Volks mehr besitzt, so etwas wie eine seelsorgerliche Aufgabe der Geschichte am modernen Menschen, die ihn, zumal in der Kirche, bei allem selbstverständlichen Stilwandel nicht haltlos von einer kurzlebigen Mode zur andern taumeln lassen darf, sondern ihn mit den gesunden, dauerhaften Kräften der Geschichte zu speisen vermag.“⁴⁰³

Entkleidet man diese Aussage ihrer warmen, väterlich-verständnisvollen Rhetorik, steht der damalige Jazz als „ungesunde“ kurzlebige musikalische Kraft, sogar als Indikator für die geschädigte Volksgesundheit da, die ihr Heil in liturgischer Gleichgeschaltetheit ausschließlich an Maßstäben der Vergangenheit zu finden habe (als ob die Zeiten von Schütz oder Distler nach irgendwelchen Kriterien, die Blankenburg freilich wohlweislich nicht nennt, weniger „zerissene“ gewesen seien).

Politisch versuchte man sich dahingehend zu beruhigen, dass die Kirchenmusik ihren Verkündigungscharakter (und damit ihr Profil) auch nach 1933 habe aufrecht erhalten können,

⁴⁰¹ Vgl. Krieg 1995, S. 139f.

⁴⁰² Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S 341f.

⁴⁰³ Blankenburg 1979 (1963), liturgische Bestrebungen, S. 295f.

dies beispielsweise im Unterschied zu manchen Vertretern der Singbewegung.⁴⁰⁴ Und so klammerte man sich, in heute eher umständlich bis redundant wirkenden Argumentationen⁴⁰⁵ geradezu an diesen Verkündigungsauftrag als wesentliche Konstante, wie folgende Sätze Blankenburgs von 1953 exemplarisch aufzeigen können:

„Neben dem gesprochenen Wort der Verkündigung hat das gesungene eine legitime kerygmatische, ihm eigentümliche Aufgabe. Es ist im christlichen Gottesdienst das Amt der Verkündigung nicht beschränkt auf das gesprochene Wort des Predigers auf der Kanzel. [...] Die Musik im Gottesdienst hat gegenüber der Predigt nicht eine sekundäre, zweitrangige Funktion in der Stimme der Antwort und des Wiederhalls auf das an die Gemeinde ergangene Wort Gottes, so unentbehrlich auch diese ist. [...] Das aber bedeutet, daß das gottesdienstliche Singen -nur von ihm haben wir gesprochen und nicht vom Spielen- unmittelbaren Anteil hat an dem, was den Gottesdienst begründet und trägt, nämlich an der Vermittlung des Evangeliums.“⁴⁰⁶

Auch Söhngen tummelte sich derzeit immer noch wirkungsmächtig innerhalb seiner „Kampfgemeinschaft auf dem Felde der Kirchenmusik“⁴⁰⁷ (und kämpfte die Kämpfe der Dreissiger Jahre weiter). Er bestand nach wie vor auf die gottesdienstliche Bindung von Kirchenmusik:

„Je entschlossener eine Kirchenmusik ihre gottesdienstliche Bindung bejaht, desto besser ist sie gegen den [ästhetisch-genießenden, Anm.] Mißbrauch gefeit. Und je weiter sie sich innerlich aus dem Rahmen des Gottesdienstes entfernt, desto größer werden die Gefahren, die ihr drohen.“⁴⁰⁸

Ausschließlich der liturgische Kontext vermag dieser Auffassung zufolge der Musik sozusagen ihre geistliche Autonomie gegenüber (in der weiteren Argumentation äusserst vage bleibenden) „Gefahren“ zu sichern. Nach einer solchen Auffassung könnten, denkt man sie konsequent zu Ende, Glaubenserfahrungen an sich -seien diese nun durch das Hören oder Singen von Musik ausgelöst oder durch irgendetwas anderes- freilich nur innerhalb des an den Kirchenraum gebundenen Gottesdienstes gemacht werden. Dabei leugnet Söhngen nicht die Möglichkeit einer ästhetischen Wirkung (die dann aber offenbar keine Glaubens-Wirkung evozieren kann) von nicht explizit gottesdienstlichen Werken, auch nicht deren potentiellen „Kunst“-Charakter. Deutlich verurteilt er aber jedes Werk, bei dem das ästhetische Genießen „unter völliger

⁴⁰⁴ Vgl. Krieg 1995, S. 139f.

⁴⁰⁵ Man lese beispielsweise die entsprechenden Aufsätze in MuK der Fünfziger und Sechziger Jahre sowie Blankenburg 1979, Söhngen 1967 und 1975. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, die Vermutung nachzuweisen, das hier auf „sicherem“ (weil eigenem) Terrain Ausweichdebatten bis hin zur Spiegelfechtereien geführt und betrieben worden sind, um sich nicht innerhalb der neu einsetzenden gesellschaftlichen Debatten (Frankfurter Schule) auf einem Terrain stellen und verorten zu müssen, das mögliche eigene historische Schuld zum Thema gemacht hätte.

⁴⁰⁶ Blankenburg 1979 (1953), Verkündigung, S. 331.

⁴⁰⁷ Söhngen 1979, S. 168.

⁴⁰⁸ Söhngen 1967, S. 193.

Ausklammerung des geistlich-liturgischen Gehaltes möglich ist.“⁴⁰⁹ Anders dagegen sei die Situation,

„wo ein Kenner der Kunst sich unter Ausklammerung der dienenden Funktion eines solchen Werkes an den Einzelzügen der künstlerischen Gestaltung freut [...]. Dabei sollte selbstverständlich sein, daß die liturgisch-geistliche Aussagekraft eines solchen Werkes nicht durch allzu große Kunstfertigkeit verdeckt werden darf.“⁴¹⁰

Ja, hätten Schütz, Bach und auch Distler und Driessler doch nur weniger kunstfertig komponiert...

Realistischer sah wenig später Blankenburg diesen Konflikt zwischen Kunst und Kultus. Möglicherweise angesichts der Tatsache, dass immer mehr Menschen das Kirchenkonzert und immer weniger Menschen den Gottesdienst besuchten, gestand er die „Bedeutung des Kirchenkonzerts“ ein (freilich auf der Folie einer für die Kirchenmusik der „Hoffnung“ bedürftigen Situation):

„[...] denn im Kirchenkonzert ist der Kirchenmusiker in der Regel keiner Beschränkung, Einengung und Rücksichtnahme unterworfen. Es ist dieses daher in der Gegenwart der eigentliche Ort des Dialogs zwischen der Kirche und der Musik als Kunst; an ihn knüpft sich die Hoffnung des für beide Seiten lebensnotwendigen Gebens und Nehmens.“⁴¹¹

Aber wird nicht auch im Kirchenkonzert die Musik teilweise auch heute noch oft genug künstlich liturgisch eingekleidet, vielleicht, weil man ihr nicht zutraut, für sich selber zu sprechen?

4.4.5 Von den Sechziger Jahren bis zum Pluralismus der Gegenwart

Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle die mit Adorno einsetzende kritische Diskussion um das sogenannte „Musische“ und dessen mittels musikpädagogischer Musik und musikpädagogischen Tagungen kolportierter ideologischer Überfrachtung.⁴¹² Wolfgang Hildesheimer brachte überkommene Ideologismen 1968 polemisch auf den Punkt: „Der musizierende Konzentrationslagerkommandant ist nicht nur vorstellbar, er ist so existent wie Sie und ich.“⁴¹³ Angesichts dieser einsetzenden Debatten konnte sich auch das Gottesdienstverständnis mittelfristig nun wirklich nicht mehr mit dem Ziel bescheiden, den modernen Menschen in liturgischer Uniformität „mit den gesunden, dauerhaften Kräften der Geschichte zu speisen“, wie es Blankenburg noch 1963 formulieren konnte.⁴¹⁴ Auch den Kirchenmusikerstand und das Organ *Musik und Kirche* holten die

⁴⁰⁹ Söhngen 1967, S. 225.

⁴¹⁰ Söhngen 1967, S. 225.

⁴¹¹ Blankenburg 1884, S. 21.

⁴¹² Th. W. Adorno, *Dissonanzen* [...], Göttingen 1956.

⁴¹³ Hildesheimer 1968, S. 84.

⁴¹⁴ Blankenburg 1979 (1963), *liturgische Bestrebungen*, S. 296.

aktuellen Debatten langsam ein, zum Beispiel in einem darin von W. Herbst darin veröffentlichten Beitrag von 1969:

„Während wir Sonntag für Sonntag die alten Formen pflegen, bekommen wir in immer stärkerem Maße ein schlechtes Gewissen dabei; denn wir zitieren die Väter aus Mangel eigener Sprache und eigenem Denken. Aber nur der hat das Recht, sich der Worte der Väter frei zu bedienen, der das, was er zu sagen hat, auch mit eigenen Worten sagen könnte.“⁴¹⁵

Für die Positionierung von Kirchenmusik im Gottesdienst in dieser Zeit macht Bernsdorff-Engelbrecht drei Grundpositionen aus, von denen die ersten zwei hier schon dargestellt wurden.⁴¹⁶ Da sind zunächst die (selbsterklärten, Anm. von mir, JHM) „Sachwalter der Tradition“, die ihr unveränderliches Postulat einer engstmöglichen Bindung der Kirchenmusik an Gemeinde und Gottesdienst hochhielten.⁴¹⁷ Zweitens sind diejenigen Vertreter Neuer Musik (W. Fortner, D. Schnebel, Kurt Marti, H. E. Bahr u. a.) zu nennen, die die Möglichkeit Neuer Musik als Kirchenmusik im Sinne formaler kirchlicher Repräsentanz grundsätzlich verneinten. Diese sahen den funktionalen Zusammenhang von Kirchenmusik gesprengt und forderten eine völlige Umgestaltung kirchlicher Musik. Eine vermittelnde Position war hier kaum denkbar, und so bezeichnet Bernsdorff-Engelbrecht diejenigen, welche auch in dieser Situation weiterhin Kirchenlieder und Motetten komponieren und letzere sowohl im Gottesdienst als auch im Konzert zur Aufführung bringen, als „Pragmatiker“.⁴¹⁸

In vergleichbarer Entwicklung wurde die Homiletik im Laufe der Sechziger Jahre zunehmend empirischer, offener und pragmatischer; die Kommunikationswissenschaften, Soziologie, Politologie und Kybernetik hielten ihren Einzug auch in die Predigt.⁴¹⁹ Und die Rhetorik erlebte in diesem Zusammenhang ebenfalls ein Comeback (M. Josuttis, G. Otto, W. Jens), mit unmittelbaren Auswirkungen auf das Gottesdienstverständnis (nicht unschuldig war daran sicherlich die weiterhin vermehrte Anzahl von Kirchenaustritten):

⁴¹⁵ Herbst 1969, S. 333 (in einem Beitrag zur *Musik in einer politisch engagierten Kirche*).

⁴¹⁶ Vgl. im Folgenden Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 352.

⁴¹⁷ Hier ist an erster Stelle Söhngen mitsamt seiner „Kampfgemeinschaft“ (Söhngen 1979, S. 168.) zu nennen, der noch 1975 versuchte, unter dem Primat der Kirchenmusik seine (neue) definitorische Unterscheidung zwischen „geistlicher Musik“ und „liturgischer Musik“ durchzusetzen. Nichtgenannte Voraussetzung für diese Definition ist ein engstmöglicher Begriff von Gottesdienst: Unter „Geistlicher Musik“ seien „solche Werke begleiteter oder unbegleiteter Vokalmusik mit christlicher oder allgemein religiöser Thematik (a), die nicht für den Gottesdienst bestimmt sind (b), sondern als Zeugnisse persönlicher Auseinandersetzung mit dem Glauben oder persönlicher Bekenntnisse des Komponisten verstanden werden sollen [...]“ (Söhngen 1975, S. 87f.). „Liturgische Musik“ sei dagegen „für den gottesdienstlichen Haushaltsbedarf der Kirche bestimmte Musik. Deshalb sind liturgische Musik und Kirchenmusik von anfang an identisch. Und zwar handelt es sich bei der Kirchenmusik um die Umsetzung der liturgischen Stücke des Gottesdienstes in Musik“ (Söhngen 1975, S. 91).

⁴¹⁸ Bernsdorff-Engelbrecht 1980, S. 352. Es sei daran erinnert, dass P. Schreier angesichts des Singens der Motette *Wie liegt die Stadt so wüst* 1945 in den Ruinen der Dresdner Kreuzkirche unverkrampft von „Aufführung“ spricht.

⁴¹⁹ Vgl. Schott 1981, S. 50f.

„Die Alternative wird nicht länger im behaupteten Gegeneinander von Gotteswort und der Zuwendung zum Hörer gesehen, vielmehr wird betont, daß es darauf ankomme, von Gott zu den Menschen zu reden - und das in einer realen Welt -, in der Lebenswirklichkeit, im Hier und Heute der Menschen.“⁴²⁰

Dem wiederum entspricht in der Kirchenmusik eine zunehmende

„Abkehr von der Bindung an das Bibelwort und den 'klassischen' liturgischen Texten, ineins mit der Abkehr von den in der kirchenmusikalischen Erneuerung als gültig angesehenen tonsprachlichen Kriterien.“⁴²¹

Als Beispiele für diese Beobachtung nennt Krieg Werke wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge* oder W. Harders *Hör meinen Protest* (für Gesang, Trompete und Orgel nach einer Psalmichtung von E. Cardenal). „Progressive“ beziehungsweise nach der Avantgarde hin offene KirchenmusikerInnen gab und gibt es durchaus (Klaus Martin Ziegler, gest. 1993; Wolfgang Stockmeier, H. Holliger, Gerd Zacher u.v.a.).⁴²² So entwickelte beispielsweise H. Holliger in seinem *Psalm* für gemischten Chor (1971, auf Worte Celans) eine bisher ungekannte Thematisierung von Sprache durch die Ausführenden selber (Prozesse des Ein- und Ausatmens, des Nicht-Artikulieren-Könnens bis hin zur Sprachlosigkeit). Überhaupt ist die Dekomposition von Sprache, das Erzeugen von Phonetismen und damit die Aufhebung der semantischen Dimension ein beliebtes Experimentierfeld (dem sich die Motette jedoch meistens verschlossen hat).⁴²³ Die Aufführungsbreite „historischer“ Musik und anderer, neuer Strömungen (s. u.), das Komponieren in tradierten Stilbereichen ist auch im kirchenmusikalischen Umfeld unvergleichlich größer:

„Bestimmte bis nach der Jahrhundertwende [zum Zwanzigsten Jahrhundert, Anm.] die jeweilige Moderne das Repertoire, so hat sich dies Verhältnis inzwischen umgekehrt. Die Dominanz historischer Musik im weitesten Sinn kontrastiert zum Anspruch der Avantgarde, deren schwierige Akzeptanz nicht nur mit Trägheit der Rezipienten zu erklären ist. Je neuer das Einzelwerk -bis zur Notation- zu sein hat, desto strikter wendet es sich gegen historische Konvention. Der gestörten Balance entspricht andererseits die zunehmend radikale Historisierung, die über Werke hinaus ihre Aufführung erfaßt und inzwischen selbst Musik der Romantik erreicht hat.“⁴²⁴

Gerade seit Mitte der Siebziger Jahre gibt es wieder verstärkt Trends, sich „traditionelleren“ Kompositionstechniken zuzuwenden (H. J. v. Bose, W. v. Schweinitz, M. Trojahn, W. Rihm u. a.):

„Zu den Merkmalen gehören die Integration von Konsonanz und Tonalität, das Anknüpfen an geschichtlich vorgebildete, bedeutungsmäßig angereicherte Modelle, Gesten und Idiome, die Rückkehr zu überkommenen Gattungen, Form- und Satzbezeichnungen, der Ausdruck subjektiven Erlebens und existentieller Betroffenheit, die Hinwendung zum Hörer, zum Publikum, zur unmittelbaren Faßlichkeit der

⁴²⁰ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 189.

⁴²¹ Krieg 1990, S. 129.

⁴²² Zu der Avantgarde-Diskussion in Kirchenmusikerkreisen vgl. (neben anderen Aufsätzen in Muk dieser Zeit) Wolfgang Fortner, geistliche Musik heute, in: Musik und Kirche 27 (1957), S. 9-14 oder Klaus Martin Ziegler, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde, Musik und Kirche 35 (1965), S. 73-85.

⁴²³ Eggebrecht 1996, S. 823.

⁴²⁴ Krummacher 1996, Sp. 351.

Formen, Mittel und Emotionen, die Abneigung gegenüber verbalen Kompositionskommentaren, das Vertrauen wieder auf das sich sinnlich vermittelnde Verstehen von Musik.“⁴²⁵

Motettenkompositionen im Stile der „Kirchenmusikalischen Erneuerung“ oder im direkten Rekurs auf die vorklassische Zeit sind in diesem Kontext somit nicht mehr notwendig archaisch. Mit Motettenzyklen in der Tradition freitonal gestalteter Textausdeutungen lassen sich sogar Kompositionswettbewerbe gewinnen.⁴²⁶ Eine Motette wie *Das ist ein köstlich Ding* von Driessler fungiert im Rahmen einer weltlichen Chorleiterausbildung als Prüfungsstück.⁴²⁷ Und Motetten in evangelisch-lutherischer und das heißt eben auch in kerygmatisch-exegetischer Tradition und Intention werden weiterhin komponiert, von der Generation der in den Fünfziger Jahren Geborenen (z. B. Thomas Daniel Schlee), der in den Sechziger Jahren Geborenen (z. B. Michael Greßler) und der Generation der in den Siebziger Jahren Geborenen (z. B. Christian Knopf).⁴²⁸

Im späten 20. und im 21. Jahrhundert (und in der Postmoderne) angekommen, ist im Umfeld der ev.-luth. Motette herum vor allem ein Pluralismus festzustellen, ein vielfältiger Referenzfundus an Positionen und Möglichkeiten, sich theologisch wie musikalisch zu verorten. Genannt seien hier nur Positionen der Dialektischen Theologie (in der Barth-Nachfolge), historisch-kritische Richtungen der Theologie sowie der an Schleiermachers religiöser Erfahrung orientierten Theologie, für die Musik wiederum die 2. Wiener Schule in ihrer Nachkriegstradition, die serielle Musik, die Aleatorik, der musikalische Minimalismus, experimentelle Musik, Collagen, Tonbandmusik usw.⁴²⁹ In der Kirchenmusik (gerade auch im neuen EG) hat das neue geistliche Lied (vor allem auch Kirchentagslieder) mit behutsamen Jazz-, Blues- Gospel- und Avantgarde-Einflüssen seinen festen Platz gefunden. Gospel und Spiritual (auch: ganze Gospelmessen und Gospelatorien, z. B. von Ralf Grössler), Pop- und Rockmusik (Jazz erfahrungsgemäß eher selten) ebenso. Letztgenannte Einflüsse sind auch strukturell in die kirchenmusikalische Ausbildung (auf D- oder C-Niveau in mehreren Landeskirchen) eingegangen. „Bewegungen“ wie die der Singbewegung und der „Kirchenmusikalischen Bewegung“ in den Dreissiger Jahren wird man heute vergeblich suchen. Massenmedien haben längst den staatlich oder kirchlich gelenkten Kultus abgelöst und

⁴²⁵ Eggebrecht 1996, S. 824.

⁴²⁶ So z. B. durch Jürgen Golle; *Drei kleine geistliche Motetten*, (BA 6430), der damit den 1. Preis im Kompositionswettbewerb des „Badischen Sängerbundes“ gewonnen hat (Uraufführung 1993).

⁴²⁷ Abschlussprüfung der Chorleiterausbildung Stufe B an der Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 1999.

⁴²⁸ Thomas Daniel Schlee (*1957, Motette *Dann steht der Mandelbaum in Blüte*); Michael Greßler (*1966, Motette *Der Herr behüte dich vor allem Übel*); Christian Knopf (*1973, Motette *Das Hohelied*).

⁴²⁹ Vgl. Eggebrecht 1996, S. 812f.

sind auf ihre Weise an „Bewusstseinsbildung“ und „Werte Vermittlung“ beteiligt. Und so haben auch weite Teile der Kirche Abstand genommen vom (letztlich aufklärerischen) Projekt einer umfassenden Erfassung und Erklärung der Welt. Im Gottesdienst selbst haben längst das Spiel, das Malen, das Erzählen, der Tanz und die Bewegung Einzug gehalten.⁴³⁰ Pragmatisch versucht man so, der wachsenden Zahl an Kirchengliedern zu begegnen, und dabei spielt die Kirchenmusik eine tragende Rolle.

Im Kontext dieser Pluralisierung und Öffnung meint man Blankenburgs Positionierung von 1963 (s. o.) nicht wiederzuerkennen, wenn Blankenburg 1984 (!) schreibt:

„Die Zweckmäßigkeit ist ausschlaggebendes Kriterium für die Liturgiefähigkeit der Musik; **eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen geistlicher und weltlicher, sakraler und säkularer Musik gibt es somit nicht.** [...] Der Begriff des Kultischen ist daher für den protestantischen Gottesdienst irrelevant geworden und das, was als liturgisch anzusprechen oder nicht anzusprechen ist, gilt als undefinierbar; denn grundsätzlich ist im Kultus in musikalischer Hinsicht alles mögliche erlaubt.“⁴³¹

Konfessionelle Grenzen wurden bei der Komposition der ev.-luth. Predigtmotette schon durch Komponisten wie J. N. David (Katholik, in Leipzig lehrend) oder H. Kaminski (Altkatholik) überschritten. Insgesamt erscheinen so grundsätzliche Gräben, die die Debatten um die Kirchenmusik mindestens noch der Sechziger und Siebziger Jahre bestimmt haben, weitgehend zugeschüttet. Ob im Gottesdienst oder im Konzert oder beim Chorwettbewerb: Motetten von Schütz, Mendelssohn, Brahms, Kaminski, Distler erklingen heute ohne Weiteres in einem Raum zusammen mit experimenteller, die Sprache selbst dekonstruierender Musik, oder mit Spirituals oder Instrumentalmusik. Und E. Pepping hat demonstriert, wie man kerygmatisch-exegetische Techniken der ev.-luth. Predigtmotette (hier: Spruchmotette) trefflich auch an weltlichen Texten von C. F. Meyer oder F. Hölderlin anwenden kann.⁴³² Ob individuierte Subjekte mit jeweils eigenem religiösem Hintergrund nun mit einer Motette Konzertmusik, Musik für ein Kirchenkonzert oder ausschließlich für den Gottesdienst komponieren, erscheint im Blick auf den jeweils für das Einzelwerk zu aktualisierenden gesellschaftlichen Ort der Gattung heute als unerheblich.

⁴³⁰ Vgl. Cornehl 1985, S: 80.

⁴³¹ Blankenburg 1984, S. 19 (Hervorhebung von mir, JHM).

⁴³² Ernst Pepping, *Das gute Leben. Drei Sprüche nach verschiedenen Dichtern.*

5 Fazit

Der Einfluss der Rhetorik auf theologische Lehrunterweisung (Katechese), Predigt (Homiletik) und Komposition von (Vokal-) Musik war seit dem Humanismus ungebrochen (*Musica poetica*). Eine musikgeschichtlich einmalige Situation, wie sie sich nur in Deutschland mit der Wittenberger Reformation ergeben hat, ermöglichte, paradigmatisch für das Phänomen musikalischer Gattungskonstitution überhaupt, das Aufkommen einer neuen spezifischen Untergattung der Gattung Motette. Die Entwicklung von Techniken der Textbehandlung als erstem Produktionsstadium der überhaupt erstmalig möglichen Komposition von Bibeltext in einer Nationalsprache schlug sich als signifikantes Merkmal in dieser Gattung nieder. Durch die Wirkungsmacht der Wittenberger Reformation und der damit verbundenen grundsätzlich neuen Aufgabe der Verkündigung des Evangeliums in der Volkssprache vermittels „Singen und Sagen“ rief diese Konstellation *sub specie rhetoricae* ein Selbstverständnis des evangelisch-lutherischen Komponisten als Verkünder und Exeget (im Sinne einer Synthese von Kerygma und Exegese) hervor. Nach der lutherischen Gleichsetzung der *scriptura sancta* und des *verbum dei* hat sich das Wort der Lehre und der Ermahnung (*doctrina et exhortatio*) auf die Erkenntnis Christi, welcher zu verkünden ist, gegründet. Ein solches Selbstverständnis lässt sich bis in die Gegenwart nachweisen, in Aussagen der Komponisten, Überlieferungen zu deren Arbeitsweise sowie in der Anlage der Werke selbst.

Entsprechende Predigtmotetten traten (und treten) gehäuft in Zeiten auf, in denen seitens der Theologie verstärkt eine Rückwendung zum reformatorischen Primat des Wortes eingefordert wurde (Neuluthertum, liturgische Bewegungen, Lutherrenaissance). Wesentlich zeichnet sich diese ev.-luth. Predigtmotette durch kerygmatische (hier: die biblische Botschaft verkündigende) und exegetische (d.h. den vertonten Text auslegende) Momente aus. Gerade im Medium der Musik und speziell der Motette ist das Kerygma dabei als Verkündigung „im Blick auf das Ereignis der Ansage wie auch mit Bezug auf das angesagte Ereignis“ zu verstehen.⁴³³ Exegese in Motetten zeigt sich als individueller Zugang eines Komponisten zum vertonten Text oder als Zeugnis einer bestimmten Auslegungstradition. Im Regelfall liegt Beides vor und wirkt die Motette so zu einem Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Letzlich ist von einer Kontinuität dieser Gattung bis in die Gegenwart auszugehen.

Mittels einer komplementären Darstellung historischer Aspekte (Voraussetzungen und Entwicklung der Gattung, Abriss der Gattungsgeschichte) und systematischer Aspekte (Analyse

⁴³³ Harnisch 1989, Sp.1029.

der Einzelwerke, Relation und Abgrenzung zu anderen Gattungen) konnte so die Spezifizierung einer eigenständigen musikalischen Gattung in sprachlicher, historischer und konfessioneller Eingrenzung geleistet werden: die der evangelisch-lutherischen Predigtmotette.

Analyse 1: Melchior Franck, *Und ich hörte eine große Stimm*

Mit JubelKlang! Mit Instrumenten schon!

Auff Choren ohne Zahl!

Das von dem Schall / und von dem süßen Thon

Sich regt der Frewden Saal!

Mit hundert tausend Zungen /

Mit Stimmen noch viel mehr!

Wie von Anfang gesungen

Das Himmelische Heer!

(aus: *Jerusalem, du hochgebaute Stadt*, Text: Johann Matthäus Meyfart; Musik: Melchior Franck)¹

Einleitung

Die Motette *Und ich hörte eine große Stimm* von Melchior Franck ist über Vers 10-12 aus Offb12 komponiert. Sie entstammt der Sammlung *Gemmulae Evangeliorum musicae, in welchen die fürnembsten Sprüche aus den fest- und sonntäglichen Evangeliis durch das ganze Jahr zu finden, 4 v. Coburg 1623, A.Forckel-Sal. Gruner* (mit Widmung an 6 Coburger Räte).² Dabei folgen die 66 vierstimmigen Vertonungen „den Sonn- und Festtagen, die nach der Coburger Kirchenordnung Joh. Gerhards ganz zu feiern sind“.³ Darüberhinaus kommt Franck mit dieser Sammlung der in der Kirchenordnung verankerten Forderung nach, „daß die Figuralsätze gebührliche theologische Gravität haben sollen“.⁴ Zur Entstehungszeit der Sammlung war Franck etwa um die 43 Jahre alt. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass er in seinem Vorwort keinen Kompositionsanlass genannt hat. Stattdessen hat er ausführlich aus Luthers Vorrede zu den *Symphoniae iucundae* (Sammelband, herausgegeben von Rhaw, Wittenberg 1538) zitiert und damit das evangelisch-lutherische Musikverständnis gleichermaßen seiner Sammlung vorangestellt.⁵ Somit ist zu vermuten, dass ihm die Kompilation und Komposition der Motetten ein religiöses Bedürfnis gewesen ist und die Textauswahl seine persönlichen „Edelsteine“ (*Gemmulae*) der Bibel repräsentiert (wie ja

¹ Strophe 8, zit.n. Meyfart 1977, S.88. Vgl. EG 150.

² Weitere wichtige Ausgaben: Im Rahmen der gesamten *Gemmulae Evangeliorum* erschien diese Motette in: Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, hg. Von L.Schöberlein und F.Riegel, Göttingen 1865-1872, sowie in einer vollständigen Neuauflage der *Gemmulae Evangeliorum* als *Deutsche Evangelienprüche für das Kirchenjahr*, hg. Von K. Ameln, Kassel 1937. In der Analyse soll die Ausgabe zugrundegelegt werden, aus der sie heute üblicherweise gesungen werden wird: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge zu ein bis fünf Stimmen*, hg. Von Richard Götz.

³ Bartels 1991, S. 39.

⁴ Bartels 1991, S. 39.

⁵ Vgl. Bartels 1991, S. 39.

schon der Titel der Sammlung vermuten lässt). Schon zu Lebzeiten Francks erfreuten sich seine Werke großer Beliebtheit, so auch diese Sammlung. Das ist auch auf ihre aufführungspraktische Ausrichtung zurückzuführen. Im Regelfall stellen die meisten seiner Motetten relativ geringe Anforderungen an den Chor. Der Schwierigkeitsgrad ist von Franck so gehalten worden, dass auch „die geringsten Cantoreyen“ die Werke adäquat zu gestalten vermochten.⁶ Nichtsdestotrotz erreicht Franck in dieser Motette mit schlichten Mitteln eine für die Gattung repräsentative exegetische Tiefe, wie gezeigt werden soll.

Die Motette ist Zeugnis theologischer Auseinandersetzung mit einer Kernfrage bezüglich der Auslegung der Offenbarung des Johannes, wie sie Exegeten bis heute beschäftigt. Dieses Buch ist sicher dasjenige des Neuen Testaments mit der größten Wirkungsgeschichte, auch was die Zahl der Vertonungen angeht.⁷ Kapitel 12 (Kampf der Engel Gottes mit den Engeln des Satans) nimmt dabei eine inhaltliche wie formale Mittelposition ein. Es ist der einzige Apk-Text, der in lutherischen Perikopenordnungen vorkommt. Er ist dem Michaelisfest am 29. September als Epistel zugeordnet.⁸

Textgrundlage und Textdisposition

Vermutlich in folgender Fassung wird Franck der Bibeltext vorgelegen haben:⁹

10 VND ich höret eine grosse stimme / die sprach
im Himmel / Nu ist das Heil vnd die Krafft / und das
Reich / und die Macht vnsres Gottes / seines
Christus worden / weil der verworffen ist / der sie
verklaget tag und nacht fur Gott. 11 Vnd sie haben
jn vberwunden durch des Lambs blut / vnd durch
das wort jrer Zeugnis / vnd haben jr Leben nicht
geliebet / bis an den tod. 12 Darumb frewet euch
jr Himel / vund die darinnen wonen. Weh denen /
die auff Erden wonen / vnd auff dem Meer / denn
der Teufel kompt zu euch hinab / vnd hat einen
grossen zorn / vund weis / das er wenig zeit hat.

⁶ Franck, zit. n. Gudewill, 1955, Sp. 675.

⁷ Vgl. Strobel 1978, S. 184. Von V. 12, 10-12 ist mir nur die Vertonung Francks bekannt (entsprechend ist auch der Befund in Remmert 1996, S.230).

⁸ Vgl. Hofmann 1982, S.605.

⁹ Luther, zit. n. Volz 1972, S. 2494 f.

Die auffälligsten Eingriffe im Rahmen der Textdisposition durch Franck bestehen in der Wiederholung von Sätzen bzw. Satzteilen und im schlichten Weglassen ganzer Versteile. Wiederholt wird der Teilsatz *seines Christus worden* sowie der Kausalsatz *weil der verworfen ist*. Weggelassen werden zwei ganze Teilverse, nämlich 12 b) und c):

Weh denen /
die auff erden wonen / und auf dem Meer / Denn
der Teufel kompt zu euch hinab / vnd hat einen
grossen zorn / vnd weis / das er wenig Zeit hat.

Nun könnte man einwenden, dass Franck eben nur eine Motette bis Offb12a) hat komponieren wollen. Freilich muss gerade dann die Frage gestellt werden, warum er dies so wollte. Warum hat er die Teile 12b) und c) weggelassen? Es kann vorweggenommen werden, dass dieser Eingriff mit den oben geschilderten Wiederholungen unmittelbar zusammenhängt, ja dass beide Eingriffe sich gegenseitig bedingen. Der, *der verworfen ist* (und genau dieser Teil wird ja wiederholt), ist der *Teufel*, dessen Kommen auf die Erde in den Versteilen 12 b) und c) prophezeit wird. Und genau diese Prophezeiung lässt Franck aus. Die andere Teilwiederholung, *seines Christus worden* wiederum bezieht sich auf den Christus, auf dessen Wiederkunft die ganze Apokalypse des Johannes konzentriert ist,¹⁰ ja auf dessen Weisung (dieser Anspruch jedenfalls wird in Apk1,19 unmissverständlich erhoben) die Offenbarung geschrieben worden ist.¹¹ Ein weiterer wichtiger Eingriff durch Franck betrifft die letzten beiden Motettenabschnitte (zur abschnittswisen Gliederung siehe unten, **Bauplan**). Hier wird der Satz *Freuet euch, ihr Himmel* mit je wiederum dreifachem *Freuet euch* und mit insgesamt drei Wiederholungen durchgeführt. Die so übergroß dimensionierte Freude korrespondiert mit einem Mensurwechsel zur proportia tripla. Ohne Pause geht es dann mit *und die darinnen wohnen* weiter. Dieser Nebensatz wird (zunächst noch in der proportia tripla) wiederholt. Doch leitet die Schlussilbe *-nen*, auf eine Brevis verlängert, den Mensurwechsel zurück zur Zweiermensur ein. Die dritte Wiederholung des Nebensatzes schließt dann das Stück ab. Franck setzt an dieser selbstgewählten Schlussstelle, mitten in den Vers 12 ein Ausrufezeichen.¹² Ohne weitere Kenntnisse über die Person des Komponisten (historisch-biographische Fakten, Verfahren in anderen Motetten z. B. im Umgang mit Textauslassungen/Verdoppelungen, im Umgang mit Taktwechseln), ohne Berücksichtigung des Kontextes dieser Bibelverse und wichtiger (auch zeitgenössischer) exegetischer Positionen, und vor allem ohne einen Blick auf den Noten-Text

¹⁰ Vgl. Mann 1984, S.413.

¹¹ Vgl. Strobel 1978, S.175

¹² Bei Luther steht ein Punkt (Volz 1972, S. 2494).

selbst geworfen zu haben, ist schon aufgrund dieser Textdisposition klar festzustellen: Die Prophezeiung, dass der Teufel *mit großem Zorn* auf die Erde kommen wird (12, 12 b-c), ist ausgelassen. Der *Verkläger*, d.h. eben dieser Teufel, scheint bereits überwunden zu sein, die Freude wirkt quasi grenzenlos. Nach dem Ausrufezeichen, das Franck zum Schluss setzt, kommt nichts mehr!

Kerygma

Bauplan der Motette

Die Motette ist abschnittsweise aufgebaut und durchgeführt. Einem Textabschnitt entspricht jeweils ein musikalischer Abschnitt, wie folgender Überblick zeigt:¹³

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt	Aufbau/Bedeutung
10 Und ich hörte eine große Stimm, die sprach im Himmel:	a (Ms. 1-6) b (Ms. 6-9)	Audition ¹⁴
Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht Unsers Gottes, seines Christus worden,	c (Ms. 9-19)	Siegesruf/Hymnus
weil der verworfen ist, der sie verklagt Tag und Nacht vor Gott.	d (Ms. 19-25)	Begründung
11 Und sie haben ihn überwunden durch des Lamms Blut	e (Ms. 25-28)	
und durch das Wort ihrer Zeugnis	f (Ms. 29-31)	
und haben ihr Leben nicht geliebet bis an den Tod.	g (Ms. 32-36)	

¹³ Im Folgenden werden jeweils Abschnittsbuchstaben mit Mensurangaben verwendet (z.B. Sopran in Abschnitt b, Ms.8).

¹⁴ Die Audition als Stilmittel kommt in der Offb. häufiger vor (vgl. 5,11; 6,6; 8,13). Der Normalfall ist sonst die Vision („er [der Engel] zeigte“ oder „es erschien“).

12 Darum: Freuet euch ihr Himmel und die darinnen wohnen, und die darinnen wohnen, und die darinnen wohnen!	h (Ms. 37-38) i (Ms. 39-49) j (Ms. 49-51)	Einleitung zu einer conclusio: Aufforderung zum Jubel (Es fehlen die Teilverse aus 12: Weh denen, die auf Erden wohnen und auf dem Meer. Denn der Teufel kommt zu euch hinab und hat einen großen Zorn und weiß, dass er wenig Zeit hat.)
---	---	---

Durch die beiden Doppelpunkte im Text liegt eine Gliederung der Motettenkomposition aus inhaltlichen und formalen Gründen in exordium (Ms. 1-19), medium (Ms. 19-38) und finis (Ms. 39-51) nahe. Solche Dreigliederung einer Motette hatte Dressler schon 1563 beschrieben und rhetorisch begründet.¹⁵ In der folgenden Übersicht über den Klauselplan wird deutlich, wie Franck diesen rhetorisch fundierten Aufbau musikalisch verwirklicht hat:

Abschnittsverbindung	Klauselbildung ¹⁶	Segmentverbindung ¹⁷	Interpunktionen
a-b (Ms.5/6)	clausula essentialis secundaria perfecta	2.Typ (alle Stimmen haben unterschiedliche Längen der Ultima und setzen im Wortkanon (S-T-B-A) ein	Komma, Hauptsatzfolge
b-c (Ms.8/9)	clausula essentialis primaria perfecta	4.Typ (Halbe Pause in allen Stimmen vor dem Noema- Abschnitt c) ¹⁸	Doppelpunkt (Hauptsatzfolge;im Text: Audition der himmlischen Stimme)
c-d (Ms.18/19)	clausula essentialis secundaria perfecta	4.Typ (vgl. b-c)	Komma (Folge Hauptsatz/Kausal- satz)

¹⁵ Vgl. 3.2.2. dieser Arbeit. Belege bei Dammann ²1984, S. 99 und Bartel ³1997, S. 22f.

¹⁶ Binnenklauseln, die den Textabschnitt nochmals untergliedern (z.B. bei Wiederholungen), werden bei der abschnittswisen Besprechung unten berücksichtigt.

¹⁷ Segmentverbindungen nach Breig 1987, S. 126 ff.. Breig bezieht seine Systematik der Segmentverbindungen auf Schütz (und übersieht freilich, wie sehr die Verbindungen mit dem Klauselplan zusammenhängen). Dies stellt den Beschreibungswert hier aber nicht in Frage.

¹⁸ Heinemann (1993, S. 122f.) spricht vom „akkordischen Tuttisatz“ (S. 123) bei Franck, der vor allem bei göttlichen Worten Verwendung finde. Als Figur kann dieser Teil als Noema aufgefasst werden. Zum Noema vgl. Bartel ³1997, S. 207-209.

d-e (Ms.24/25)	clausula affinalis perfecta	4.Typ (vgl.oben)	Punkt (neuer Hauptsatz)
e-f (Ms.27/28)	clausula essentialis secundaria tenorizans	4.Typ (vgl. oben)	Kein Satzzeichen; die Konjunktion <i>und</i> leitet den neuen Nebensatz ein)
f-g (Ms.30/31)	clausula essentialis primaria perfecta	4.Typ (vgl. oben)	Kein Satzzeichen (Konjunktion <i>und</i> leitet Nebensatz ein)
g-h (Ms.35/36)	clausula essentialis primaria perfecta	4.Typ (vgl. oben, aber: Sopran hat nur eine Viertelpause, die anderen Stimmen eine halbe Pause)	Doppelpunkt (durch die Pausensetzungen wird zugleich der Doppelpunkt markiert sowie die Freude „unge- bremsst“ eingeleitet)
h-i (Ms.37/38)	clausula affinalis (unvollständig)	3.Typ (keine Pause!)	Doppelpunkt (direkt in den Freudenteil i überleitend)
i-j (Ms.48/49)	clausula essentialis primaria perfecta	4.Typ	Komma (Mensurwechsel durch Halbe Pause in allen Stimmen sowie durch den Klauseltyp markiert)

Ohne dass er die vorherige Textdisposition klar festgelegt hätte, wären die musikalischen Klauselbildungen durch Franck willkürlich. Es liegt hier aber ein differenzierter Klauselplan zugrunde, der die Textdisposition stützt (und nicht etwa umgekehrt) und ohne eine elaborierte dispositio des zugrundeliegenden Textes nicht denkbar ist. Dabei ist offensichtlich, dass mit jedem Satzzeichen (beziehungsweise mit jeder Konjunktion) im Text eine musikalische Klauselbildung korrespondiert. Der Normalfall¹⁹ ist hier eine clausula essentialis secundaria perfecta, die ein Komma, einen Doppelpunkt oder die Konjunktion *und* musikalisch markiert, also alles, was ein textliches wie musikalisches Fortschreiten impliziert. Die clausula essentialis

¹⁹ Dies gilt für Franck; bei Schütz beispielsweise finden wir einen weitaus differenzierteren Gebrauch der Klauseln vor (siehe die Analyse zu Schütz).

primaria perfecta dagegen markiert immer einen Abschluss, in diesem Fall das Ende von Vers 11 sowie den doppelten Abschluss von Vers 12 a), nämlich einmal in der proportia tripla und einmal im Zweiertakt. Dies lässt den wichtigsten Eingriff Francks im Rahmen seiner Textdisposition markant hervortreten, nämlich das Weglassen von Vers 12 b) und c), bekräftigt durch das hinzugefügte Ausrufezeichen. Alle Klauselbildungen, die von dem geschilderten Normalfall abweichen, sind textbedingt und im Kontext des Normalen als Figur aufzufassen. So entfernt sich Franck nur an zwei Stellen aus dem essentialis-Bereich. Zum Einen geschieht dies mittels einer clausula affinalis genau nach der Stelle, an der vom Verkläger,²⁰ nämlich dem Teufel, die Rede war (*der sie verklagt Tag und Nacht vor Gott*, Abschnitte d-e). Zum Anderen setzt Franck die einzige clausula tenorizans genau an der Stelle, an der vom *Lamm's Blut* die Rede gewesen ist, durch das der Verkläger überwunden worden ist. Affektmäßig kann man diese Klauselbildung als eine Reminiszenz an die Kreuzigung Jesu verstehen.²¹ So korrespondieren die auffälligsten Klauselbildungen mit den auffälligsten Textteilwiederholungen (Verkläger/Christus).

Betrachtet man die Art der Segmentverbindungen, so fällt auf, dass bei Franck überwiegend der 4. Typ (Pause in allen Stimmen vor Neueinsatz eines Segmentes) vorherrscht.²² Zwei Abweichungen von dieser Norm hängen mit den beiden Doppelpunkten im Text zusammen. Bei der Verbindung a-b setzt Franck den (bei ihm seltenen) 2. Typ und lässt so die beiden Hauptsätze dicht überlappen (*...eine große Stimm, die sprach...*). Umso stärker ist dann der Pauseneffekt vor den Worten der himmlischen Stimme (halbe Pause in allen Stimmen bei b-c, d. h. Segmentverbindung von Typ 4.). Im Folgenden werden die Worte der himmlischen Stimme dann jeweils mit Segmentverbindungen vom Typ 4. gegliedert. Die zweite Abweichung von dieser Verbindung markiert dann direkt den Doppelpunkt vor dem Freudenaufruf (h-i). Hier setzt Franck den 3. Typ (keine Pausen, aber auch keine Überlappungen). Dies wahrt zum Einen den Doppelpunkt, lässt zum Anderen aber auch die Freude im neuen Mensurmaß ungebremst beginnen. So entsteht inhaltlich wie formal eine rhetorisch fundierte Dreiteiligkeit: Auditionsvorgang (*exordium*; a, b), Verkündigungsteil (*medium*; c, d, e, f, g) und Freudenteil (*finis*; h, i, j).

²⁰ Die Vorstellung vom Teufel als dem Verkläger ist eine alttestamentliche. Vgl. Roloff 1984, S. 124 ff.

²¹ Zum Affektgehalt der clausula tenorizans vgl. Pritzkat 1986, S. 83-94.

²² Die häufige Verwendung solcher Gesamtzäsuren ist ein Charakteristikum von Francks Motettenkomposition; vgl. Gudewill 1955, Sp. 675.

Moduswahl und Ambitus

Ein Grundanliegen Francks, nämlich mit dieser Motette eine übergroße Freude verkündigen zu wollen, ist bereits in der Darstellung der Textdisposition deutlich gemacht worden. Die Moduswahl ist in diesem Zusammenhang ein wesentliches Mittel, den intendierten Affektgehalt musikalisch zu verwirklichen: Franck lässt die Motette eindeutig in ionisch über c beginnen und auch so enden. Der Klauselplan lässt keinen Zweifel daran zu. Dabei ist

„der 11. Modus (als späteres ‚Dur‘) naturgemäß der heiterste. Er wird genannt *scitus seu elegans*, weil er ‚gar liebevoll und freudig klingen, daher man ihn oft Modum lascivum genennet hat‘; er ‚braucht lauter fröhliche Texte, so von loben, trösten, erfreuen, danken und dergleichen handeln‘ (Quirsfeld).“²³

Auch in der Gabrieli-Schule wurde entsprechend gelehrt: „Ionische Gruppe: Ein fröhlicher Modus, tänzerisch, jubilierend“.²⁴ Die in dieser Motette modal intendierte Affektenlage ist somit eindeutig. Interessant sind die kurzen modalen Ausweichungen (*commixtio modorum*) in den Abschnitten a und b (exordium, Auditionsvorgang). In Ms. 4 wird ausgewichen nach ionisch über f, in Ms. 5 geht es zurück nach ionisch über c, in Ms. 6f. geht es nach ionisch über g und zurück nach ionisch über c. Die unregelmäßigen Mensurproportionen und der elaborierte Klauselplan schließen funktionsharmonisches Denken bei Franck hier aus; möglich ist hier aber eine Anspielung an volksmusikalisch-tänzerische Musik dieser Zeit, zu der Franck ja auch seinen Beitrag geleistet hat.²⁵ Eine freudig-verkündigende Grundstimmung erzeugt Franck mit schlichten Mitteln hier allemal. Der Ambitus der Einzelstimmen bewegt sich durchweg im relativ schlichten, leicht singbaren Rahmen. Auch hier sind alle Ausnahmen vom Regelfall textbedingt:

- Sopran: c1 (Finalis) bis e2 (e2=Hochton in Abschnitt a) beim Wort *große*, Ms. 2; Ms. 5)
- Alt: c1 (Finalis) bis c2 (Tiefton a erscheint gelegentlich textbedingt, z. B. bei *verklagt* in Abschnitt d, Ms. 22; bei *nicht* in Ms. 33)
- Tenor: g bis g1 (hypoionische Lage); bedingt durch eine Bassklausel erscheint gelegentlich d als Tiefton; Hochton jeweils bei *große* und *Stimm* in Abschnitt a; Ms. 2 sowie Ms. 5; eine Überschlagsfigur/Superjectio²⁶ erscheint bei *freuet* in Abschnitt i, Ms. 42)
- Bass: G bis c1 (hypoionische Lage; Ambitusüberschreitung im T in Abschnitt i bei *freuet euch*, Ms. 42 sowie bei *Himmel*, Ms. 45)

²³ Krones 1985, S. 511 (zur Schütz-Zeit). Entsprechend Brodde 1979, S. 202f.

²⁴ Pritzkat 1986, S. 84f.; entsprechend Müller-Blattau 1963, S. 92-97. Nicht zuletzt durch Hasslers Einfluss (vgl. Gudewill in MGG 4 (1955), Sp. 665) wird Franck diese Schule geläufig gewesen sein. Etwas ungewöhnlich ist, dass in dieser Motette Sopran und Alt den authentischen 11. Modus innehaben, während Tenor und Bass die hypoionische Lage einnehmen. Der Normalfall (für diese Zeit) wäre: „Sopran und Tenor bewegen sich im Umfang des ‚echten‘ Modus, Alt und Bass in dem des gleichsam ‚komplementären‘“ (Krones 1985, S. 509f.).

²⁵ Vgl. Gudewill 1955.

Abschnittsweise Darstellung von Besonderheiten

Abschnitt a (Ms. 1-6)

Auch Rhythmik und Motivik dieser Motette sind gekennzeichnet durch die Schlichtheit ihrer Mittel und die gleichzeitige Eindringlichkeit ihrer Verkündigungskraft. Dabei beginnt die Motette im dicht gewobenen Satz und vermeidet jedwede Homorhythmik. Ausnahme ist dabei jeweils das Wort *Stimm*, welches zuerst mit zwei Mittelstimmen (Tenor und Alt, Ms. 2), dann zusätzlich mit Bass (Ms. 5) und schließlich vierstimmig (SATB, Ms. 6) homorhythmisch beleuchtet wird. Zusätzlich markieren zwei Binnenklauseln, jeweils einen Moduswechsel einleitend, eben dieses Wort *Stimm*.²⁷ Der ganze erste Hauptsatz sowie sein Akkusativobjekt erfahren dabei eine Geminatio in SAT. In Variation des Grundrhythmus werden in SAT alle sinnvoll möglichen Betonungsverhältnisse diese ersten Hauptsatzes und seines Akkusativobjektes deklamatorisch durchgespielt:

- und ich **hör**-te ei-ne gro-ße Stimm (S: Ms. 2/3)
- und ich hör-te **ei**-ne gro-ße Stimm (T/A: Ms. 3/4)
- ei-ne **gro**-ße Stimm (T: Ms. 5/6)

Der Bass beleuchtet in langen Notenwerten die Konjunktion *und* sowie in Variation alle anderen sinnkonstituierenden Silben wie der Oberchor. Endsilbenbetonungen und sinnwidrige Betonungen bleiben hier wie dort ausgespart. Nicht rhythmisch ausgeleuchtet wird freilich das *ich*. Klauselbildungen und Rhythmus fokussieren also das Wort *Stimm* als zentrales Wort und damit die Audition als zentralen Vorgang. Das *ich* erscheint hier nur als Medium und keinesfalls als Aussagemitte.

Abschnitt b (Ms.6-9)

Auffällig ist die imitatorische Einsatzfolge (SATB) mit den Worten *die sprach*. Wieder wird Homorhythmik grundsätzlich vermieden. Lediglich das Wort *Himmel* erfährt eine zunehmende rhythmische Dichte zur *clausula essentialis secundaria perfecta* zum Abschnittswechsel b-c hin und markiert dadurch den Doppelpunkt. Wie in Abschnitt a werden aus einem rhythmischen Grundmotiv verschiedene Varianten abgeleitet, die unterschiedliche Geminatioes tragen:

²⁶ Zur Superjectio vgl. Neumann 1987, S. 206.

²⁷ Clausula perfecta nach ionisch über f (Ms.3/4), clausula perfecta nach ionisch über c zurückführend (Ms.4/5)

**NB Franck 1: Sopran, Ms. 6 (Grundmotiv)**

Der Bass fungiert wie in Abschnitt a als rhythmisches und harmonisches Fundament.

Abschnitt c (Ms. 9-19)

Nach der Introduction in den Abschnitten a und b, die mit dem komponierten Doppelpunkt abschließt, ist der Auditionsvorgang beendet. Nun beginnt die himmlische Stimme zu sprechen. Bis zum Abschnitt h (*Darum:*) herrscht jetzt ein homorythmisches Satzbild vor. Heinemann schreibt in diesem Zusammenhang (eigentlich auf eine Schütz-Komposition²⁸ bezogen):

„Gegenüber diesem filigranen, wenig ungewöhnlichen Beginn, einer textlich wie musikalisch kaum auffälligen Introduction, gewinnen die Worte direkter Rede -ähnlich entsprechenden Passagen in Evangelienmotetten der Zeit, namentlich Melchior Francks- im akkordischen Tutti-Satz nachdrückliche Aktualität. War der Anfang noch Bericht, Erzählung eines Geschehenen, so scheint nun die Stimme des Herrn unmittelbar präsent [...]“.²⁹

Rhetorisch kann man die folgenden Teile als Noemata auffassen.³⁰ Mit Ausnahme von Fusae bei Klauselbildungen herrschen Brevis und Semibrevis als Deklamationseinheiten vor. Rhythmische Schwerpunkte liegen jeweils auf der Konjunktion *und*. Die zentralen Begriffe *Heil* (clausula disscta), *Kraft* (clausula in mi als phrygische Kadenz) *Reich* (clausula essentialis secundaria tenorizans) und *Macht* (clausula peregrina tenorizans) werden jeweils durch Bildung von Binnenklauseln hervorgehoben. Der Textabschnitt *seines Christus worden* wird hier notengetreu jeweils mit perfekter Klauselbildung wiederholt.

Abschnitt d (Ms.19-25)

Dagegen wird der *Verkläger* als Gegenspieler Christi nur indirekt erwähnt, sein Verworfen-Sein dagegen wiederholt. Der Fall Luzifers wird mittels zweier Figuren musikalisch dargestellt. Der Bass durchläuft die gesamte hypoionische Oktave von g bis G abwärts, was zu zwei Binnenklauseln auf *ist* führt. Diese Klauselbildungen, jeweils als clausula tenorizans, sind musikalisch bewusst „misslungen“ gestaltet (zwei lineare Tenorklauseln werden parallel abwärts geführt). Von ihrer Aussagekraft her ist dies eine umso plakativere Darstellung: Der Ist-Zustand des *Verklägers* ist somit als freier Fall abgebildet. Seine Klage läuft mittels einer Katabasis zum tiefsten Ton ins Leere (Alt, Ms.22f.). Folgendes rhythmische Grundmotiv in Abschnitt d stellt in seiner relativen Beschleunigung und der Betonung des *verworfen* einen Kontrast zu den ruhigeren Notenwerten (Brevis und Semibrevis) bei *Tag und Nacht vor Gott*.

²⁸ SWV 22, Psalm 110 aus den *Psalmen Davids*.

²⁹ Heinemann 1993, S. 123. Zur Satzstruktur von Francks Motetten nach 1615 siehe auch Gudewill 1955, Sp. 675.

³⁰ Zum Noema vgl. Bartel ³1997, S. 207-209.



NB Franck 2: Sopran, Ms. 19f.

Ein ebensolcher Kontrast besteht zu der Textstelle *seines Christus worden*, zumal es ja beide Textteile sind, die wiederholt werden.

Abschnitt e (Ms.25-28)

Der Übergang zwischen den Abschnitten d und e, der den Vers 11 einleitet und die Mitte des Stückes markiert, gestaltet sich wiederum kontrastreich. Das folgende rhythmische Motiv



NB Franck 3: Sopran, Ms. 23-28

konzentriert die oben geschilderten Kontraste nochmals auf engstem Raum. Der *Verkläger* erscheint textlich nur als Pronomen (*ihn*), musikalisch als Minima und ist hinter der Punktierung kaum wahrzunehmen. Der Klang bei *ihn*, den der heutige Hörer als D-Dur hört, kann als eine regelwidrige (weil nicht vorbereitete und nicht mit einer Interpunktion korrespondierende) *clausula peregrina* gedeutet werden, harmonisch eine Ungeheuerlichkeit!³¹ Das *Blut* des *Lamms* dagegen nimmt jeweils die Dauer einer Brevis ein und stellt mit der *clausula essentialis secundaria tenorizans* in schmerzlichem Affekt die harmonische Ordnung wieder her. Rhythmische Akzente liegen demgemäss auf dem *haben* (Takteins, Punktierung) und dem *überwunden* (Synkope). Die schnelle Deklamation des Vordersatzes nimmt die gleiche zeitliche Dauer ein wie die Ruhepunkte des Nachsatzes. Zusammengenommen stellt dies eine Synthese des in den Abschnitten c und d exponierten Kontrastmaterials dar. Mit diesen Mitteln setzt Franck musikalisch die Aussagemitte der Offenbarung um.³² Es kann hier vorweggenommen werden, dass diese Textstelle in der Offenbarung des Johannes die genaue Mitte einnimmt.³³

³¹ Siehe zur *clausula peregrina* auch die Besprechung der Motette von di Lasso unter **3.2.4.d**) sowie die Analyse zu Tobias Michaels Motette.

³² Vgl. Strobel 1978, S. 184 sowie Mann 1984, S. 413.

³³ Vgl. Ellul 1981, S. 245.

Abschnitte f/g (Ms. 29-36)

In diesen Abschnitten finden sich keinerlei Abweichungen vom Bibeltext oder harmonische Sensationen. Die Konjunktion *und* wird jeweils ganz normal mittels einer *clausula essentialis secundaria* markiert. Auffällig ist, dass die zentralen Begriffe *Leben* und *Tod* in Abschnitt g homorhythmisch erscheinen, wobei Abschnitt g die reichsten Klauselauszierungen aufweist.

Abschnitt h (Ms.37-38)

Die fanfarenartigen Rufe in Abschnitt h setzen unbetont ein, damit die Doppelpunktwirkung vor der *proportia tripla* und das volltaktige *Freuet* in Ms. 39 umso wirkungsvoller erscheinen können. Der Zuhörer hört dabei vier „Fanfaren“. Diese teilen sich in je drei „Rufe“ in Sopran und Alt sowie zwei in Tenor und Bass auf. Diese sind durch Pausen abgesetzt und münden in die Vierstimmigkeit. Dabei zählt Ms. 38 nur als eine halbe Mensur, so dass diese zusammen mit Ms. 37 latent schon dreizeitig ist.

Abschnitt i (Ms.39-49)

Der „Jubelabschnitt“ i ist ganz homorhythmisch gehalten. Die Aufforderung *Freuet euch ihr Himmel* wird mit je dreifachem *Freuet euch* in insgesamt drei Wiederholungen durchgeführt. Das rhythmisch-tänzerische Grundmotiv

**NB Franck 4: Sopran, Ms. 39ff.**

betont die Freude und den Himmel. Auch wenn in der vorliegenden Ausgabe hier ein 6/4-Takt notiert ist, wirkt der Rhythmus dreizeitig (*proportia tripla* mit einer *Hemiole* bei *freuet euch ihr Himmel*). Dieser Rhythmus markiert, nicht nur zu Zeiten Francks, bevorzugt Textstellen mit freudigem Affekt und solche, die von der Transzendenz des Irdischen und von Erlösung handeln. Dass wie in der vorliegenden Motette nur vorübergehend in die *proportia tripla* gewechselt wird, ist keine Ausnahme und jeweils im Kontext zu erklären.³⁴ Zwei Binnenklauseln jeweils bei *Himmel* markieren eine Zäsur vor der jeweiligen Wiederholung mit Komma und Viertelpause (*clausula essentialis primaria perfecta* in Ms. 40/41; *clausula affinalis perfecta* in Ms. 43). Dagegen leitet die *clausula essentialis secundaria perfecta* direkt zur

³⁴ So gibt es eine Motette von Franck über Mk16, 6-7, in der der Text lautet: *Entsetzet euch nicht. Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier.* Mit der Textstelle *Er ist auferstanden* vollzieht Franck einen Wechsel zur *proportia tripla*, mit dem Wort *hier* kehrt er sofort in den Zweiertakt und gewissermaßen auf die Erde zurück. Dies ist vergleichbar beispielsweise in der Motette *Also hat Gott die Welt geliebt* von Heinrich Schütz der Fall. Andere Beispiele aus der Zeit sind *Heilig ist der Herr, der Gott Zebaoth* von Hans Leo Hassler (um 1600), bezeichnenderweise einem Lehrer Francks), *Siehe, das ist der Herr* von Heinrich Hartmann (1613), *Kommet her zu mir* von Johann Christenius (1621) und viele andere mehr. Die Verwendung der *proportia tripla* in nachreformatorischen Motetten und deren mögliche jeweilige theologische Intention wäre eine sicherlich eine Spezialuntersuchung wert.

Konjunktion (*und die...*) über und führt in den primaria-Bereich mit der perfekten clausula essentialis (Ms. 47, *wohnen*) zurück. Weil auch der Peregrina-Bereich harmonisch gestreift wird (Ms. 45, *Himmel*), kann man zu dem Schluss kommen, dass die Freude jetzt auch alle Bereiche umfassen soll, die vorher vom Verkläger bestimmt waren (siehe Abschnitte d und e). Es scheint so zu sein, dass in dieser Motette (zumindest für die theologisch kundigen Zeitgenossen) die himmlische Freude hier ganz konkret in eine irdische verwandelt worden ist.

Abschnitt j (Ms.49-51)

Das rhythmische Motiv aus Abschnitt i über den Text *und die darinnen wohnen* wird in Abschnitt j im Zweiertakt und in doppelter Länge abschließend vorgetragen. Dreimal markiert Franck bekräftigend das Komma bei *wohnen* mittels einer clausula essentialis primaria perfecta. Einmal geschieht dies im Dreiertakt (mit der Schlussilbe *nen* als Semibrevis), dann in der Überleitung zum Zweiertakt (die Schlussilbe ist nun auf eine Brevis verlängert) und schließlich, das Ausrufezeichen markierend, am Schluss der Motette (die Schlussilbe ist auf eine Longa verlängert).

Exegese

Apk 12, 10-12 im Kontext der Johannes-Offenbarung aus heutiger Sicht

Die Offenbarung des Johannes ist an sich weniger eine Apokalypse als vielmehr ein prophetisches Buch mit Merkmalen der jüdischen Apokalyptik (etwa 200 v. Chr. bis 100 n.Chr.) Der Verfasser richtet sich nach der Weisung, das Buch nicht zu versiegeln und tritt auch nicht pseudonym auf (wie sonst in der Apokalyptik üblich).³⁵ Es hat die Form eines offenen, rhetorisch elaborierten Rundschreibens an sieben Gemeinden in Kleinasien, das in den Gemeinden laut vorgetragen werden soll (vgl. Apk1,3). Darüber hinaus werden alle ermahnt, den Textbestand unverändert zu belassen (vgl. Apk, 22, 18-19).³⁶ So ist das Buch zunächst einmal sehr konkret „kein Weissungsbuch, sondern zuerst ein Mahn-und Trostbuch der hoffenden Gemeinde“, wie Strobel ausführt.³⁷ Dessen theologische Relevanz erschöpft sich freilich nicht im zeitgeschichtlichen Bezug. Die Glaubensmitte des Buches ist Christus; das Hauptinteresse richtet sich auf den wiederkehrenden Christus, dessen Wiederkunft in Kürze erwartet wird. Diese Hoffnung konzentriert sich in christologischer Chiffre auf das „Lamm

³⁵ Zu dieser Gattung siehe Strobel 1978.

³⁶ Zur rhetorischen Funktion der Johannesoffenbarung siehe Schüssler -Fiorenza 1994, vor allem S.52.

³⁷ Strobel 1978, S. 185.

Gottes“, in dem die Zukunft der Gemeinde begründet liegt.³⁸ Auf diese Christozentrik sind alle im Text verarbeiteten jüdischen Motive und Themen sowie antiken Mythen bezogen. Eine dualistische Konstellation prägt dabei den Text:

„Auf der einen Seite steht Christus mit seiner Gemeinde, auf der anderen der Satan mit seiner Gefolgschaft. Über beiden aber steht Gott.“³⁹

Der vierte Hauptteil, die mythologisch geprägte Vision vom Drachen und vom Lamm, aus dem der Motettentext stammt (Apk12,1-14,20), zeigt im Wesentlichen die Interdependenz des Himmlischen und des Irdischen: „Was sich auf Erden abspielt, ist Ausdruck des Kampfes zwischen Gott und dem Satan“.⁴⁰ Stellvertretend wird durch den Erzengel Michael der entscheidende Sieg über den Drachen errungen. Im Verständnis des Drachensturzes liegt der Schlüssel zur Franckschen Exegese. Zur Verdeutlichung seien drei neuere Auslegungen zu Apk12,10-12 herangezogen. Mann (1984) schreibt:

„Der entscheidende Sieg über den Satan in seiner scheinbaren Allmacht wird durch das Eingreifen des Engels Michael erfochten. Auf die Erde gestürzt, verbleibt dem Satan dort nur noch eine kurze Zeit zur Wirksamkeit. Im Himmel wird der Lobpreis über die Entmachtung des Satans angestimmt [Hier setzt die Motette ein: „Und ich hörte eine große Stimm...“]. Die Heilszeit ist nun angebrochen, aber sie ist noch nicht vollendet, weil die Erde noch nicht von dem Einfluss des Satans befreit ist.“⁴¹

Entsprechend legt Roloff (1984) diese Verse aus, setzt jedoch einen stärkeren Akzent auf das Leiden der Kirche:

„Der Umstand, dass er [der Satan] im Himmel schon gerichtet ist, lässt ihn hier auf Erden umso erbitterter um seine Macht kämpfen. Der Widersacher Gottes setzt alles daran, um die zu Ende gehende Geschichte als Raum seiner Herrschaft zu behaupten.“⁴²

Und weiter:

„Weil der Ort der Kirche in der gegenwärtigen Weltzeit nicht der Himmel, sondern die Erde ist, darum ist diese Kirche nicht triumphierende, sondern leidende und tödlich bedrängte Kirche.“⁴³

Auch in äußerer Niederlage sei eine Niederlage der Kirche Sieg, „weil in ihm die Gemeinde nicht ihren eigenen Machtanspruch proklamiert, sondern die Sache dessen vertritt, der im Himmel bereits als Sieger proklamiert ist.“⁴⁴ Der Weheruf in V. 12,12 der die Prophezeiung einleitet, dass der Teufel mit Zorn auf die Erde kommen wird, gelte den Frommen als Mahnung, den Gottfeinden als Ankündigung des Gerichts. Einen anderen, hochinteressanten Aspekt sieht Ellul (1981) in dieser Prophezeiung:

³⁸ Vgl. Strobel 1978, S. 184.

³⁹ Mann 1984, S. 415 f.

⁴⁰ Mann 1884, S. 425.

⁴¹ Mann 1984, S. 425.

⁴² Roloff 1984, S. 124.

⁴³ Roloff 1984, S. 125.

⁴⁴ Roloff 1984, S. 131.

„Mit diesem Satz ist also keineswegs in einer höchst vordergründigen Weise gemeint: Im Himmel ist man den Teufel losgeworden, er wurde zu den anderen gejagt, und nun müssen es die Menschen ausbaden und die Zeche zahlen. [...] Vielmehr geht es darum, dass nun die Macht der Trennung, der Zerstörung, der Verdammnis zurückgedrängt ist in die Welt der Verneinung und des Irdischen. Nur dort kann sie noch wirken. Was beschrieben wird, ist also nichts anderes als das Reich, das gegen sich selber entzweit ist (Mk 3,24), der Beginn der ‚Zerstörung der Zerstörung‘ (die Negation der Negation!) durch Satan selber.“⁴⁵

Als Haß und Selbstrechtfertigung sei der Ankläger unter dem Gottesvolk, das somit alleine fähig sei, die „Anklage des Anklägers in der Welt und unter den Menschen zu überwinden.“⁴⁶

Elluls Auslegung von Apk12,10-12 könnte die Eingriffe Francks konkret erklären. Der Ankläger ist überwunden, die Freude grenzenlos (Wiederholungen des Freuden-Teils). Verkündigung der frohen Botschaft, des Evangeliums, ist nun die Aufgabe (daher das Ausrufezeichen hinter der großdimensioniert auskomponierten Freudenstelle). Das Gottesvolk ist in der Lage, die Anklagen zu überwinden. Daran haben alle Gläubigen teil, deshalb könnte Franck die Verwandlung der himmlischen Freude über den Sieg in die irdische Freude als Motivans eben dazu komponiert haben.

Luthers Sicht

Luther hat sehr lange Zeit gebraucht, die Offenbarung des Johannes überhaupt in seine Theologie zu integrieren. Er schrieb über die Apk, „das Christus, drynnen widder geleret noch erkandt wirt“.⁴⁷ Gegen Ende seines Lebens jedoch hielt er eine ausgesprochen christozentrische Predigt über die Michaelis-Perikope Apk12,7-12. Dieses ist der einzige Text, der überhaupt in lutherischen Perikopenordnungen vorkommt und ist dem Michaelisfest am 29. September als Epistel zugeordnet. So wird er, natürlich mit Vers 12b) und c), heute noch in vielen evangelisch-lutherischen Kirchen weltweit am 29. 09. gelesen. Für Luther selbst stellte die Textstelle Apk12, 10-12 offenbar kein Problem dar. Er begriff den Drachenkampf als Ereignis der Kirchengeschichte in seinem Hier und Jetzt:

„Das ist der Krieg, so täglich geschicht in der Christenheit. Denn der Himmel ist die Christenheit auff Erden [Anm.: Diese Definition würde die Franckschen Mensurwechsel in der Motette erklären], da streiten die guten und boesen Engel, der Teufel wehret, dass man das Evangelium nicht anneme [...]. Aber Michael mit seinen Engeln ist bey uns, der erweckt andere fromme Prediger [...]. Denn ein einziger Prediger kan zwölff Städte erhalten, wenn Gott es will.“⁴⁸

Unter dem *Himmel*, wie Franck ihn hier komponiert hat, wäre somit die christliche Kirche zu verstehen, wie Jesus von ihr als vom Himmelreich geredet hat. Das Wort Gottes könne sich nur in einem verlustreichen Kampf durchsetzen, wobei der Gegner eindeutig ist: „Des Teufels

⁴⁵ Ellul 1981, S. 247.

⁴⁶ Ellul 1981, S. 246.

⁴⁷ WA/ DB 7, 404, 27.

⁴⁸ WA 34 II, 264, 5 ff. (s.a. 12ff; 21 ff.). Vgl. Hofmann 1982, S. 605.

Engel heißen nicht allein die Geister oder andre Teufel, sondern auch die Bebeste, Bisschove und Cardinel, wie Apocalipsis zeigt.⁴⁹ Zu seinen theologischen Disputen auf dem Regensburger Reichstag sagte er: „Est enim hoc bellum inter Michael et draconem, de quo Joannes 12. Apocalypsis scribit.“⁵⁰

Melchior Franck und sein Umfeld in Coburg um 1620

Wie zahlreiche Vorreden zu veröffentlichten Werken zeigen, war Melchior Franck ein hochgebildeter Humanist.⁵¹ Als Musiker ist er in die Schule Hasslers und Gumpelzhaimers gegangen und war vielleicht auch ein Schüler von Demantius.⁵² Die so erworbenen Kenntnisse in der italienischen und deutschen Kompositionskunst spiegeln sich in seinen Werken wieder. Seit 1613 hatte Franck ausschließlich in deutscher Sprache komponiert, wie Gudewill hervorhebt:

„Das ist kennzeichnend für einen Meister, der in seinen Vorreden immer wieder betont hat, wie wichtig es sei, dass des Schriftwort in der Muttersprache verkündet werde.“⁵³

Nach dem Erscheinungsjahr der Sammlung *Gemmulae Evangeliorum Musicae* (1623), aus der die vorliegende Motette stammt, sind von ihm keine weltlichen Liedersammlungen mehr überliefert: „Offenbar hat er sich ganz der Komposition von geistlichen Werken zugewandt, deren letzte im Ton stiller Resignation gehalten sind.“⁵⁴ Für einen Komponisten, dessen erklärtes Anliegen es war, mit Hilfe seiner Tänze und Volkslieder die „Trübsal zu vertreiben“,⁵⁵ muss dies eine einschneidende Wandlung gewesen sein. Materielle Sorgen in seinem Amt als „verordneter Sächsisch-Coburgischer Capelmeister“ und der Beginn des Dreissigjährigen Krieges mögen äußere Anlässe zu einer gewandelten Kompositionsweise sein.⁵⁶ Entscheidend ist hier: Als Gelehrter, als Musicus poeticus doctus sind seine Eingriffe in die Textdisposition der untersuchten Motette mit Sicherheit gewollt und theologisch reflektiert. Die Aufnahme von Apk12,10-12 in die Reihe der „vornehmsten Sprüche aus den Fest- und Sonntags-Evangeliis“

⁴⁹ WA 50, 88, 30-32.

⁵⁰ WA, TR 4, 518, 15-17. In Rezeption Luthers wurde auch die „Babylonische Hure“ oft direkt auf das Papsttum bezogen.

⁵¹ Vgl. Gudewill 1955.

⁵² Vgl. Gudewill 1955.

⁵³ Gudewill 1955, Sp. 674 f.

⁵⁴ Gudewill 1955, Sp. 674 f..

⁵⁵ Franck zit.n. Gudewill 1955, Sp. 676.

⁵⁶ Auszuschließen ist nicht, dass etwaige weltliche Werke nach 1623 einfach verschollen sind.

war Francks eigene, selbstverantwortet getroffene Entscheidung, ebenso wie die Auslassung der Verse 12b)/c) entgegen der Perikopenordnung.⁵⁷

Weil nun von Franck selbst keine Aussagen zu Apk12,10-12 überliefert sind, gewinnen Predigten eines bedeutenden Coburger Freundes von Franck für den Zugang zu dieser Motette an Bedeutung. Johann Matthäus Meyfart war 1623 Professor für Theologie am Casimirianum in Coburg und hat sich später als Dozent in Erfurt einen Namen gemacht. Überliefert sind von ihm beispielsweise seine *Teutsche Rhetorica* (1634), später eine der seltenen offenen Schriften gegen die Hexenprozesse und das bekannte Kirchenlied *Jerusalem, du hochgebaute Stadt* (EG 150).⁵⁸ Meyfart liebte die Musik und arbeitete mehrfach mit Franck zusammen. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden die *Coburger Sing-Comödie* und Lieder wie *O Jesu, wie ist mir dein Gestalt* und eben *Jerusalem, du hochgebaute Stadt*. Bezüglich dieser engen Zusammenarbeit hebt Trunz hervor:

„Franck hätte keine Aufführungen zustande gebracht ohne einen musikliebenden Rektor wie Meyfart, und Meyfart hätte keine ‚Sing-Comödie‘ bringen können ohne einen Komponisten wie Franck.“⁵⁹

1626 veröffentlichte Meyfart (übrigens im gleichen Verlag wie die *Gemmulae Evangeliorum Musicae* von Franck)⁶⁰ einen Zyklus in Coburg gehaltener Predigten:

Tuba Novissima, Das ist von den vier letzten Dingen des Menschen / nemlich von dem Todt / Jüngsten Gericht / ewigen Leben vnnnd Verdamniß / Vier vnterschiedliche Predigten / gehalten zu Coburgk bey gegebener Gelegenheit / Durch JOHANNEM MATTHAEUM MEYFARTUM, der H: Schrifft Doctorem, und des Casimirianischem Gymnasij daselbßt Directorem [...].⁶¹

Wann genau die Predigten gehalten wurden, ist nicht klar. Auch wenn sie drei Jahre nach Francks Motettensammlung erschienen sind, ist es nicht unmöglich, dass Franck sie in Coburg gehört hat. Sehr wahrscheinlich ist es, dass Franck Meyfart bei seiner Komposition in theologischen Fragen zu Rate gezogen hat und zumindest dessen Positionen in Kernfragen kannte. Ein Zufall kann es kaum sein, dass Meyfart in *Die Andere Predigt* aus Apk12 zitiert und eben dort abbricht, wo auch Francks Motette endet:

„Ist es sach / daß die gleubig Seele / wegen der Bekändtniß Jesu Christi das Elend bawen/ Hauß und Hoff verlassen / auch offtmahls das Blut unb das Zeugniß des Evangelii willen vergießen müssen / so verschweigen die Frongeisterlein solches auch nicht / sondern singen abermahls aus Apoc.12. **Sie haben**

⁵⁷ Zur neuen, freien, selbstverantworteten Textwahl in diesem Kontext siehe ausführlich 3.1. Vgl. Brodde ²1979, S. 13.

⁵⁸ Zu Leben und Werk Meyfarts vgl. Trunz in Meyfart 1977, S. 53*-78* sowie Trunz 1987. Zur Bedeutung seiner Rhetorik siehe Dyck ²1969. Trunz und Gudewill (MGG 4 (1955), Sp. 666) sprechen explizit von Freundschaft zwischen Franck und Meyfart.

⁵⁹ Trunz 1987, S. 36.

⁶⁰ Bei Friedrich Gruner in Coburg

⁶¹ Meyfart 1980 (1626).

den Drachen überwunden durch des Lambs Blut / und durch das Wort ihrer zeugniß / und haben ihr Leben nicht geliebet / biß an den Todt / drumb thut euch auff ihr Himmel / und kommet heraus alle / die ihr darinnen wohnet. Sehet liebe Christen / ist das nicht ein herrlicher Anfang / wir wollen nicht ansehen den Einzug Caesaris gen Rom / der vergänglich war / wir wollen nicht ansehen den Einzug Alexandri zu Babylon / der etwas tyrannisch war / da fährt dahin die gleubige seele / den weg der Ewigkeit / **in unnachdenklicher Geschwindigkeit / sie verlesse diese irdische welt / vnd dringt durch die Städte der Elementen / sie überhöhet weit die Feste der Sterne / sie bricht durch den eussern Himmel / und eylet zu dem ewigen Vaterland.**⁶²

Zwar konnte Herzog Johann Casimir von Coburg bis 1631 die Neutralität wahren, aber indirekte Kriegsfolgen waren um 1623 auch in Coburg spürbar: Flüchtige Protestanten aus Böhmen mussten aufgenommen werden, Weimarsche Truppen (6000 Mann ab März 1622) mussten gepflegt und untergebracht werden, Verwüstungen, Plünderungen und Seuchen waren an der Tagesordnung ebenso wie Verschleppungen, Vergewaltigungen und Hexenprozesse. In diesem Umfeld entstanden Meyfarts Predigt und Francks Motette. „Hauß und Hoff verlassen“, „Blut vergießen müssen“ und „Elend bawen“ sind hier keine abstrakten theologischen Exempel, sondern sind Lebensrealität des Alltags gewesen. Dies geschah in damaliger Weltsicht freilich „umb das Zeugnis des Evangelii“, dass heißt um der frohen Botschaft willen.

Warum aber hat auch Meyfart hier die Versteile 12b) und c) weggelassen? In einer anderen Predigt desselben Bandes greift er wiederum Apk2,10.12 auf und wendet die Verse in Negative, in eine Art satanisches Glaubensbekenntnis der „Verdampften Geister“, dem die „elende Seel“ in der „Hellen“ ausgesetzt sei. Auch in dieser Fassung, der „Negation der Negation“, fehlen die Teile 12b) und c):

„Sehet liebe Christen / mit solchem Geschrey und Toben wird die elende Seel fortgeführt / oft weil der Verdampften Geister Thun und Lassen / allzeit den Wercken der guten Engel entgegen ist / wird es wenig verfehlen / wenn es wird kommen ad Actum appropinquationis, und die verdampften Geister mit diesem Raub zur Hellen gelangen / es werden andere vor zorniger Frewde / und frewdigem Zorn (denn diese zwey sind beysammen) heraus fahren / ihren Gesellen entgegen wischen / und dem heiligen Apostel Johan. Apoc. 12 die Wort umbkehren und sagen:

Nun were das Heyl / (Ja wol Heyl) unnd die Macht / und das Reich des grossen Trachen der a lten Schlangen worden / weil der gewonnen sey / vor dem der Messias Mensch worden / gelitten / und Gestorben / und nachdem er gestorben / aufferstand / und nachdem er aufferstand / gen Himmel gefahren / sich zur Rechten des Vaters gesetzt / und nicht aufgehöret beydes Tag und Nacht zu bitten: der Sathan aber habe ihn überwunden durch sein liegen und triegen / unnd diese Seele habe ihr Leben nicht gebessert biß an den Todt. Darumb sollen sich frewen die Hellen / und die darinnen wohnen.

Mit was für Schmerzen wird doch die elende seel diese zweene Actus empfinden/ wenn sie zu ihren unendlichen Schaden verspottet und verhöhnet wird!⁶³

Auch in diesem rhetorisch-höllischen Gegenentwurf Meyfarts der von Franck vertonten Verse fehlen 12b) und c). Die Prophezeiung, dass der Teufel auf die Erden kommen wird, scheint um 1623 wohl theologisch nicht explizierbar gewesen zu sein, vermutlich gerade weil man sich in

⁶² Meyfart 1977, S. 38 f.

⁶³ Meyfart 1977, S. 102f.

einer Endzeit währte.⁶⁴ Das Selbstverständliche braucht in einer Zeit, die von vanitas-Skepsis geprägt war und die die Weisheit primär als meditatio mortis zu denken vermochte, nicht ausgesprochen zu werden. Zur damaligen Sicht des irdischen Geschehens hat Szyrocki ausgeführt:

„Die Menschen dieser Epoche betrachteten Zeit und Ewigkeit aus einer wissenden Distanz, und indem sie ihr endgültiges Ziel einzig im Jenseits sehen, fühlen sie sich imstande, dank ihrer Heilshoffnung allen Widerwärtigkeiten der Welt und somit auch der Vergänglichkeit zu trotzen.“⁶⁵

Nicht in stoischer Apathie sondern in christlich gewandelter constantia⁶⁶ wurde so das Leben gemeistert und die Hoffnung gelebt, der Meyfart in seiner *Vorrede* Ausdruck verleiht:

„Wünsche von Grund meines Herzens / dass GOtt seine berangte Kirchen gnedig ansehen / wie auch das ganze Vaterlande deutscher Nation nach so vielem Unglück und elend mit dem gülden Friede erfrewen wolle.“⁶⁷

Ein Abbild dieser Freude, ja der göttlichen Harmonie, könne die Musik, gerade im Chor, dabei liefern, für Frau und Mann, für Alt und Jung:

„Und von dieser Englischen Musica wird die Frewd und Wonne mehr und mehr erwachsen / wann sie nicht allein sihet / sondern auch höret/ wie die Cherubim und Seraphim ihrer aller außerwehlten sich austheilen / den **seligen Kindern / Knaben und Jungfrawen den anmüthigen Discant/ den Jünglingen und Frawen den reinen Alt / den Mennern den frewdigen Tenor / den alten aber den tieffen Baß** zu stellen [..]“.⁶⁸

In „Nachahmung der göttlichen Harmonie“⁶⁹ suchen Wissenschaftler, Dichter, Theologen im Barock das mikrokosmische Abbild dieser makrokosmischen Harmonie⁷⁰, und in diesem Kontext ist Francks Freudenmotette zu verorten:

„Wenn es möglich were / so wollten wir wünschen/ daß wir doch von diesem unendlichen Brunen der Liebligheit / nur ein einzig Tröpflein / aus dem unendlichen Feuer der Frewdigkeit / nur ein einziges

⁶⁴ Dazu ausführlich und mit Beispielen Trunz in Meyfart 1977, S. *55 ff.

⁶⁵ Szyrocki 1979, S. 23.

⁶⁶ Vgl. Szyrocki 1979, S. 23.

⁶⁷ Meyfart 1977, *Vorrede*.

⁶⁸ Meyfart 1977, S. 44

⁶⁹ Szyrocki 1977, S. 25.

⁷⁰ Zu diesem weiten Komplex vgl. Dammann 1984, v. a. S.79-92 sowie S. 411-434.

Füncklein / aus dem unendlichen Liede dieser Seligkeit / nur ein einzige notam in diesem schwachen Leben hören / und nur von ferne zuschawen möchten.“⁷¹

Genau dieser Wunsch wird sich Meyfart immer wieder erfüllt haben, wenn in Coburger Gottesdiensten unter anderem die Motetten Francks einer Themaprädigt gleich erklangen. So mögen auch diese äusseren Umstände eine theologische Begründung für die Kompositionsweise Francks gewesen sein.

⁷¹ Meyfart 1977, S. 45

Analyse 2: Tobias Michael, *Aus der Tiefe*

1 (...) Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

2 Bei dir ist nichts denn Gnad und Gunst
die Sünde zu vergeben (...)

(aus: *Aus tiefer Not*, Luthers Lied nach Psalm 130)¹

Einleitung

Die Motette *Aus der Tiefe* von Tobias Michael² ist über Psalm 130, V.1-4 komponiert und entstammt dem ersten Teil der Sammlung *Musikalische Seelenlust* von 1634. Nur drei Jahre zuvor war Tobias Michael ohne Probe (!) „zu einem directorem Chori Musici und Successorem Johann Hermann Scheins Anno 1631 den 26. Apr. vociret“ und übte das Amt des Leipziger Thomaskantors bis zu seinem Tode 1657 aus.³ Sein Vater Rogier Michael ist als Dresdner Hofkapellmeister und Vorgänger von Heinrich Schütz unter Anderem auch der Lehrer von Johann Hermann Schein gewesen. Dieser war der Vorgänger Tobias Michaels im Amt des Thomaskantors und wiederum Schütz freundschaftlich verbunden.⁴ Ab 1601 lernte Tobias Michael als Diskantist in der Dresdner Hofkapelle. 1609 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig und 1613 an der *Leucorea* (der Universität Wittenberg) wo er (bis 1619?) Theologie und Philosophie studierte. So ist es sehr wahrscheinlich, dass er im Rahmen der Artistenfakultät Rhetorik und Poetik bei August Buchner gehört und somit eine fundierte rhetorische Ausbildung im engsten Umfeld von Martin Opitz genossen hat.⁵ Eine solide rhetorische Ausbildung kann freilich allein durch seinen Besuch der kurfürstlichen Landesschule Schulpforta vorausgesetzt werden.⁶ Aufgrund seiner herausragenden wissenschaftlichen Qualifikation musste Michael wöchentlich nur vier Latein- und eine Katechismusstunde als Thomaskantor abhalten, was vergleichsweise wenig war.⁷ Theologie wird er vermutlich bis 1616 bei Leonhard Hutter gehört haben, einem „Lutheraner vom reinsten

¹ Erstmals erschienen im *Wittenberger Gesangbüchlein* 1524; hier zitiert nach Mühlhaupt 1965, S. 553. Vgl. EG 299.

² Biographische Angaben nach Adrio 1961.

³ Adrio 1961, Sp. 267.

⁴ Angaben nach Adrio 1961, Sp. 264-269.

⁵ Zu Buchner und dessen Rhetorik vgl. Dyck 1969, S. 4ff.

⁶ Belegt bei Adrio 1961.

⁷ Adrio 1961, Sp. 264ff.

Wasser“,⁸ der seit 1596 an der Wittenberger Universität tätig gewesen ist.⁹ Auf jeden Fall war Wittenberg zu Michaels Studienzeit die „Burg der lutherischen Orthodoxie“,¹⁰ was für die Analyse eine zentrale Rolle spielt. Der vollständige Titel der „Musikalischen Seelenlust“ von 1634 lautet:

Musicalischer Seelenlust / erster Theil / Darinnen außerlesene / und aus Heiliger Göttlicher Schrift gezogene Glaubens – Seufftzerlein / Andacht und Freude / auf sonderbare liebliche Madrigalische Art mit 5 Stimmen / und jhrem Baß: Contin:

Erschienen ist die Sammlung am 17. Oktober 1634 in Leipzig bei Francke und Scheibe. Mitten im Dreissigjährigen Krieg also entstand diese Motettensammlung, eine Zeit, die das Kantorat von Michael prägte und beherrschte „in so vielen dieser Orts ausgestandenen Plockir-, Beläger- und Eroberungen“, inmitten „zweijähriger Infection und Sterbensgefahr wie auch noch immerfort continuierenden Furcht und Schrecknüß“.¹¹

Der Sammlungstitel verrät Einiges: „*außerlesene / und aus Heiliger göttlicher Schrift gezogene (...)*“ impliziert zunächst die eigenverantwortlich getroffene Textauswahl durch Michael. „*Glaubens – Seufftzerlein / Andacht und Freude*“ stehen für verschiedene Affektlagen der Bibeltexte, die für diese Auswahl ausschlaggebend gewesen sein dürften. Finscher hat herausgestellt, dass sich gerade Texte aus dem Psalter dazu eignen, nach Affektgehalt ausgewählt zu werden. Dies war eine ab etwa 1600 gängige Praxis.¹² Michael folgte kompositorisch auch der italienischen Manier, was der Titel „*sonderbare liebliche Madrigalische Art*“ im Zusammenhang mit der Besetzungsangabe verrät: „*mit fünf Stimmen / und jhrem Baß: Contin:*“. Der Generalbaß ist als Basso seguente hier die verdoppelte Bassstimme. Durch die Ausbildung bei seinem Vater hatte Tobias Michael gelernt, die franko-flämische Satzkunst mit Neuerungen der Italiener überein zu bringen.¹³ Rogier Michael hatte in diesem Sinne seiner Sammlung von Introitus-Motetten je eine Motette von Lasso und A. Gabrieli beigefügt (auch Schütz hat später in seine *Geistliche Chormusik* von 1648 eine Motette von A. Gabrieli aufgenommen). Eine Weisung des Leipziger Rates an Michael aus eben dem Jahr 1634 wirft ein Licht darauf, dass für Michael (wie schon bei seinem Vorgänger J. H. Schein) der Schwerpunkt seines Schaffens nicht auf dem Gebiet der Motette, sondern auf dem des geistlichen Madrigals und dem des geistlichen Konzertes lag:

⁸ Kunze 1900, S. 497.

⁹ Vgl. Timm 1960, S. 31.

¹⁰ V. Hase 1897, S. 15.

¹¹ Michael zit. n. Wustmann 1926, S. 368 (dort ohne Orts- und Jahresangabe in Zusammenhang mit der *Musikalischen Seelenlust* zitiert).

¹² Vgl. Finscher 1997, Sp. 1885.

¹³ Ebenda.

„In den cantionibus sacris soll er auch einen Unterschied halten und weder die neuen so gar oft einführen und gebrauchen, noch die alten Motetten ganz vergessen, sondern sich hierin mehr nach den Bürgern und Einwohnern als nach denjenigen, so allein die moderna belieben, richten.“¹⁴

14 Jahre später hat Heinrich Schütz seine *Geistliche Chormusik* ebendieser „Churfürstlichen Stadt Leipzig wohlbeordnete Herren Bürgermeister und Rathmanne“ gewidmet und explizit Tobias Michael und dessen Chorarbeit gelobt.¹⁵ Bedenkt man dabei die kompositionstechnisch-bewahrende primär kontrapunktische Intention der Schützschen Sammlung, so scheint die Ratsweisung an Michael einen gewissen Erfolg gehabt zu haben. Die vorliegende Motette Michaels stellt jedenfalls einen Kompromiss aus italienischer madrigalischer Manier und niederländisch-deutscher Motettentradition dar.¹⁶ Darüber hinaus zeigt die zu vermutende Vielfalt der liturgischen Verwendungsmöglichkeiten einer solchen Psalmotte (in Festgottesdiensten als Introitus und Vesperpsalm, nach dem Evangelium oder dem Magnificat sowie nach der Predigt) eine „Auflösung der festen liturgischen Ordnungen“.¹⁷ Dieser Umstand lässt dem Komponisten Freiheiten. Es kann vorweggenommen werden, dass der vermutlich intendierte liturgische Ort der vorliegenden Motette der nach der Predigt gewesen ist, und zwar einer Predigt über die Rechtfertigung. In welcher Weise Tobias Michael den 130. Psalm, der als der „Rechtfertigungspsalm“¹⁸ schlechthin gelten kann, kompositorisch verarbeitet hat, zeigt die folgende Analyse auf.

Textgrundlage und Textdisposition

Welche Bibelausgabe Michael verwendet hat, konnte nicht ermittelt werden. Legt man Volz 1972 oder die Londoner Ausgabe 1950 zugrunde, so ergibt sich das gleiche Bild: Michaels Eingriffe in den Bibeltext, die für die Analyse herangezogen werden, beschränken sich im Wesentlichen auf das Weglassen der Verse 5. bis 8. und die Binnenwiederholungen des dritten Verses von Psalm 130. Da sich die Textfassung der verwendeten Notenausgabe mit der Bibelausgabe von 1950 deckt, sei diese hier zugrundegelegt. Weitere Eingriffe in die Textgestalt finden im Rahmen einzelner Verse beziehungsweise Versteile statt. Diese werden unten (abschnittsweise Darstellung) aufgeführt. Von folgender Textfassung des 130. Psalms wird somit ausgegangen¹⁹:

¹⁴ Zit. n. Wustmann 1926, S. 418.

¹⁵ Kamlah 1979, S. VII f.

¹⁶ Zur Stillage der Sammlung vgl. Adrio 1961, Sp. 268 f.

¹⁷ Finscher 1997, Sp. 1885 (Zumindest für Dresden nach 1600 durch Finscher nachgewiesen, ebenda.)

¹⁸ Mühlhaupt 1965, S. 554.

¹⁹ Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, London 1950, S. 525.

1. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
2. Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!
3. So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?
4. Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.
5. Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.
6. Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern.
7. Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm;
8. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Dieser Psalm entstammt der Gruppe der sogenannten Wallfahrtspsalmen (Ps.120-134), die neben den sogenannten Weisheitspsalmen (Ps.1,112), den Königspsalmen (Ps.101, 110) und den Liturgien (Ps.15,24) zu einer zahlenmäßig kleineren Gattung gehören.²⁰ Die Forschung sieht ihn im Allgemeinen an als den „sechsten der altkirchlichen Bußpsalmen.“²¹

Bei der Vertonung eines Psalms ist der Komponist durch den meist großen Umfang des Textes und seine oft sehr persönlich gehaltene Ansprache von vornherein zu Entscheidungen genötigt, die im Regelfall zu großen, komplexen musikalischen Formen und zur „syllabischen und in Verbindung mit humanistischen Strömungen, zur quantitativ und qualitativ korrekten Deklamation“ führen.²² Die erste Entscheidung Michaels im Rahmen der *dispositio* war sicherlich, nur die Verse 1. bis 4. zu vertonen. Michael spaltet die Verse 1. bis 4. hier ab und behandelt sie wie bei der Komposition einer Spruchmotette. Aufgrund der relativen Kürze dieses Psalms, die eine Kompletvertonung vom Umfang her ohne Weiteres zulassen würde, ist anzunehmen, dass dies eine inhaltlich bedingte Entscheidung gewesen ist. Innerhalb dieser Versgruppe wiederholt Michael dann die zentrale Rechtfertigungsfrage mehrfach (Vers 3).

Beschreibt der folgende Abschnitt zum Kerygma zunächst musikimmanent den Bauplan der Motette und die Art des musikalischen Kerygmas, wird unter dem Abschnitt zur Exegese historisch-biographisch argumentiert, warum gerade Luthers Auslegung dieses für die Wittenberger Theologie so wichtigen Psalms und seine Beantwortung der Rechtfertigungsfrage für das Verständnis der Motette von Michael wesentlich ist.²³

²⁰ Vgl. Seidel 1997, Sp. 1855.

²¹ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 533.

²² Finscher 1997, Sp. 1876.

²³ Vgl. 3.1.1.

Kerygma

Bauplan der Motette

Die Motette ist abschnittsweise aufgebaut und durchgeführt. Einem Psalmvers entspricht in der Motette je ein Textabschnitt und diesem jeweils ein musikalischer Abschnitt, wie folgender Überblick zeigt:²⁴

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt	Bedeutung
1 Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.	a (Ms. 1-9)	Anruf an Gott aus der Situation der Gottferne und Gottverlassenheit ²⁵
2 Herr höre meine Stimme.	b (Ms. 9-13)	Keine bestimmte Bitte wird geäußert; es ist „vieles, worum gebetet wird“. ²⁶
Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens.	c (Ms. 13-18)	
3 So du willst Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen, wer wird bestehen?	d (Ms. 19-23)	Die Rechtfertigungsfrage ist eine rhetorische Frage:
So du willst Herr, Sünde zurechnen, Herr,	e (Ms. 23-26)	„Denn vor dir könnte niemand stehen bleiben noch dich aushalten. Denn bei dir allein ist die Versöhnung für unsere Sünden, bei keinem anderen kann man Zuflucht suchen.“ ²⁷
wer wird bestehen, wer wird bestehen?	f (Ms. 26-28)	Wenn Gott die Sünden den Menschen zurechnete, könnte keiner vor Gott bestehen.
4 Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.	g (Ms. 29-35)	

Die folgende Übersicht verdeutlicht, wie mit jeder Interpunktion des Bibeltextes eine musikalische Klauselbildung korrespondiert:

²⁴ Im Folgenden werden jeweils Abschnittsbuchstaben mit Mensurangaben verwendet, z.B. Sopran in b, Ms. 8.

²⁵ Vgl. Kraus II 1966, S. 870.

²⁶ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 547.

²⁷ Ebenda.

Abschnittsverbindung	Klauselbildung	Segmentverbindung ²⁸	Interpunktion
a-b (Ms. 8/9)	clausula essentialis primaria perfecta	3. Typ	Punkt
b-c (Ms. 12/13)	clausula affinalis	1. Typ	Komma (Tenor 2: Punkt wegen der Pause)
c-d (Ms. 18/19)	clausula essentialis tertiaria	1. Typ	Punkt
d-e (Ms. 23)	clausula essentialis primaria semiperfecta	4. Typ (Aposiopesis) ²⁹	Fragezeichen
e-f (Ms. 26)	clausula essentialis primaria semiperfecta	4. Typ (Aposiopesis)	Komma
f-g (Ms. 28)	clausula essentialis primaria perfecta	1. Typ	Fragezeichen
Schluss (Ms. 34/35)	clausula essentialis primaria perfecta	(entfällt)	Punkt

Das Auffälligste an diesem Klauselplan ist, dass mit dem Erreichen des Rechtfertigungsfrage in Abschnitt d (*So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?*) ausschließlich Abschnittsverbindungen im primaria-Bereich auftreten. Alle weiteren Klauseln, die innerhalb der Durchführung eines Textabschnittes auftreten, werden unten besprochen (vor allem die seltene clausula peregrina in Abschnitt f).

Besetzung, Moduswahl und Ambitus

Die Besetzung dieser Motette ist fünfstimmig: Sopran, Alt, Tenor1, Tenor2, Bass. Dies ist im Kontext der *Musikalischen Seelenlust* ungewöhnlich. Üblicher wäre die fünfstimmige Besetzung mit zwei Sopranen und einem Tenor nach der Art des italienischen Madrigals (SSATB). So ist hier zu vermuten, dass Michael die Umbesetzung von einem Sopran zu einer „tieferen“ Stimme aus inhaltlichen Gründen vorgenommen hat. Eine Blick auf die Satzstruktur der ersten beiden Mensuren bestätigt diese Vermutung: Drei „tiefe“ Stimmen T1, T2 und B bilden die *Tiefe* des Psalmtextes im Satz in musikalisch tiefer Lage ab (Hypotyposis-Figur), während die Rufmotive in S1 und A in beschleunigtem Rhythmus *aus der Tiefe* nach oben

²⁸ Segmentverbindungen nach Breig 1987, S.126 ff.

gerichtet werden. Ein derartige Umsetzung wäre in madrigalischer Besetzung sicher nicht so effektiv. Auf der Folie der Normalbesetzung der *Musikalischen Seelenlust* ist schon diese Besetzung an sich als Figur aufzufassen.

Der Generalbaß ist als Basso seguente die verdoppelte Bassstimme. Praetorius hat diesen folgendermaßen gekennzeichnet:

„Der Bassus generalis seu Continuus wird daher also genennet, weil er sich von anfang biß zum ende continuiert, vnnd als eine GeneralStimme, die gantze Motet oder Concert in sich begreifet.“³⁰

Als Modus hat Michael in dieser Motette den authentischen ionischen Modus (11. Modus) in der Transposition über der Finalis f gewählt. Dabei ist

„der 11.Modus (als späteres ‚Dur‘) naturgemäß der heiterste. Er wird genannt *scitus seu elegans*, weil er ‚gar liebeich und freudig klinget, dahero man ihn oft Modum lascivum genennet hat‘; er ‚braucht lauter fröhliche Texte, so von loben, trösten, erfreuen, dancken und dergleichen handeln‘ (Quirfeld).“³¹

Auch in der Gabrieli-Schule wurde entsprechend gelehrt: „Ionische Gruppe: Ein fröhlicher Modus, tänzerisch, jubilierend“.³² Aufgrund der Vita und Ausbildung von Michael muss davon ausgegangen werden, dass er diesen Modus und dessen heitere Affektenlage bewusst gewählt hat. Ein Blick auf andere Motetten der musikalischen Seelenlust bestätigt dies. So bildet die Motette über 2.Kor. 4,17-18 (*Unser Trübsal, die zeitlich und leichte ist*) die *Trübsal* erwartungsgemäß im klagenden phrygischen Modus ab,³³ die Motette über Psalm 46 (*Gott ist unsere Zuversicht und Stärke*) ist im ionischen Modus über F komponiert usw. Warum nun ausgerechnet Psalm 130, den schon J. Walter beispielsweise im phrygischen Modus vertont hat, von Michael der Affektenlage des ionischen Modus zugeordnet wird, wird im Laufe der Analyse gezeigt. Die Transposition des ionischen Modus auf die Finalis F ist vermutlich ebenso aus textlichen Gründen gewählt worden, was ein Blick auf die Ambitus der Einzelstimmen bestätigt: S, T1 und B bewegen sich im Rahmen des authentischen 11. Modus, während A und

²⁹ Zur Aposiopesis vgl. Bartel ³1997, S. 103-105.

³⁰ Praetorius, Syntagma III (1619) 1958, S. 69. In der Praxis wurde diese bezifferte Bassstimme mehrmals abgeschrieben, so dass Organisten, Lautenisten, Cembalisten aus diesem „Extrakt“ spielten und man sich so Zeit (sowie mehrere Partituren) sparen konnte. Vgl. Dammann ² 1984, S. 209.

³¹ Krones 1985, S.511 zur Schütz-Zeit. Entsprechend Brodde ²1979, S.202f.

³² Pritzkat 1986, S.84 f.; entsprechend Müller-Blattau ²1963, S.92-97. Nicht zuletzt durch Hasslers Einfluss (vgl. Gudewill in MGG 4 (1955), Sp.665) wird Franck diese Schule geläufig gewesen sein. Etwas ungewöhnlich ist, dass in dieser Motette S und A den authentischen 11.Modus innehaben, während T und B die hypoionische Lage einnehmen. Der Normalfall (für diese Zeit) wäre: „Sopran und Tenor bewegen sich im Umfang des ‚echten‘ Modus, Alt und Bass in dem des gleichsam ‚komplementären‘“ (Krones 1985, S.509f.).

³³ Zur Affektenlage des Phrygischen vgl. Pritzkat 1986.

T2 die hypoionische Lage einnehmen. Diese übliche Verteilung³⁴ ermöglicht erst das Ausschöpfen der tiefen Lagen in Verbindung mit der Disposition der Einzelstimmen:

- Sopran: Der Sopran bewegt sich zwischen f1 und f2. Der Spitzenton f2 tritt in Verbindung mit zentralen Begriffen auf und wird meist angesprungen (*Herr*, Ms.2/3/5; *merken*, Ms.16; *Flehens*, Ms. 18). Nur im Rahmen der verwandten Motive in Ms. 6/7 (*rufe ich, Herr, zu dir*) sowie Ms. 17/18 (*meines Flehens*) wird der Spitzenton mittels eines Tonschrittes erreicht (ausgefüllter Kleinterzrahmen aufwärts von d2 zu f2). So wird die Assoziation eines „flehenden Rufens“ geschaffen. Zwei Ambitusunterschreitungen finden sich im S. Die erste (Ms. 21) ist bedingt durch die Vorbereitung der *clausula peregrina* (bei *wer wird bestehen*) und der verfremdeten Imitation des entsprechenden Bassmotivs. Die zweite (Ms. 28) ist bedingt durch die Diskantklausel zur Finalis. Ambitusüberschreitungen finden sich im Sopran nicht.
- Alt: Im Regelfall bewegt sich der Alt zwischen c1 und a1(!). Somit schöpft der Alt die plagale Lage nach oben hin nie aus; nach unten hin freilich wird dieser Ambitus zweimal unterschritten. Zum Ersten passiert dies mehrfach auf dem Ton b im Rahmen einer *commixtio modorum* auf den Worten *meine Stimme* (Ms. 10-15). Zum Anderen geschieht es motivisch in der Fortführung des *Vergeben*-Motivs vom Sopran (Ms. 30f.), das als Hypotyposis von oben, von Gott, nach unten geführt wird.³⁵ Dies könnte als „Segenslinie“ gedeutet werden.³⁶
- Tenor1: Der erste Tenor bewegt sich mit zwei Ausnahmen zwischen f und d1. Genau wie im Alt wird der (hier authentische) Ambitus nicht ausgeschöpft. Motivisch bedingt wird der Ambitus in Ms. 19f. unterschritten (Ton e bei *So du willst, Herr, Sünden zurechnen*). Die Parallelführung des Sopranmotivs bei *wer wird bestehen* (Ms. 28 mit Auftakt) führt zum Quintfall a-d.
- Tenor2: Im Normalfall bewegt sich der zweite Tenor zwischen c und c1. Der Ton d1 tritt in Ambitusüberschreitung einmal in Vorbereitung der *Parrhesia*-Figur (*rufe ich, Herr, zu dir*, Ms. 6f.) sowie im Rahmen der *clausula peregrina* (*wer wird bestehen* Ms. 26f.) auf.³⁷
- Bass: Der Oktavambitus F-f ist fast permanent bis b erweitert. Alle häufigen Lageüberschreitungen sind motivisch zu erklären. Die Töne g, fis und b werden im Rahmen der Rufmotive (*rufe ich, Herr, zu dir* Ms. 6) erreicht. Das Motiv bei *laß deine Ohren merken auf die Stimme* wird sequenzartig als Klimax fortgeführt, zunächst von f aus, dann von g (Ms. 14-16). Motivisch bedingt erreicht der Bass den Ton a in Ms. 16 und, als Ziel- und Höhepunkt das b in Ms. 17 (auf *Flehens*). Beim Anruf *Herr* (Ms. 20) springt er einmal die Oktave a-a aufwärts. Ansonsten bewegt sich der Bass ab Ms. 19, d. h. mit dem Stellen der Rechtfertigungsfrage, im Oktavrahmen F-f. Dies ist damit kongruent, dass ab dieser Stelle nur noch Klauseln im *primaria*-Bereich auftreten.

³⁴ Vgl. Krones 1985, S. 509f.

³⁵ Zur Hypotyposis vgl. Bartel ³1997, S. 183-185 sowie Eggebrecht 1996, S. 347 und S. 379.

³⁶ Vgl. Pritzkat 1986, S. 90 (auf eine Schütz-Motette bezogen).

³⁷ Zur *Parrhesia* vgl. Bartel ³1997, S. 219-222.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass alle Abweichungen vom Regelfall des Ambitus aus motivischen Gründen, im Rahmen einer Klauselbildung oder wegen einer musikalisch-rhetorischen Figur auftreten und damit in jedem Fall textbedingt sind.

Abschnittsweise Darstellung von Besonderheiten

Abschnitt a (Ms. 1-8)

Die *Tiefe*, aus der hier gerufen wird, bezeichnet die „Wassertiefen“, den „Todesbereich, den Ort der Gottferne und Gottverlassenheit“.³⁸ Zweimal wird die *Tiefe* musikalisch abgebildet (Ms. 1f.; Ms. 4f.) und zweimal die Rufe zum *Herrn* (Ms. 2f.; Ms. 5-8). Tenor1, Tenor2 und Bass bilden die *Tiefe* jeweils als Hypotyposis-Figur in extrem tiefer Lage ab.³⁹ Dabei ist die Wiederholung (Ms. 4f.) intensiviert durch den Rhythmus (Synkopen), die Dauer der Endsilbe Tie-**fe** (Brevis in allen Unterchorstimmen in Ms. 5) und vor allem die Klauselbildung (clausula essentialis primaria tenorizans auf *Tiefe* in Ms. 4f.). Der erste „Rufteil“ (Ms. 2f.) gibt zudem eine inhaltliche Abivalenz des ersten Psalmverses subtil wieder. Sopran und Alt wiederholen jeweils *Rufe ich, Herr*. Bis hierhin ist gemeint: *Aus der Tiefe rufe ich, Herr,...* Mit der Textdurchführung von *rufe ich, Herr, zu dir* ist gemeint: *Aus der Tiefe rufe ich, **Herr**, zu **dir***. Zweierlei wird so dargestellt: Der Betende ruft aus einem Zustand der Gottferne, und er ruft zu Jahwe, dem Namen des Gottes Israels, in dem sich Barmherzigkeit und Gericht zusammenfinden.⁴⁰ Musikalisch ist dies durch die Rufmotivik (Quinte und Quartan aufwärts) und die Notenwerte umgesetzt. Das *ich* erhält nur eine Achtelnote gegenüber einer Halben Note bei *Herr* und *dir*. Die Wiederholung der Rufdarstellung (ab Ms. 5) wird ebenso intensiviert dargestellt mittels Besetzung (T1, T2 und B nehmen die Rufe auf), Motivik (Ausweitung der Rufmotive zum emphatischen Sextsprung) und der bloßen Dauer des Abschnittes.

Zusätzliche Emphase wird durch die Akzidentien *fis* und *cis* erzeugt, die auf die Parrhesia-Figur in Ms. 18 (*meines Flehens*) vorausweisen. So wird die *Tiefe* nur über zwei Mensuren gegenüber sechs Mensuren Rufdarstellung abgebildet. Dass der Sopran dreimal auf dem Wort *Herr* den Spitzenton *f2* als Finalis erreicht, ist kein Zufall. Hier wird der Jahwe des Psalmtextes als *Herr*, als dreieiniger Gott angerufen. Im *dir*, das erst in Abschnitt g in Verbindung mit der *Vergebung* wieder erscheint, endet Abschnitt a in einer clausula essentialis primaria perfecta.

³⁸ Kraus II 1966, S. 870-873.

³⁹ Vgl. oben, **Besetzung, Moduswahl und Ambitus**

⁴⁰ Vgl. Kraus II 1966, S. 870.

Abschnitt b (Ms. 9-13)

In konsequenter Fortführung der Doppelbedeutung des Rufes (vgl. Abschnitt a) hat Michael den Versteil *Herr, höre meine Stimme* mit einer Geminatio erweitert zu *Herr, höre, höre meine Stimme*. Der Zustand der Gottferne verlangt intensiv zuerst nach einem Kontakt zum *Herrn*. Dann erst nennt der Betende sich selbst metonymisch als *meine Stimme*, zunächst ohne ein Anliegen konkret zu benennen. Der Vers 2a) wird nur im Sopran, Alt und Tenor2 durchgeführt. Während der Text in Tenor2 zweimal ununterbrochen als *Herr, höre, höre meine Stimme* erscheint, ist er im Sopran und Alt durch Pausen zu kleinen Textblöcken fragmentiert worden: *Herr, höre, höre meine Stimme, Herr höre meine Stimme, meine Stimme, meine Stimme*. Unterschiedliche Betonungsverhältnisse unterstreichen Michaels Eingriff in die Vergestalt: ***Herr, höre*** (T und A, Ms. 9), ***höre*** (S, Ms. 10), ***Herr, höre*** (A, Ms. 10), ***meine Stimme*** (T2, Ms. 10; Ms. 12), ***meine Stimme*** (A, Ms. 10f.). Solche Betonungsverhältnisse spiegeln mit ihrem je eigenen semantischen Gewicht die oben geschilderte Betsituation wider. Im Verbund mit dem ausgedünnten Satzbild scheint die Musik hier Unsicherheit oder sogar das Zittern der Stimme selbst abzubilden. Für diese Intention Michaels spricht zusätzlich die *commixtio tonorum*, welche die *Stimme* in Sopran und Alt jeweils mit dem Akzidenzium es versieht. Dieses weckt auf der Folie des ionischen Modus affektmäßig phrygische Assoziationen; die Stimme wirkt so in der Tat gedrückt.⁴¹

Abschnitt c (Ms. 13-18)

Im Gegensatz zur Abschnittsverbindung a-b (Ms. 8/9, *clausula essentialis primaria perfecta*) ist die Verbindung b-c (Ms. 12/13) mittels einer *clausula affinalis* gestaltet, die auf der *ultima* effektivvoll in das neue Abschnittsmotiv überführt wird: *laß deine Ohren merken auf die Stimme* (B, T Ms. 13). Der Vorwärtsdrang der *clausula affinalis* wird zusätzlich verstärkt, da das neue Motiv eine rhythmische Beschleunigung mit sich bringt und Bass wie Tenor unvermittelt nach vier *Mensuren* vorheriger Pause einsetzen. Darüber hinaus ersetzt Michael durch die Art der Segmentverbindung den eigentlich fälligen Punkt hinter *Stimme* durch ein Komma. Gezielt wird so eine Dramatisierung in Korrelation zum Textinhalt initiiert. Diese findet ihre Fortführung dadurch, dass das Motiv (*laß deine Ohren merken auf die Stimme*) in allen beteiligten Stimmen (S, A, T1, B) zweimal in Form einer Klimax auf der nächsthöheren Stufe wiederholt wird. Hierbei erreicht der Sopran den Spitzenton f2. Erst die vierte weitere Wiederholung bringt das *Flehen* ins Spiel. Als zentraler Begriff dieses Abschnittes zugunsten der Dramatisierung zunächst vorenthalten, erscheint dieser dann als *Parrhesia*-Figur:

⁴¹ Zur Affektenlage des Phrygischen vgl. Pritzkat 1986.

Stim-me, auf die Stim - me mei - nes Fle - hens.
 auf die Stim - me mei - nes Fle - hens. So du
 laß dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle - hens.
 Stim - me mei - nes Fle - hens.

NB Michael 1: Ms. 17f.

Auffällig sind die affektmäßig phrygisch wirkenden, geschickt verschränkten Halbtonschritte abwärts in Bass, Tenor und Sopran. Die Dissonanz (cis2 im Tenor1) setzt hier scharf und unvorbereitet ein, während ihre Auflösung direkt in das neue Motiv des Abschnittes d führt. Der Punkt hinter *Flehens* würde eigentlich nach einer *clausula essentialis primaria* verlangen. Hier jedoch schließt sich die zentrale Rechtfertigungsfrage des ganzen Psalms an. Eine Zäsur scheint an dieser Stelle nicht möglich zu sein. Daher mündet die *Parrhesia*-Figur in eine *clausula affinalis*. Das cis, welches im Tenor1 als Dissonanz aufgetreten ist, wird umgedeutet zur erhöhten Terz über dem Grundton a der ultima.

Abschnitt d (Ms. 19-23)

In diesem Abschnitt ist mit Vers 3 die zentrale Rechtfertigungsfrage des Psalms vertont. Tenor1, Tenor2 sowie der Bass führen den Text in pulsierenden Vierteln monoton (und fast beängstigend) durch, während Sopran und Alt die Frage *wer wird bestehen* wiederholen. Das Verb *bestehen* ist im Bass, Sopran, Tenor1 und Alt mittels einer Diskantklausel linear markiert (Ms. 21ff.). Von unten ausgehend dünnt sich das Satzbild aus. Bass, Tenor2 und Tenor1 enden nacheinander quasi mit dem Fragezeichen; Sopran und Alt werden mittels Tenorklausel (Sopran) und Diskantklausel (Alt) auf *bestehen* in den Einklang auf die Finalis f geführt. Nur die Tatsache, dass eine Continuo-Gruppe vorgesehen ist, wahrt hier noch den Höreindruck einer *clausula essentialis primaria*, die dann abrupt auch die beiden übriggebliebenen Stimmen in einer *Aposiopesis* enden lässt.⁴² Es scheint, als ob alle Stimmen sich angesichts der Bedeutung

⁴² Zur Figur der *Aposiopesis* vgl. Bartel ³1997, S. 103-105. Der Eindruck der Satzausdünnung in den Einklang wird durch den ausgesetzten Generalbass in der vorliegenden Ausgabe freilich geschmälert. Aus den oben folgenden inhaltlichen Erwägungen heraus müssten alle mitwirkenden Instrumentalisten in den Einklang auf die

dieser Frage zurückziehen wollten. Doch ist die Motette mit dem einmaligen Stellen dieser Frage noch nicht zu Ende.

Abschnitte e/f (Ms. 23-28)

In diesen Abschnitten wird die Rechtfertigungsfrage Ps.130,3 zum zweitenmal gestellt: *So du willst Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?* Mit geradezu fanfarenartigen Rufen in latent doppelchöriger Faktur (*So du willst...*, Ms. 23ff.) drängt das Stück vorwärts. Das Satzbild dieser Rufe entspricht dem im „Vergebungsabschnitt“ g (*denn bei dir...*). Jedoch sind die Textteile *So du willst Herr, Sünden zurechnen, Herr* und *wer wird bestehen, wer wird bestehen* kompositorisch eindeutig voneinander getrennt. Eine weitere Generalpause (auch hier als Aposiopesis-Figur aufzufassen) nach dem Komma in Ms. 25/26, die Korrelation dieses Kommas mit einer clausula essentialis primaria semiperfecta und die Anrufung des *Herrn* über die Dauer einer Brevis in allen fünf Stimmen, harmonisch im primaria-Bereich (Ms. 26) lassen daran keinen Zweifel aufkommen. Die Frage wird somit anders als in Abschnitt d gestellt. Und auch die in sich wiederholte Rechtfertigungsfrage in f endet mit einer Generalpause als Aposiopesis. Michael führt den primaria-Bereich innerhalb von nur zwei Mensuren völlig unvermittelt und unvorbereitet schroff in den seltenen peregrina-Bereich:

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a single system. The lyrics are: "Herr, wer wird be - ste - hen, wer". The music is written in a single system with five staves. The lyrics are: "Herr, wer wird be - ste - hen, wer". The music features a complex rhythmic pattern with many rests and a final cadence.

NB Michael 2: Ms. 26ff.

Und ohne eine „sanfte“ harmonische Rückführung setzt die letzte Wiederholung des Frageteiles *wer wird bestehen* (Ms. 28 mit Auftakt) wieder im primaria-Bereich an, als sei nichts geschehen. Ja, man könnte den peregrina-Teil komplett aus dem Stück herausschneiden, ohne der Musik oder dem Gesamttext einen Abbruch zu tun. Doch einen solchen glatten Eindruck wollte Michael offenbar umgehen. Erst auf der harmonischen Folie des umgrenzenden

primaria-Teiles entfaltet diese clausula peregrina ihre schroff verschärfte Wirkung, denn alle eigentlichen Abschnittsverbindungen ab d/e (Ms. 23) sind ausschließlich durch primaria-Klauseln gegliedert. Während aber bei den Verbindungen d/e und e/f semiperfekte Klauseln gebildet worden sind, setzt Michael ab der Verbindung f/g nur noch perfekte Klauseln. Es scheint, als ob im semiperfekten Bereich die Frage noch nicht „hinreichend musikalisch“ beantwortet worden ist (Ms. 25f.), während der perfekte Binnenschluss (Ms. 28) dann in die „richtige“ Antwort der Frage überleiten soll.

Abschnitt g (Ms. 29-35)

Aus dem ultima-Klang der clausula essentialis primaria perfecta (f/g; Ms. 28) entwickelt sich in Sopran, Alt, Tenor1 und Bass das rufartige Motiv *Denn bei dir*, welches als Klimax zweimal wiederholt wird und jeweils eine Stufe höher ansetzt:

Denn bei dir, denn bei dir, denn bei dir ist die Ver-ge -
bung, denn bei dir ist die Ver-ge-bung, das man dich...

NB Michael 3: Sopran, Ms. 29f.

Wie in Abschnitt a wird Gott dreimal (als der dreieinige Gott) angerufen, und zwar in jeder beteiligten Stimme. Und es ist genau die *Vergebung*, die bei Gott ist. Diese ist hervorgehoben durch eine clausula affinalis (Ms. 30f.), welche das Stück freilich noch nicht beendet.⁴³ Durch die Textdisposition der einzelnen Stimmen ist die *Vergebung* mit dem Finalsatz *dass man dich fürchte* im Satzbild aller Stimmen rhythmisch verschränkt. Letzterer liefert inhaltlich die Begründung für den bestimmten Artikel bei *die Vergebung*. Besonders die Verschränkung von Sopran und Tenor1 fällt dabei ins Auge (Ms. 31f.).

Vermutlich sind beide Teilmotive auch als Hypotyposis-Figur zu begreifen. Die Vergebung wird nämlich wie in einer Segenslinie „von oben“ gewährt (stufenweises Absteigen, Katabasis).⁴⁴ Der Finalsatz ist dagegen rufartig gestaltet, mit rhythmischer Betonung auf *fürchte*.

bung, denn bei dir ist die Ver - ge - bung, daß man dich fürch - te,

⁴³ Vgl. 3.1.4. zur musikalische Klauselbildung und Ausbildung einer Klauselhierarchie.

⁴⁴ Zu einer ähnlichen „Segenslinie“ bei Schütz vgl. Pritzkat 1986, S. 90.

Und genau auf diesem Verb *fürchte* schließt die Motette mit einer clausula essentialis perfecta.

Exegese

Philippisten und Orthodoxe in Wittenberg

Über die grundlegenden Auseinandersetzungen zwischen Philippisten und Orthodoxen in Wittenberg wurde oben bereits ausführlich berichtet. Auswirkungen dieses langwierigen theologischen Streites und ständige theologische Abgrenzungen zu kryptocalvinistischen Positionen muss der junge Tobias Michael bei seinem Studium in Wittenberg noch erlebt haben. Andernfalls wären, bereits zwanzig Jahre nach der Konkordienformel, wohl kaum Mahntafeln folgenden Inhalts in Wittenberg angebracht worden:

„GOTTES WORT LUTHERI LEHR VORGEHET
NUN NOCH NIMERMEHR VND OBS

GLEICH BISSE NOCH SO SEHR DIE
CALVINISTEN AN IHR EHR.“

(anticalvinistische Tafel, angebracht 1597 im Hof von Schlossstrasse 4, Wittenberg) ⁴⁵

Wie oben geschildert worden ist, hatte zur Studienzeit Michaels in Wittenberg ein heute kaum mehr vorstellbares geistliches und theologisches Klima geherrscht:

„Wittenberg war die Burg der lutherischen Orthodoxie, die Gottesstadt, das neue Jerusalem. Hier steht die unverfälschte cathedra Lutheri. Die dortigen Theologen hielten ihre Gutachten für inappellable Rechtssprüche, den Kurfürsten von Sachsen als director sociorum Conf. August. für den pflichtmäßigen Vollstrecker. Diese unverdrossenen Streiter des Herrn stärkten sich mit der Aussicht, nach vollbrachtem irdischem Kampfe Dr. Martinum oben zu begrüßen, wo er sitze sammt den Aposteln zu richten die zwölf Geschlechter Israels und zu verdammen das antichristliche Papsttum sammt allen sectirerischen Rotten.“⁴⁶

Dies war Lebensrealität im Umfeld Michaels, die das „collegiale und häusliche Leben“⁴⁷ entscheidend geprägt hat:

„Wer an einem Dogma irre wurde, hieß ein Atheist. Wer das Einäschern von Hexen nicht für Gottesdienst hielt, wurde des ewigen Höllenfeuers versichert.“⁴⁸

Michael hat zwischen 1613 und 1619 in Wittenberg an der „Leucorea“ Theologie studiert.⁴⁹ Somit hat er mit größtmöglicher Wahrscheinlichkeit bei Leonhard(us) Hutter(us) gelernt, der von 1596 bis 1617 in Wittenberg unter anderem als Dozent tätig gewesen ist. Das von Zeitgenossen vielverwendete Anagramm seines Namens

⁴⁵ Zit. n. Junghaus 1979, S. 162. „VORGEHET“ (Zeile 1) meint hier „vergehet“.

⁴⁶ v. Hase 1897, S. 15.

⁴⁷ v. Hase 1897, S. 15.

⁴⁸ v. Hase 1897, S. 15.

⁴⁹ Vgl. Adrio 1961, Sp. 267.

redonatus lutherus

sagt alles über seine Theologie: Hutter galt Zeit seiner Wirkung als der orthodoxeste aller orthodoxen Lutheraner.⁵⁰ Das Vertreten eines originär lutherischen Standpunktes war auf der Folie des oben skizzierten theologischen Streites allerdings nicht mehr möglich, und so muss Hutter zugleich auch als „malleus Calvinistarum“ und als „heftigster Anti-Melanchthonianer“ gesehen werden.⁵¹ Selbst wenn Michael nicht bei ihm gehört haben sollte, so musste er doch mindestens Hutters *Compendium locorum theologicorum ex Scriptura A. et libro Concordiae collectum* (Wittenb. 1610) gekannt (und vermutlich auswendig beherrscht) haben. Diese orthodoxe Dogmatik Hutters wurde 1610 als Lehrbuch in ganz Sachsen verbindlich eingeführt, wo sie bis in das 18. Jahrhundert hinein auch als Repetitorium verbindlich gewesen ist. Diese Dogmatik verdrängte die *Loci* Melanchthons als eine dem „Kryptocalvinismus“ verdächtige Dogmatik und kann als endgültiger Sieg über die „Philippisten“ gelten.⁵² Zu Psalm 130 enthält die Dogmatik freilich keine direkten Hinweise.⁵³ So sollen im Folgenden Luthers Ausführungen zu Psalm 130 auch auf der Folie des angedeuteten Streites zugrundegelegt werden, um mögliche theologische Zugänge zu Michaels Motette zu finden.

Die Rechtfertigungsfrage in Psalm 130 und Michaels Motette

Zunächst ist dabei nach dem entscheidenden Eingriff Michaels im Rahmen der *dispositio* zu fragen, nämlich warum er bei der Komposition die Verse 5. bis 8. weggelassen hat. Stellen die Verse 1. bis 4. die öffentliche Wiederholung eines Gebetes dar, das ein Beter in seiner Sündennot an Gott gerichtet hat, sind die von Michael weggelassenen Verse 5. bis 8. ein dankbares Bekenntnis vor der Gemeinde, „wie sein sehnächtiges Harren auf Gottes gnädige Vergebung Erfüllung gefunden hat.“⁵⁴ Vergebungsgewissheit aber ist nicht zu trennen vom Sündenbewusstsein: „Erst im Zusammenwirken von Beidem vollzieht sich der Vorgang, den die Bibel Buße nennt.“⁵⁵ Michael kann es also kaum um die musikalische Darstellung des Bußvorganges gegangen sein, sonst hätte er die Verse 5 bis 8 mitkomponieren müssen.

Nun ist gerade dieser Psalm 130 der „Lieblingspsalm Luthers“⁵⁶ gewesen und stand als Rechtfertigungspsalm zentral in der Lehre der Wittenberger Reformation da. Diesbezüglich

⁵⁰ Vgl. Kunze 1900, S. 497f.; entsprechend Timm 1960, S. 31.

⁵¹ Vgl. ebenda.

⁵² Siehe 4.1.2. Vgl. Kunze 1900, S. 498f.; vgl. Timm 1960, S. 31.

⁵³ Vgl. Schnabel 1990.

⁵⁴ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 534.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Weiser II ⁹1979, S. 533.

stellt vor allem das berühmte Lutherlied *Aus tiefer Not* über diesen Psalm ein beredtes Zeugnis von dessen Auslegungsgeschichte dar. Nach Luther liefert dieser Psalm „das Hauptstück der christlichen Lehre (...)“:⁵⁷

„Dieser Psalm ist einer der erlesensten und wichtigsten Psalmen, der den Hauptartikel unserer Lehre, die Rechtfertigung, behandelt. Das habt ihr oft gehört und wird auch oft gepredigt, dass dieser Artikel allein die Kirche Christi erhält.“⁵⁸

Tatsächlich sind es genau die von Michael vertonten Verse 1. bis 4., aus denen Luther seine Rechtfertigungslehre im Wesentlichen entwickelt hat, während er die Verse 5. bis 8. eher cursorisch besprochen hat.⁵⁹ Die wiederholte Komposition der zentralen Rechtfertigungsfrage in Vers 3 durch Michael deckt sich mit diesem Verständnis und rückt sie architektonisch in das Zentrum der Motette. Doch der Reihe nach: Die *Tiefe*, aus der in V. 1/Abschnitt a gerufen wird, bezeichnet die „Wassertiefen“, den „Todesbereich, den Ort der Gottferne und Gottverlassenheit“.⁶⁰ Luther hat diesen Vers 1517 wie folgt ausgelegt:

„I O Gott, zu dir habe ich geschrien von den Tiefen. Das sind hefftige und sehr gründliche Worte eines wahrhaftigen reuigen Herzens, das aufs allertiefste seinem Jammer zugekehrt ist. Verstehen können es nur die, die es fühlen und erfahren. Wir sind alle in tiefem großem Elend, aber wir fühlen nicht alle, wo wir sind. - Das Geschrei ist nichts andres als ein sehr starkes ernstliches Begehren der Gnade Gottes, das im Menschen nur entsteht, wenn er sieht, in welcher Tiefe er liegt.“⁶¹

Die Darstellung der *Tiefe* als Hypotyposis, die Abbildung der Rufe, die intensivierende Wiederholung von beidem, ja sogar der Stimmenzuwachs (im Sinne von „wir sind **alle** in tiefem großen Elend“): Alle oben dargestellten musikalischen Mittel in Michaels Motette sind mit diesem Verständnis kongruent. Eine direkte Bitte wird hier nicht formuliert,⁶² aber der Mensch nimmt seine *Tiefe* wahr und formuliert aus dieser seine Rufe. Wie Michael in den Abschnitten b und c die Betsituation und den „Jammer“ des „reuigen Herzens“ wirkungsvoll musikalisch umgesetzt hat, der in die Parrhesia-Figur auf *Flehens* mündet (Ms. 17/18) wurde oben geschildert. Offen bleiben muss an dieser Stelle freilich noch, warum er den authentischen ionischen Modus gewählt hat, fordert dieser doch einen fröhlichen Text. Weshalb der *Herr* in der Motette offenkundig als dreieiniger Gott angerufen wird, ist mit Luther dagegen leicht zu erklären:

Für Luther galt der Psalter als „eine kleine Biblia [...] / darin alles aufs schönest vnd kürzest / so in der gantzen Biblia stehet / [...]“.⁶³ Dies bedeutet, dass auch das Verhältnis von Altem

⁵⁷ Luther zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 562.

⁵⁸ Luther zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 554.

⁵⁹ Vgl. die Zusammenstellung in Mühlhaupt 1965, S. 554-561.

⁶⁰ Kraus II 1966, S. 870-873.

⁶¹ Luther, aus den *Sieben Bußpsalmen* (1517), zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 548.

⁶² Vgl. Kraus II 1966, S. 870ff.

⁶³ Luther, *Vorrede* zum Psalter, zit. n. Volz 1972, S. 964.

Testament und Neuem Testament im Psalter mikrokosmisch vorgeformt ist und die frohe Botschaft auch im Psalter und durch den Psalter wirkt:

„Der Psalter redet klerlich von Christus sterben und aufferstehen / von seinem Reich vnd vnder Christenheit stand vnd wesen.“⁶⁴

Dieses Verständnis spiegelt sich in der Motette Michaels durch die Anrufung Gottes in seiner Dreieinigkeit (vgl. o) wieder. Die nun folgende Rechtfertigungsfrage in Vers 3 „[...]“ drückt aus, wovon der Psalm gemacht ist, nämlich das Ansehen des gestrengen Urteils Gottes, der so gar keine Sünd ungestraft lassen kann und will.⁶⁵

Dass die Rechtfertigungsfrage im lutherischen Verständnis eine rhetorische Frage ist, kommt am Eindrücklichsten im Lutherlied *Aus tiefer Not* nach Psalm 130 zum Ausdruck:

1. „[...]“ Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?“⁶⁶

„Niemand“, so lautet die Antwort natürlich, und genauso komponiert Michael diese Frage dann auch: Nach der mehrfachen Markierung des Verbs *bestehen* in Abschnitt d mündet der Satz in den Einklang und mit dem Fragezeichen in das Nichts, nämlich in die Generalpause als Aposiopesis. Und doch scheint die Frage in jeder Stimme individuell anders gestellt zu werden, indem das Verb mittels einer linearen Klausel markiert wird, eben bis keine Stimme mehr übrig bleibt. Warum aber stellt Michael die Frage nach ihrer Beantwortung musikalisch noch zweimal? Eine mögliche Antwort liegt hier in der Auffassung von Rechtfertigung. Die Reformatoren und so auch Luther wurden in ihrer eigenen Ausbildung noch von der Scholastik und deren Verständnis von Rechtfertigung geprägt.⁶⁷ Zwei Aussagen wurden am scholastischen Rechtfertigungsverständnis vor allem kritisiert: Das Eingießen göttlicher Gnade durch die Sakramente (*gratia infusa*) mache die Kirche zur bloßen Heilsverwalterin und spricht letztlich Gott jedwede Souveränität ab. Wenn die Menschen Verdienste zu ihrer Rechtfertigung beizutragen hätten, gelangte man in das Denkschema der Werkgerechtigkeit. Eben davor warnt Luther in seinem Lied:

1. „[...]“Es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,

⁶⁴ Luther, *Vorrede* zum Psalter, zit. n. Volz 1972, S. 964 (als Randnotiz).

⁶⁵ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 548. Vgl. 3.1.1, zum Stellenwert des Psalters.

⁶⁶ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 553. Vgl. EG Nr. 299.

⁶⁷ Vgl. hier und im Folgenden Junghaus 1979, S. 80f.

des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnaden leben.“⁶⁸

In einer dreifachen Formel wird das Gerechtfertigtsein des Sünders präzisiert: *sola gratia* (allein aus Gnade), *sola fide* (allein aus dem Glauben/im Glauben) und *solus Christus* (allein durch Christus). Als Erkenntnisprinzip gilt dabei *sola scriptura* (allein die Schrift/allein aus der Schrift), an dem sich die Kirche und alle Gläubigen messen lassen müssen. Die Gerechtigkeit Gottes wird somit nicht mehr als die von Gott geforderte Gerechtigkeit, sondern als die von Gott geschenkte Gerechtigkeit verstanden. Damit haben diese *sola*-Formeln auch eine Abgrenzung vom tradierten Lehrgebäude von gewaltiger sozialer und theologischer Sprengkraft evoziert (vgl. 3.1.). Nicht durch die Kirche, nicht durch Menschenwerk und gute Taten wird man demnach erlöst, und dies gilt für alle, denn

„sonst bestehen auch Petrus, Paulus und David nicht, (sondern es muß heißen): Ich will dir nichts zurechnen, nicht scharfes Recht an dir üben, sondern es dir schenken und vergeben, d. h. ich will nicht Recht, sondern Gnade über dich ergehen lassen.“⁶⁹

Die Rechtfertigung ist von Gott und vor Gott gegeben, indem er Sündenvergebung schenkt und die Gerechtigkeit Christi so *zurechnet* (V. 3) dass alle, die glauben, *Vergebung* (V. 4) von Sündenschuld und Sündenstrafe erfahren (*aus allen seinen Sünden*, Ps. 130, V. 8). Konsequenz hat Luther somit auch Wallfahrten und Heiligenverehrungen und schließlich das „erlogene Papsttum“ abgelehnt.⁷⁰

In diesem Zusammenhang leuchtet ein, dass sich der Vorwurf an die tradierte Scholastik bezüglich der Werkgerechtigkeit später auch gegen die Calvinisten wenden musste. Denn nach calvinistischer Lehre sind dem Menschen Heil und Verdammnis vorherbestimmt (Prädestination).⁷¹ Auf Erlösung dürften demnach aus menschlicher Perspektive diejenigen hoffen, die ihr Leben durch Werke in Erfüllung ihrer irdischen Pflichten heiligen und diese nach der Heiligen Schrift ausrichten. Luther-Zitate folgender Kategorie ließen sich so vermutlich trefflich gegen jedwede kryptocalvinistische Tendenz in Wittenberg ausspielen:

„Und insbesondere die Werkgötterei ist Abgötterei, denn sie bildet sich e inen andern Gott ein und betet im Grunde nur sich selber an (...). Es heißt dass ich ein Götzendiener bin, dass ich mich und meine eigenen Werke anbete, weil ich meine, Gott sehe sie an.“⁷²

⁶⁸ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 553. Vgl. EG Nr. 299.

⁶⁹ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 564.

⁷⁰ Luther zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 564.

⁷¹ „Die calvinistische Lehre liegt in der Tradition der paulinischen und augustinischen Theologie. Ihre zentralen Themen umfassen den Glauben an die absolute Souveränität Gottes sowie die Lehre von der Rechtfertigung ausschließlich aus dem Glauben. Wie Martin Luther leugnete auch Calvin, dass der Mensch nach dem Sündenfall einen freien Willen habe. Er ging jedoch weiter als ersterer und entwickelte seine Lehre von der Prädestination, die besagt, dass Gott nur bestimmte Individuen für die Erlösung erwählt hat, sie den anderen hingegen versagt und sie zu ewiger Verdammnis verurteilt“ (Artikel "Calvinismus", Encarta® 98).

⁷² Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 558.

Nach Ansicht Luthers und später der lutherischen Orthodoxie (Hutter) erstreckt sich die *praescientia* Gottes auf alle Geschöpfe, die *praedestinatio* zur Seligkeit für alle Gläubigen. Gute „Werke tun“ und das „Gesetz halten“ solle man natürlich auch:

„Das ist die Gerechtigkeit der Werke. Aber Erbe, Kind und Glied des Reiches Gottes werd ich davon nicht, sondern allein durch die Vergebung.“⁷³

Luther hatte in der Disputation *De iustificatione* (10. 10. 1536) zunächst erklärt: „Opera sunt necessaria ad salutem, sed non causant salutem, quia fides sola dat vitam“.⁷⁴ In einer Disputation vom 1.6. 1537 verwirft er den Ausdruck *necessaria ad salutem* aber entschieden.⁷⁵

Die guten Werke sind für Luther quasi eine natürliche Folge des Gerechtfertigtseins vor Gott: Es sei falsch zu sagen

„die Sonne soll scheinen [oder] ein guter Baum soll gute Früchte bringen [...]. Denn die Sonne soll nicht scheinen, sondern sie thuts ungeheiß von Natur, denn sie ist dazu geschaffen; also ein guter Baum bringet ohn das gute Früchte“.⁷⁶

Die Sünde ist Erbsünde (*peccatum originis*), d. h. ein Mangel an ursprünglicher Gerechtigkeit, oder eine Tatsünde (*peccatum actuale*), eine innerliche oder äußerliche Handlung, die dem Willen Gottes widerspricht und ewige Strafe verdient, wenn nicht *Vergebung* (V. 4) erfolge.⁷⁷

Doch diese Vergebung ist eine Zusage beziehungsweise ein Geschenk Gottes:

2. Bei dir ist nichts denn Gnad und Gunst
die Sünde zu vergeben. [...]
3. Darum auf Gott will hoffen ich
auf mein Verdienst nicht bauen [...].⁷⁸

Und genau auf diese *Vergebung* zielen die Wiederholungen von V. 3 in der Motette hin. In Abschnitt d wird dies schlicht in die Musik übertragen: Vor Gott kann **niemand bestehen**, **wenn** er Sünden zurechnen wollte (Markierung des Verbs durch lineare Klauseln, Satzausdünnung und Aposiopesis). Die Abschnitte e und f betonen dies inhaltlich anders: Vor **Gott** kann niemand bestehen, wenn er Sünden zurechnen **wollte** (Markierung des *Herrn* als *Brevis* in allen Stimmen vor der erneuten Aposiopesis, Motivverwandtschaft von *so du willst Herr, Sünden zurechnen* in Abschnitt e mit *denn bei dir ist die Vergebung* in Abschnitt g. So führt die erste Wiederholung der Frage *wer wird bestehen* in f in die *clausula peregrina* und in

⁷³ Luther ebenda.

⁷⁴ WA 39 I, 96,6-8.

⁷⁵ Vgl. WA 39 I, 256,15-257,7.

⁷⁶ WA,TR 6,153,6-10

⁷⁷ Vgl. ebenda.

⁷⁸ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 553.

die erneute, die dritte Aposiopesis-Figur. **Niemand** kann so vor dem Herrn bestehen. Anders als in Abschnitt d scheint die Frage hier aber nicht individuell angegangen zu werden, sondern alle Stimmen führen auf „kompositorischen Abwegen“ (beziehungsweise in kollektivem Irrtum, s. u.) in den peregrina-Bereich. Die zweite Wiederholung der Frage in Abschnitt f nimmt dann, kompositorisch mit dem Vergebungs-Abschnitt g verschränkt, den primaria-Bereich unvermittelt wieder auf, als hätte es die clausula peregrina zuvor nie gegeben: Niemand kann vor dem Herrn besehen, **weil** er derjenige ist, der vergibt. Gott will übersehen, dass niemand bestehen kann. Ob der peregrina-Abschnitt zuvor als eine gezielte Warnung an Kryptocalvinisten fungieren sollte? Möglich wäre es. Es ist, als ob Luther wie in einer Themapredigt predigen würde:

„Wenn du im Gericht achthaben willst auf die Missetaten aller Menschen, deren keiner vor dir gerecht ist, Herr, und sie nicht vielmehr um deiner Barmherzigkeit willen übersehen willst, Herr, wer wird bestehen? Denn vor dir könnte niemand stehen bleiben noch dich aushalten. Denn bei dir ist die Versöhnung für unsere Sünden, bei keinem anderen kann man Zuflucht suchen.“⁷⁹

Wie Michael kompositorisch eben die *Vergebung* mit dem Finalsatz *daß man dich fürchte* verschränkt hat, wurde oben gezeigt. Genau mittels einer ebensolchen Kausalkette hat Luther versucht zu erklären, warum die Gottesfurcht in diesem Zusammenhang entscheidend ist:

„Wer darum Gottes Gericht nicht ansieht, der fürchtet sich nicht. Wer sich nicht fürchtet, der schreit nicht. Wer nicht schreit, der findet keine Gnade. (...) So stehen Furcht und Hoffnung beieinander: gleichwie das Gericht Gottes die Furcht wirkt, so wirkt die Furcht das Geschrei, Geschrei aber erlangt die Gnade.“⁸⁰

Dies ist eine Relationsbestimmung, die das Leben des gerechtfertigten Sünders vor Gott umschreibt. An anderer Stelle hat Luther dafür die Formel *re vera peccatores, sed reputatione miserentis Dei iusti*/In Wirklichkeit wahrhaft Sünder, aber gerecht aus der Zurechnung des sich erbarmenden Gottes geprägt.⁸¹ Mit diesem lutherischen Verständnis von Rechtfertigung kann Michael die Motette mit einer clausula essentialis primaria beschließen. So endet das *fürchte* im gleichen modalen Bereich, wie die *Tiefe* zuvor exponiert worden ist, nämlich im Ionischen. Hierin liegt auch der Grund, warum Michael für diesen Text die Affektlage des 11. Modus wählen musste: Wenn im Psalter zu finden ist, „was das Heubt selbs aller Heiligen gethan hat“ und die Formeln *sola gratia, sola fide* und *solus Christus* gelten, gilt der fröhliche 11. Modus grundsätzlich auch in dem Bereich der *Tiefe*. Genau deshalb wird Gott im Vergebungsabschnitt g wiederum als der dreieinige Gott angerufen. Die Bitte um Vergebung ist dabei in dem Psalm nie ausgesprochen worden, sie muss es auch nicht, denn in Vers 4 ist sie einfach da, geschenkt von Gott.⁸² Somit muss diese Motette als ein lutherisch-orthodoxes, christologisches Zeugnis

⁷⁹ Luther (aus der ersten Psalmenvorlesung von 1513/15), zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 547.

⁸⁰ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 548.

⁸¹ WA 56, 272, 8f. Siehe hierzu zur Mühlen 1991, S. 545f.

⁸² Vgl. Kraus II 1966, S. 870ff..

der Auslegungsgeschichte des 130. Psalms gelten. Michael hat sich auch hier Luther angeschlossen:

„Die Vernunft aber spricht: das [gemeint ist V. 4, Anm.] ist nicht wahr, sondern bei dem Herrn ist der Zorn. Aber er steht nicht mit der Keule hinter dir, sondern vor dir mit Malvasier.“⁸³

⁸³ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 566. Bei Malvasier handelt es sich um einen schweren, süßen Weißwein.

Analyse 3: Heinrich Schütz, *Die mit Tränen säen*

„Singt und klingt

JESU Gottes kindt.“

(Heinrich Schütz in einem undatierten Briefanfang)¹

Einleitung

Für diese Analyse liegt der Ausnahmefall vor, dass eine bereits vorhandene Analyse existiert, auf die teilweise zurückgegriffen werden kann. Sehr richtig sieht Siegele darin die vorliegende Motette als „Zeugnis der Auslegungsgeschichte“ an.² Sein Ansatz ist, auf diese eine konkrete Motette bezogen, methodisch der umgekehrte wie in der vorliegenden Arbeit. In dem Auseinandertreten der Gliederung des Textes und der Gliederung der Musik unter der Perspektive von Bibelauslegung sieht Siegele ein allgemeines „Problem, das sich aus der Analyse Schützscher Musik ergibt.“³ Insofern geht es Siegele „strenggenommen also nicht [um] Probleme bei der Analyse Schützscher Musik“.⁴ Es kann also nur deshalb teilweise auf die Analyse von Siegele zurückgegriffen werden, da der Ansatz hier der umgekehrte ist: Hier soll nicht vom Stück ausgehend nachgewiesen werden, dass es sich bei der Motette um ein Zeugnis der Auslegungsgeschichte handelt.

Die historischen Voraussetzungen dafür sind im Hauptteil dieser Arbeit bereits dergestalt beschrieben und begründet worden, dass es eher verwundern würde, wenn gerade diese Motette kein Zeugnis der Auslegungsgeschichte wäre. Vielmehr soll der gattungsspezifische Ansatz von den erarbeiteten Analysekriterien ausgehend auf genau dieses Stück bezogen werden. Und das heisst eben auch, viel ausführlicher und enger am Text/Notentext zu arbeiten, als Siegele dies (bedingt durch seinen Ansatz) tut. Siegele versucht induktiv, über die Analyse Schützscher Musik hinausgehend, am Besonderen dieser einen Motette auf etwas Allgemeingültiges, auf ein „Modell auch für andere Fälle“⁵ zu schließen, ohne freilich die Konsequenzen für die Gattungsgeschichte der ev.-luth. Motette zu sehen oder vom Grossmeister Schütz auf andere

¹ Zit. n. Müller 1976, S. 296 (undatierter Briefanfang, vermutlich spät entstanden).

² Siegele 1982.

³ Siegele 1982, S. 50.

⁴ Siegele 1982, S. 50.

⁵ Siegele 1982, S. 50.

Komponisten dieser und späterer Zeiten rückzuschließen. Von dieser Gattungsgeschichte soll hier, wie bei den anderen Analysen auch, jedoch deduktiv ausgegangen werden. Insofern geht es hier genau um die Analyse Schützscher Musik, aber eben unter der Gattungsperspektive. Wo immer diese Analyse einen Impuls der Siegelschen Analyse verdankt, sei im Folgenden auf ihn verwiesen. Stillschweigend übergangen werden solche Aspekte, die an anderer Stelle bereits diskutiert worden sind.⁶

Als Heinrich Schütz (1585-1672) sein elftes Opus, die *Geistliche Chormusik* herausgab, schrieb man das Jahr 1648, das Jahr des Westfälischen Friedens. Diese Motettensammlung (SWV 369-397) besteht aus fünf- bis siebenstimmigen Motetten, die im traditionellen vokalpolyphonischen Stil gehalten und ohne Generalbassbegleitung ausführbar sind. Schütz hatte zu diesem Zeitpunkt bereits 31 Jahre lang in Nachfolge Hans Leo Haßlers eines der bedeutendsten musikalischen Ämter Europas inne, das des Dresdner Hofkapellmeisters. Unterbrochen wurde diese Tätigkeit durch Auslandsaufenthalte; hervorzuheben sind dabei die Studienreisen nach Italien zu Giovanni Gabrieli: „Ja, Gabrieli-! Ihr unsterblichen Götter, welch ein Mann war der!“⁷ Auch nach der zweiten Reise galt dieser enthusiastische Hinweis Giovanni Gabrieli, dem Lehrer seines ersten Italienaufenthaltes. Besonders bemerkenswert erscheint diese Reminiszenz im Kontext des Vorwortes zu den *Symphoniae sacrae I*, einer Musik im aktuelleren Konzertstil. In einer Zeit des Stilwandels und Stilpluralismus nämlich, der aufkommenden Monodie, des Generalbasses sowie des konzertierenden Prinzips, die in Retrospektive auch als Übergangsepoche zwischen der modalen Periode der klassischen Vokalpolyphonie zu der der dualen Tonartenlehre späterer Zeit gelten muss, hatte Schütz bei Gabrieli noch die alte Kunst des Kontrapunktes im strengen, meist fünfstimmigen Satz des *stylus gravis* gelernt. Gabrieli lehrte diesen, obwohl er selbst den neuen italienischen Stil mitentwickelte.⁸ Weit über ein solides Handwerkszeug hinaus war dieser Satz ohne Generalbass für ihn die Basis jeglichen kontrapunktischen Denkens.⁹ Und genau um dieses Denken geht es auch in der *Geistlichen Chormusik*. Hatte Schütz sich zuvor im Wesentlichen dem neuen Vokalkonzert gewidmet,¹⁰ erläutert er in seiner *Vorrede* nun ausführlich die

⁶ Damit ist insbesondere die Funktion der modalen Disposition mittels der vertikalen Klauseln gemeint, die bei Siegele so gar nicht vorkommen. Vgl. die Kritik an seinen durcmolltonalen Deutungen bei Schütz (z. B. „Mediante der Dominante“ bei Siegele 1982, S. 52) unter 3.2. (Klausellehre). Dies betrifft auch die Figurenlehre und andere zeittypische Aspekte, z. B. die *mutatio per tonum* (Moduswechsel), die *mutatio per systema* (Wechsel der Klangdisposition von hoch zu tief), die *mutatio per melopoeiam* (hier: Wechsel des Stiles vom *stilo antico* zum *contrapunctus simplex*) usw.

⁷ Zitat aus Schützens lateinischer Widmung zu den *Symphoniae sacrae I* (1629), zit. n. Pritzkat 1986, S. 83.

⁸ Siehe dazu ausführlich Heinemann 1993, S. 66-102.

⁹ Vgl. Pritzkat 1986, S. 83f.

¹⁰ Vgl. Forchert 1997, Sp. 535f.

Intention dieser Motettensammlung. Nach einleitenden Hinweisen auf die rasch zunehmende Beliebtheit des „über den Bassum Continuum concertierende[n] Stylus Compositionis“, der „aus Italia auch uns Deutschen zu Gesichte kommen und in die Hände gerathen“ sei,¹¹ fordert er auch für die Komposition in diesem Stil eindringlich die Kenntnis des alten Stiles ohne Generalbass ein. Ohne „genugsam[e]“ Übung in dem „Stylo ohne den Bassum Continuum“ würde „ja keine einzige Composition [...] bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß geschätzt werden“ können.¹² So sollte der jüngeren Komponistengeneration „unserer Deutschen Nation“ der „rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts“¹³ als verbindliche satztechnische Grundlage nahegebracht werden. Eine solche Grundlage stehe gleichsam über den Stilen („in dem einen und andern Stylo [...] auf den rechten Weg zu dem Studio contrapuncti“¹⁴) und damit auch über Nationenstilen, Personen und Zeiten („gleichsam canonisierte italienische und andere / alte und neue Classicos Austores [...]“¹⁵). Aus diesem Grunde nimmt er auch eine Motette von Andrea Gabrieli in die Sammlung auf:

„Indem Schütz den sehr konventionellen, nirgends kompositionstechnischen Regeln zuwiderlaufenden Satz eines Italieners zitiert, verweist er darauf, daß ‚deutsche‘ und ‚italienische‘ Musik ihr gemeinsames Fundament im korrekten Kontrapunkt finden.“¹⁶

Darüber hinaus impliziert die Rolle Andrea Gabrielis als Onkel und Lehrer von Giovanni Gabrieli, aufgenommen in ein Oeuvre von dessen Schüler Schütz, sicher auch die didaktische Intention der Sammlung. Wilhelm Kamlahs Vorwort zur Sammlung von 1935, in dem er behauptet, Schütz wolle „diesmal von der italienischen Mode zu der strengen, jedes schimmernde Blendwerk ausschließenden kontrapunktischen Kunst alter deutscher Tradition zurückkehren“,¹⁷ ist vor diesem Hintergrund als nationalistisches Wunschdenken entlarvt (vor allem, wenn man den Einfluss der franko-flämischen Vokalpolyphonie auf die „alte deutsche Tradition“ mitbedenkt). Allein die zeitliche Stellung der *Geistlichen Chormusik* genau zwischen den Sammlungen der *Symphoniae sacrae II* (1647) und *Symphoniae sacrae III* (1650) als virtuosen geistlichen Konzerten im neuesten italienischen Stil verbietet eine solche Deutung. Vielmehr geht es Schütz um kompositorische Erkenntnisgewinne in deutscher Sprache:

¹¹ NSGA 5, S. VI

¹² NSGA 5, S. VI

¹³ NSGA 5, S. VI

¹⁴ NSGA 5, S. VII.

¹⁵ NSGA 5, S. VII.

¹⁶ Heinemann 1992, S. 94.

¹⁷ NSGA 5, S.V. Auch heute noch kauft man dieses Vorwort mit einem Exemplar der *Geistlichen Chormusik* unkommentiert mit.

„Gerade im Gegenteil scheint Schütz stets Mittel und Möglichkeiten gesucht zu haben, Texte noch plastischer zu illustrieren, noch intensiver zu deuten und noch wirkungsvoller zu inszenieren.“¹⁸

Redewendungen Schützens wie die, er habe Bibeltext „in die Musik übersetzt“, beleuchten eindeutig die Rolle der Musik für Schütz als Medium biblischer Textverkündigung.¹⁹ Wie unter **3. Die Genese der Gattung** dargestellt, ist dieser Zugang als ein typisch deutsch-protestantischer zu verstehen. Eggebrecht hat dazu dargelegt:

„In jener Daseinsmitte Schützens steht neben der humanistischen Bildung zweitens die Zugehörigkeit seines beruflichen Schaffens und Wirkens zu der evangelischen, lutherisch-protestantischen Tradition der mittel- und norddeutschen Kantoreien, in die Schütz als Schüler der Stadtschule in Weißenfels und als Sängerknabe in Kassel hineingewachsen ist und die er als Dresdner Hofkapellmeister zu einem ihrer Höhepunkte führte.“²⁰

Genau diese Hofkapelle war nach dem Vorbild der Torgauer Kantorei von Johannes Walter gegründet worden. Walther, der engste musikalische Mitarbeiter Martin Luthers, wurde 1548 auf Melanchthons Rat in die Dienste des Kurfürsten Moritz von Sachsen nach Dresden berufen. So stand Schütz schon auf dienstlicher Ebene in sozusagen „urprotestantischen“ Traditionen.²¹ Musikalisch wurde er spätestens als jugendlicher Kantonist der Weißenfelser Kantorei mit der deutschen Lasso-Tradition (durch Werke von Lasso selbst, dem Weißenfelser Kantor Georg Weber, Georg Otto, Melchior Vulpius, Phillip Dulichius u. a.) vertraut.²² Auf diese reiche Tradition von Textvertonungen konnte Schütz also bereits zurückgreifen, bevor er sich die italienischen Neuerungen dienstbar machte. Dass er von Eggebrecht durchaus zu Recht als ein „Prediger in Tönen“²³ bezeichnet wird, zeigt auch die folgende Analyse der Motette *Die mit Tränen säen* (SWV 378). Diese ist heute sicherlich eine der am häufigsten aufgeführten Motetten im Kirchenkonzert. Denkbar wäre eine liturgische Verwendung als Introitus oder Graduale am 24. Sonntag nach Trinitatis, zum Totengedenken oder als Kirchenmusik zur Trauerfeier.

Textgrundlage und Textdisposition

In der letzten zu Luthers Lebzeiten erschienenen Bibelübersetzung lautet Psalm 126 folgendermaßen:

¹⁸ Heinemann 1993, S. 95. Vgl. Eggebrecht ²1985, S. 35.

¹⁹ So im Untertitel zur *Auferstehungshistorie* SWV 50 (Dresden 1623). Vgl. Brodde ²1979, S. 268.

²⁰ Eggebrecht ²1996, S. 390. Zu berücksichtigen ist dabei auch sein stetiges Interesse an den italienischen Neuerungen der Kompositionstechnik im Dienste der explicatio textus liturgischer Texte. Dazu Heinemann 1993, S. 81.

²¹ Vgl. Eggebrecht ²1985, S. 20ff.

²² Vgl. Brodde ²1979, S. 21f.

²³ Eggebrecht ²1996, S. 403.

CXXVI.

1 Ein Lied im höhern

Chor.

Wenn Der HERR
Die Gefangen Zion
erlösen wird / So werden wir sein wie die
Trewmende.

2 Denn wird vnser
mund vol lachens vnd
vnser zunge vol rhü-
mens sein / Da wird man
sagen vnter den Hei-
den / Der HERR hat
grosses an jnen gethan.

3 Der HERR hat Gros-
ses an vns gethan / Des
sind wir frölich.

4 HERR wende vnser
Gefengnis / Wie du die
Wasser gegen mittage
trockenest.

5 Die mit Threnen seen /
Werden mit freuden
erndten.

6 Sie gehen hin vnd wei-
nen / vnd tragen edlen
Samen / Vnd komen mit
Freuden / vnd bringen
jre Garben.²⁴

Kraus 1966 u. a. deuten V. 1-3 als Perfektform, möglich wäre auch eine Art Zukunftsaussage im „prophetischen Perfekt“.²⁵ Weitgehende Einigkeit herrscht in der Forschung, Vers 5 und 6 als einen Abschnitt zu betrachten (z. B. Weiser II ⁹1979, Kraus II 1966). Schütz hat sich vermutlich auch für die Vertonung der Verse 5 und 6 entschieden, weil diese gerade aufgrund ihrer antithetischen Struktur dem Lebensgefühl des barocken Künstlers entgegenkommen mussten.²⁶ Veränderungen am Wortlaut hat Schütz nicht vorgenommen.²⁷ Mittels Wiederholungen und Verbindungen ganzer Versabschnitte sowie differenzierten Geminaciones auf der Ebene der Einzelstimmfaktur innerhalb dieser Wiederholungen schafft er jedoch

²⁴ Volz 1972, S. 1078f.

²⁵ So Weiser II ⁹1979, S. 524.

²⁶ Vgl. Velten 1988, S. 45. Zur Antithetik im Barock siehe Szyrocki 1979, S. 61f.

²⁷ Im Folgenden wird die behutsam modernisierte Rechtschreibung der NSGA zugrundegelegt.

allein durch die Einrichtung auf der textlichen Ebene eine äußerst komplexe Struktur. Diese ist als übergeordnete Figur aufzufassen.²⁸ Zunächst zur Textdisposition:

Auf der Folie des Parallelismus membrorum, der den Psalmtext strukturiert²⁹, erscheint die antithetische Anlage des Textes überdeutlich. Vers 5 stellt die Nomen *Tränen* und *Freuden* sowie die Verben *säen* und *ernten* gegenüber. Vers 6 kann als eine Art Kommentar dazu in einer erweiterten Reihung dieser Inhalte aufgefaßt werden. Hier stehen sich die Textglieder *gehen hin* und *kommen*, *weinen* und *Freuden*, *tragen* und *bringen* sowie *edlen Samen* und *ihre Garben* gegenüber. Indem Schütz die ersten beiden Halbverse jeweils zweimal aufnimmt und wie in einer dialektischen Erörterung gegenüberstellt, verfährt er entsprechend der zugrundeliegenden Antithetik des Verses, ja stellt diese noch betont heraus. Der antithetischen Struktur konsequent folgend, müsste er freilich die beiden erweiterten Halbverse von V. 6 ebenso behandeln. Die Textdisposition sähe dann, in schlichter Aufeinanderreihung der Kola des Psalmtextes (mit jeweiliger Wiederholung des Vollverses) wie folgt aus:

- 5a) Die mit Tränen säen,
- 5b) werden mit Freuden ernten,
- 5a) die mit Tränen säen,
- 5b) werden mit Freuden ernten.
- 6a) Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen,
- 6b) und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.
- 6a) Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen,
- 6b) und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Schon in der *Motet SWV 42* aus den *Psalmen Davids* über den gleichen Text hat Schütz eine derart schlichte Reihungsform jedoch insofern vermieden, als dass er zum einen die *Freuden*-Teile 5b) wesentlich häufiger wiederholt hat, als die *Tränen*-Teile 5a). Zum anderen hat hier er die Halbverse aus 6a) und 6b) in kleinere Einheiten zerlegt, so dass es innerhalb dieser Einheiten zu Überschneidungen kommt, die die bloße Reihungsform überschreiten (z. B. *Sie gehen hin, sie gehen hin, sie gehen hin und weinen*).³⁰ In der vorliegenden Motette jedoch nimmt Schütz noch weit subtilere Eingriffe in die Textgestalt vor: Durch zwei besondere

²⁸ Siegele 1982, S. 50. Zu ergänzen ist Siegele insofern, als dass diese Figur im Rahmen der dispositio entsteht und insofern das Produkt eines üblichen und gattungsspezifischen Vorganges ist (und nicht etwa die exegetische Einzeltat eines Großmeisters).

²⁹ Zum Parallelismus membrorum vgl. v. Wilpert⁷ 1989, S. 658. Siehe auch Siegele 1982, S. 53.

³⁰ Vgl. Siegele 1982, S. 54, der freilich in SWV 42 die „syntaktisch-inhaltliche Form des Texts“ ganz gewahrt sieht. Vgl. aber vor allem die Motette von J. H. Schein aus dem *Israelsbrünnlein* von 1625 über den gleichen

Kunstgriffe umgeht Schütz eine einfache Reihungsform: Zunächst eliminiert er das Komma hinter 6a) (*Samen*) und kann so die Halbverse jeweils noch unterteilen:

- 6a) Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
- 6b) und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Auf dieser Grundlage isoliert er dann den ersten Viertelvers von V.6 (*Sie gehen hin und weinen*), indem er ihn nur einmal unwiederholt auftauchen läßt. Den zweiten Viertelvers (*und tragen edlen Samen*) stellt er dann dem kompletten Halbvers 6b) gegenüber und verfährt dann mit diesen Textbausteinen ebenso dialektisch wie zuvor mit Vers 5a) und 5b). Der Viertelvers *und tragen edlen Samen* wird den beiden Halbversen *und kommen mit Freuden / und bringen ihre Garben* dabei jeweils dreimal gegenübergestellt, und nicht zweimal wie bei 5a) und 5b).³¹ Diese Art der Textdisposition zeigt auf, wie Schütz von seinem Zeitgenossen Martin Opitz gelernt hat, der ein Virtuose in der dichterischen Handhabung von Antithetik gewesen ist.³² Das Verhältnis der Textabschnitte zu den musikalischen Abschnitten stellt sich nach diesen künstlerischen Eingriffen durch Schütz wie folgt dar:

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt	Aufbau ³³
Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten, die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.	a1 (Ms. 1-11) b1 (Ms. 12-15) a2 (Ms. 16-30) b2 (Ms. 31-43)	exordium
Sie gehen hin und weinen	c (Ms. 44-64)	medium

Text, in der tatsächlich die Kola des Psalmtextes ohne Überschneidungen oder Wiederholungen in direkter Aufeinanderfolge disponiert sind.

³¹ Vgl. Siegele 1982, S. 54.

³² Zum Verhältnis von Schütz und Opitz vgl. Heinemann 1993, S. 82f. Zur Antithetik bei Opitz vgl. Szyrocki 1979, S. 62.

³³ Siehe unten, Bauplan.

und tragen edlen Samen	d1 (Ms. 64-68)	finis
und kommen mit Freuden	e1 (Ms. 69-75)	
und bringen ihre Garben,		
und tragen edlen Samen	d2 (Ms. 75-77)	
und kommen mit Freuden	e2 (Ms. 77-81)	
und bringen ihre Garben,		
und tragen edlen Samen,	d3 (Ms. 81-89)	
und kommen mit Freuden	e3 (Ms. 89-107)	
und bringen ihre Garben.		

An den Proportionen der Mensuranteile pro Versabschnitt erkennt man, dass sich der Anteil des „Freudenabschnittes“ im Rahmen einer gesteigerten Textwiederaufnahme (Abschnitt b2 zu b1) verdreifacht gegenüber einer Zunahme des „Tränenabschnittes“ (a2 zu a1) um nur 1/3. Abschnitt c (*Sie gehen hin und weinen*) ist der einzige Abschnitt, der nicht wiederaufgenommen wird. Zusammen mit dem Schlussabschnitt e3 ist c der längste (20 Ms.) Abschnitt. Auf diesem Hintergrund ist es besonders auffällig, dass Abschnitt d1 (*und tragen edlen Samen*) zunächst nur vier Messuren umfaßt; ist er doch syntaktisch wie inhaltlich eigentlich dem Text *Sie gehen hin und weinen* (Abschnitt c) zugehörig, der 20 Messuren umfaßt. Allein also durch die Längenverhältnisse ist d1 somit eindeutig von Abschnitt c abgetrennt worden. Darüberhinaus wird er im Folgenden noch dreifach in den Halbvers *und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben* quasi eingewoben, als ob Schütz allein durch diese Textur dreimal sagen möchte: Hierzu und nirgendwo anders ist dieser Abschnitt zugehörig.

Wie wirkungsvoll (und auch den heutigen Rezipienten leitend) eine solche Textdisposition sein kann, zeigt ein Vorschlag Veltens. Er schlägt vor, im Rahmen einer Analyse der Motette Vers 6 bezüglich „Form und Vorstellungsgehalt“ des Psalmes in zwei semantische Einheiten zu teilen und dabei den antithetischen Einschnitt zwischen *weinen* und *und tragen* zu setzen.³⁴ Dies entspricht tatsächlich genau der Disposition Schützens aber mitnichten der Semantik des Psalmtextes, auf die sich Velten eigentlich beruft, ist doch das *Tragen des edlen Samens* eine metaphorische Umschreibung eben des *Weinens* und (damit diesem inhaltlich und affektmäßig zuzuordnen). Auf der Ebene der Textdisposition hat Schütz somit bereits eine theologische Aussage vollzogen, denn das Austragen des *edlen Samens* ist an sich eindeutig dem semantischen Feld des *Weinens* zugehörig. Dass Schütz so in die zentrale Aussage des

Psalmtextes eingreift, indem er es den Freuden- und Garbenabschnitten (e1, e2, e3) dreifach zuordnet, mag die Darstellung Weisers bezüglich V. 5-6 bekräftigen:

„Auf die Bitte der Gemeinde (V.4) folgt die Antwort (V. 5-6), die wohl vom Priester oder Propheten gesprochen ist. Sie kleidet die Verheißung in das sprichwörtliche Bild von der Tränensaat und Freudenernte. Der Anlaß für die Wahl dieses Bildes liegt im Festkult, der neben anderem auch der Sicherung des Fruchtbarkeitssegens für das Neue Jahr diente zu einer Zeit, als die Anliegen der kanaanäischen Ackerbaukultur und ihrer Kulte von der Jahwereligion absorbiert waren. Um dies Bild zu verstehen, das nicht einfach von der Aufeinanderfolge von Saat und Ernte redet, etwa im Sinne des Sprichwortes ‚auf Regen folgt Sonnenschein‘, muß man es auf seinem zeitgeschichtlichen Hintergrund sehen. Es ist eine allgemein verbreitete, uralte Auffassung, die sich in verschiedenen Bräuchen der Völker widerspiegelt, daß die Zeit der Saat als Trauerzeit galt. Aus ägyptischen Beispielen wissen wir, daß man dort mit Trauerliedern die Aussaat als Symbol der Begrabung des Gottes Osiris feierte auf dem Hintergrund einer Betrachtung des Naturvorganges als sterbendes und auferstehendes Leben, die nun auch durch Funde in Ras Schamra für den kanaanäischen Kultmythos bestätigt ist und auch in dem deutschen Sprichwort ihren Niederschlag gefunden hat: ‚Man soll bei der Aussaat nicht lachen, sonst muß man bei der Ernte weinen‘, und dem biblischen Gleichnis vom Weizenkorn, das ersterben muß, um viel Frucht zu bringen (Joh. 12, 24; 1. Kor. 15, 36), zugrunde liegt. Erst von da werden die Worte des Psalms ‚die mit Tränen säen‘ und ‚sie gehen hin und weinen‘ begreiflich.“³⁵

Allein aus der dialektischen Struktur des exordiums heraus (a1-b2) lässt Schütz anscheinend so vermittels seiner Textdisposition aus dem *Weinen* (c) nur noch *Freude* (finis, d1-e3) erwachsen. Der *edle Same*, das heißt die *Tränen*, sind so eindeutig dem „Freudenhalfvers“ (6b) zugeordnet und mit ihm dreifach dialektisch verbunden. Und doch zeigt sich seine ganze exegetische Kunst erst im Verhältnis dieser Textdisposition auf der Folie des Notentextes.

Kerygma

Bauplan der Motette

Die Motette hat drei Teile:³⁶

- Teil I: exordium (Ms. 1-43, entspricht a1, b1, a2, b2)
- Teil II: medium (Ms. 44-64 entspricht c)
- Teil III: finis (Ms. 64-107 entspricht d1, e1, d2, e2, e3)

Die folgende Übersicht verdeutlicht, wie mit jeder Interpunktion des Bibeltextes eine musikalische Klauselbildung korrespondiert (und weitere, zusätzlich gliedernde Klauseln entstehen):

³⁴ Vgl. Velten 1988, S. 46.

³⁵ Weiser II ⁹1979, S. 525f.

³⁶ Zu dieser rhetorisch fundierten Dreiteilung siehe 3.2.2.

Abschnittsverbindung	Klauselbildung	Segmentverbindung ³⁷	Interpunktion
a1-b1 (Ms. 11-12)	clausula essentialis primaria perfecta ³⁸	3. Typ	Komma
b1-a2 (Ms. 15-16)	clausula essentialis tertiaria	1. Typ	Komma
a2-b2 (Ms. 30-31)	clausula essentialis primaria tenorizans	3 Typ	Komma
b2-c (Ms. 42-43)	clausula essentialis primaria perfecta	3. Typ	Punkt
c-d1 (Ms. 63-64)	clausula essentialis secundaria	1. Typ	keine Interpunktion
d1-e1 (Ms. 68-69)	clausula essentialis secundaria perfecta	1. Typ	keine Interpunktion
e1-d2 (Ms. 75)	clausula peregrina perfecta	1. Typ	Komma
d2-e2 (Ms. 77)	clausula essentialis primaria perfecta	1. Typ	keine Interpunktion
e2-d3 (Ms.81)	clausula essentialis secundaria perfectissima	1. Typ	Komma
d3-e3 (Ms. 89)	clausula essentialis tertiaria perfectissima	1. Typ	Komma

Bis zum Abschnitt c überwiegen die Segmentverbindungen vom 3. Typ (ohne Überschneidungen im Satz).³⁹ Eine Ausnahme bilden die Abschnitte b1-a2, welche zusammen die Durchführung des Antithetons *Tränen/Freuden* darstellen und den Freudenabschnitt b2 auf dieser Folie umso dominanter erscheinen lassen. Nach Abschnitt c treten ausschließlich Neueinsätze von Segmenten des 1. Typs (während der Dauer eines Schlussklanges des vorhergehenden Segmentes) auf. Dieses Verfahren ist inhaltlich zu deuten und deckt sich mit der Textdisposition. Auch durch die musikalische Faktur der Abschnittsübergänge wird so zunächst eine klar strukturierte Dialektik ohne Abschnittsüberschneidungen geschaffen (a1-

³⁷ Segmentverbindungen nach Breig 1987, S.126 ff.

³⁸ Bei Dreistimmigkeit -wie hier- fehlt wie üblich auch bei Schütz die lineare Altklausel. Noch hundert Jahre später heißt es bei Walther, dass diese als „clausula explementalis (...) nur zur Ausfüllung der Harmonie dienet“ (Walther 1732, S. 170).

³⁹ Zu den Segmentverbindungen siehe 3.2.4.

b2).⁴⁰ Daraufhin wird der *edle Same* aus dem Vorgang des *Weinens* (c) herausgelöst, mittels Abschnittsüberschneidungen in die *Garben* (e1-e3) eingebunden und die Antithetik von *Tränen* und *Freude* dialektisch in die Synthese von *Freude* und *Freude* aufgelöst (dazu unten mehr).

Besetzung, Moduswahl und Ambitus

Hier wie im Folgenden soll die NSGA zugrundegelegt werden, in der die Motette (hier für gemischten Chor) um einen Ganzton nach oben transponiert erscheint.⁴¹ Das Stück ist ursprünglich im dorischen Modus über d komponiert und erscheint hier somit über e.

Wenn Schütz explizit von „Wercklein ohne Bassum Continuum“ spricht, meint er damit eher die musikalische Faktur im „Stylus gravis“ als „Stylo ohne den Bassum Continuum“,⁴² als eine negative Besetzungsangabe. Zusätzlich zu den fünf Singstimmen (S1, S2, A, T, B) kann ein Generalbaß ad libitum hinzutreten, den Schütz „auff Gutachten und Begehren / nicht aber aus Nothwendigkeit“ beigegeben hat.⁴³ Wie Schütz in seiner *Vorrede* nahegelegt hat, können die Singstimmen mit Instrumenten verstärkt bzw. durch solche ersetzt werden, und zwar chorisch oder solistisch sowie kontrastierend „per choros“.⁴⁴

Die „Dispositiones Modorum“ stehen nicht ohne Grund an erster Stelle der „zu einer Regulierten Composition nothwendige[n] Requisite“, die Heinrich Schütz in der *Vorrede* seiner *Geistlichen Chormusik* nennt.⁴⁵ Krones liefert Belege für diesen Sachverhalt: So zeigt sich die Verwurzelung Schützens im System der Modi und ihres Affektgehaltes beispielsweise in den *Psalmen Davids* (1619), wo er im Nachwort über die „Verrückung der alten Modorum aus ihren natürlichen Choralen“ (d. h. Transposition auf eine andere Finalis) spricht.⁴⁶ In der *Vorrede* zu den *Musicalischen Exequien* (1636) behandelt er das „Ausschweifen aus den Schrancken Noni Toni“.⁴⁷ An seinem Lebensende hat Schütz im „Catalogus“ seines Schwanengesanges die „Toni“ der einzelnen Werkteile genauestens angeführt.⁴⁸ Anders als später sein Schüler Bernhard zählt Schütz in der Gabrieli-Tradition sechs authentische und

⁴⁰ Vgl. Siegele 1982, S. 51.

⁴¹ Vgl. NSGA 5, S. 5.

⁴² Vgl. die *Vorrede*, NSGA 5, S. VI.

⁴³ NSGA; S. VIII.

⁴⁴ Vgl. die *Vorrede*, NSGA 5, S. VI.

⁴⁵ NSGA 5, S. VI.

⁴⁶ Zitat von Schütz in: Müller 1931, S. 273. Siehe dazu Krones 1985, S. 508 f.

⁴⁷ NSGA 4, Kassel/Basel 1956, S. 7

⁴⁸ Krones 1985, S. 508 f. Zur Verwurzelung Schützens im System der Modi siehe auch Brodde 1979, S. 202f. sowie Pritzkat 1986, S. 84f. Siehe auch 3.2. dieser Arbeit.

sechs plagale Modi/„toni“ (also 1. dorisch, 2. hypodorisch, 3. phrygisch usw.).⁴⁹ Der Affektcharakter der dorischen Gruppe ist in der Gabrieli-Tradition universell, nämlich „traurig und heiter. Sie repräsentiert Affekte mittlerer Lage [...].“⁵⁰ Die Wahl des Dorischen in dieser Motette ist offensichtlich durch den Affektgehalt der Psalmverse bedingt, da der dorische Modus der textkonstituierenden Antithetik am besten gerecht wird:

„Der 1. Modus (dorisch) besitzt die größte Spannweite des Ausdrucks, der sich von ‚majestätisch‘ (Glarean) über ‚gravitatisch‘ (Quirfeld) bis hin zu ‚mittelmäßig lustig und traurig, daher zur Andacht bequemlich‘ (Bernhard) erstreckt [...]“.⁵¹

Der Klauselplan läßt keinen Zweifel an der dorischen Gesamtdisposition der Motette aufkommen, die zum Schluss (Ms. 103-107) sehr stringent mit der Binnenklauselfolge essentialis tertiaria (Ms. 103), essentialis secundaria (Ms. 105) und der essentialis primaria perfecta (Ms. 107) gefestigt wird. Auf dieser Folie freilich greift Schütz aus Gründen der Affektdarstellung zum Mittel der mixtio tonorum (a1) und commixtio tonorum (b1/b2).⁵² Diese Kunstgriffe werden unten näher erläutert (siehe abschnittsweise Darstellung).

Die Ambitus der Einzelstimmen bewegen sich im normalen Rahmen für dorisch über e:

- Sopran1, Sopran2: e1-e2 (authentisch)
- Alt: a-a1 (plagal)
- Tenor: e-e1 (authentisch)
- Bass: A-a (plagal)

Über- und Unterschreitungen um einen Ton und mehr (letzteres bei klanglicher Entfaltung von Klauseln, z. B. S1, Ms. 10) treten motivbedingt auf und sind in der Regel als Figur aufzufassen.⁵³ Diese werden unten (abschnittsweise Darstellung) an entsprechender Stelle besprochen.

Abschnittsweise Darstellung von Besonderheiten

Abschnitt a1 (Ms. 1-11)

Sopran1, Sopran2 und Tenor führen den Halbvers 5a) *Die mit Tränen säen* im Wortkanon gemessen deklamierend durch. Die Ganze als Deklamationseinheit markiert zugleich auch den Einsatzabstand der Stimmen. Beide Sopranstimmen bilden den Vorstellungsgehalt des Verbes

⁴⁹ Vgl. Krones 1985, S 509 f.; entsprechend Pritzkat 1986, S. 84f. Bernhard ließ die Zählung nach Zarlino mit dem Ionischen als „Primo Tono“ beginnen. Einen Überblick über beide „Zählssysteme“ bietet Michael Praetorius in *Syntagma Musicum III* 1958 (1619), S. 36 ff.).

⁵⁰ Pritzkat 1986, S. 85.

⁵¹ Krones 1985, S. 510. Entsprechend Brodde 1979, S. 202f.

⁵² Vgl. zu diesen Mitteln Krones 1985, S. 510-512.

⁵³ Vgl. Krones 1985, S. 509f.

säen mittels eines weitgespannten Melismas als „Streubewegung“ ab (Hypotyposis-Figur).⁵⁴ Der Vokal „ä“ weckt dabei lautliche Assoziationen zu den *Tränen*. Sopran1 steigt mittels Sekundbrücken im Kleinterzrahmen auf und ab, abschließend mit einer Diskantklausel. Sopran2 steigt im Quintraum mittels Sekundbrücken ab (als Katabasis), abschließend mit einer Tenorklausel. Beide Soprane vereinigen sich im Einklang auf der Finalis e (Ms. 11).

„Schulmäßig“ müßte im Abschnitt a1 als Teil des exordiums der konstitutive Modus (hier also das Dorische) eingeführt sowie in der Horizontalität und Vertikalität der Klauseln gefestigt werden, und zwar genau durch die Stimmen, die Schütz hier exponiert: Sopran1, Sopran2 und Tenor.⁵⁵ Linear hört man aber eine phrygische wirkende Klausel in Sopran2 (Ms. 3-5). Die im Dorischen moduskonstituierende große Sexte über der Finalis (hier: cis über e) erscheint hier tiefalteriert (als c). Dabei evoziert die Auflösung des cis zum c (S2, Ms. 4; T, Ms. 9) jeweils den Eindruck einer phrygischen Sekunde, was hier als *mixtio tonorum* aufzufassen ist. So steigt auch der Tenor nach einer linearen Diskantklausel im phrygischen Tetrachord ab und „beugt“ hier ebenso wie der Sopran2 den Modus. Im Abschnitt a1 taucht die charakteristische dorische Sexte so nur in Anspielung (als flüchtige fusa- Note in der Diskantklauselauszierung des S1 auf *säen*, Ms. 10) auf. Obendrein geschieht dies auch noch mittels Ambitusunterschreitung „versteckt“. Spezifisch phrygische Intervalle werden somit von Schütz im Rahmen einer *commixtio tonorum*⁵⁶ hier als Textinterpretationsmittel für die Darstellung der *Tränen* verwendet. Der phrygische Modus, auf den hier angespielt wird, gilt traditionell als „Tonart der Schmerzen und Tränen“, der Trauer und des Todes, die nie heiter sein kann“ (und kommt in der *Geistlichen Chormusik* als konstitutiver Modus nie vor).⁵⁷ Das Umbiegen der dorischen Sexte cis zu einem „Tränenton“ c mittels phrygischer Sekunde erzwingt hier auch einen *passus duriusculus* im schmerzlichen Affekt.⁵⁸ Dieser *passus duriusculus* ist in Abschnitt a1 konstitutiv für horizontale Linien und vertikale Zusammenklänge (steigend im Sopran2, fallend im Sopran1 und Tenor). Genau der Ton c also ist hier also affektmäßig als ein „Tränenton“ exponiert und hilft in Verbindung mit den Worten *Tränen* und *säen* mehrfach, einen phrygischen Modus im Exordium zu suggerieren, zumal wegen seiner bloßen Dauer (Ganze im S2, Ms. 4; A, Ms. 18; B, Ms. 23). Im folgenden Motettenverlauf wird dieser Ton weiterhin eine zentrale Rolle spielen. Trotz alledem bleibt der dorische Modus in Abschnitt a1 eindeutig als

⁵⁴ Zur Hypotyposis-Figur vgl. Bartel ³1997, S. 183-185 sowie Eggebrecht 1996, S. 347 sowie S. 379.

⁵⁵ Sopran1, Sopran2 und T sind im fünfstimmigen Satz a voce piena i. d. R. die moduskonstituierenden Stimmen (vgl. Ehmman 1976, S. 317 sowie Krones 1985, S. 509f.).

⁵⁶ Dazu Pritzkat 1986, S. 85.

⁵⁷ Pritzkat 1985, S. 85.

⁵⁸ Zum *passus duriusculus* vgl. Bartel ³1997, S. 222f. Vgl. auch de la Motte⁵1994, S. 210.

Folie dieser phrygischen Verfremdung erhalten. Er wird bestätigt durch die *clausula essentialis primaria perfecta* (Ms. 11f.).

Abschnitt b1 (Ms. 12-15)

Der ganze „Freudenabschnitt“ des Halbverses 5b) *werden mit Freuden ernten* steht dagegen im heiteren ionischen Modus⁵⁹ über g und symbolisiert in seiner Textgebundenheit den Kontrast zum „phrygisierten“ dorischen Modus in a1.⁶⁰ Genau der „Tränenton“ c ist es, der hier mittels einer *commixtio tonorum* das Dorische zum Ionischen wandelt. Ionisch als 11. Modus

„ist (als späteres ‚Dur‘) naturgemäß der heiterste. Er wird genannt *scitus seu elegans*, weil er gar liebreich und freudig klinget, dahero man ihn auch oft *Modum lascivum* genennet hat‘; er „braucht lauter fröhliche Texte, so von loben, trösten, erfreuen, danken und dergleichen handeln (Quirsfeld).“⁶¹

Man vergleiche den affektiv phrygisierten Zusammenklang in Ms. 4 (S1: g, S2: c2, T: e2) auf dem Wort *Tränen* mit dem verheißungsvoll-freudigen Zusammenklang in Ms. 12 (S1: e2, S2: g1, T: c1), um die Kunstfertigkeit von Schützens modaler Arbeit zu erfassen: Es sind jeweils genau die gleichen Töne, nur anders angeordnet und in anderem modalen Zusammenhang eben einen grundsätzlich anderen Affekt erzeugend.⁶² Auf der Folie des Dorischen entfaltet der „Tränenton“ c eine konstruktive Janusköpfigkeit sowohl zum Phrygischen wie auch Ionischen hin. Die Antithetik *Tränen* vs. *Freuden* wird von Schütz so mittels extremer Modi abgebildet. Tänzerische Terz- und Sextparallelen im Sopran 1 und Sopran 2 und die homorhythmische moderne Faktur in Abschnitt b1 unterstreichen die intendierte Affektwirkung. Der Kontrapunkt im Tenor vollzieht dabei eine Katabasis, die Pritzkat als „Segenslinie“ deutet.⁶³

Die vorbereitete *clausula perfecta* (Ms. 14f.) mündet in den Einklang der scheinbaren Finalis g, die durch den überlappenden Baßeinsatz auf e (Ms. 15) vom Hörer wieder als Stufe mi des dorischen Modus über e rückgedeutet wird. Der Deklamationsrhythmus im Abschnitt b1 ändert sich analog zum Tempuswechsel im Psalmtext zur *proportia tripla* in Halbe-Werten. Das Deklamationsverhältnis der Abschnitte a1 zu b1 ist somit 3:1.⁶⁴ Als Abbild des Himmlischen

⁵⁹ Zur Affektenlage des Ionischen vgl. Krones 1985, S. 511; vgl. Brodde 1979, S. 202f.

⁶⁰ Siegeles Aussage „erst tiefe Lage und Moll, dann hohe Lage und Dur“ (Siegele 1982, S. 50) ist hier wesentlich zu undifferenziert. Wie gezeigt wurde (s. o., Bauplan), bedingen die Modi gerade auch die Klauselbildungen und sind mit der Textdisposition untrennbar verbunden.

⁶¹ Krones 1985, S. 511. Entsprechend Brodde 1979, S. 202f.

⁶² Das durmolltonale System würde hier zur Beschreibung dieser Zusammenklänge jeweils „C-Dur“ ergeben, was einmal mehr die Unangemessenheit dieses Systems zur Beschreibung von Musik dieser Zeit belegt.

⁶³ So Pritzkat 1986, S. 90.

⁶⁴ Vgl. Siegele 1982, S. 50.

bzw. als Sinnbild der Verheißung ist die proportia tripla als Mensur zur Schütz-Zeit üblich und muss entsprechend aufgefaßt werden.⁶⁵

NB Schütz 1: T, Ms. 6-15

Abschnitt a2 (Ms. 16-30)

Im Prinzip stellt der Abschnitt a2 eine intensivierete Wiederaufnahme des Abschnittes a1 dar. Die Steigerung betrifft dabei den erweiterten Ambitus der Einzelstimmen, die Vermehrung der Stimmenzahl bis zur Fünfstimmigkeit im Vollchor, die Intensivierung der Chromatik (Akzidenzium gis tritt hinzu, Ms. 18) sowie die bloße Dauer des Abschnittes (14 Ms. gegenüber 11 in Abschnitt a1). Die Mensur wechselt wieder zum imperfekten Tempus wie in Abschnitt a1; die Deklamationsbasis ist wiederum die Ganze Note. Die schmerzhaften Wendungen (passus duriusculus) des Beginns in Sopran2 und Tenor werden in oktaversetzer Lage von Alt und Bass auch hier imitierend aufgegriffen (vgl. Ms. 2ff. mit Ms. 15ff.). Dieser dreistimmige Anfang in tiefster Lage mündet aber schließlich in die fünfstimmige Vollstimmigkeit in hoher Lage (Ms. 31). Um des gesteigerten Affektes in Verbindung mit zentralen Worten willen finden sich eine Ambitusunterschreitung im Klauselkontext (Ton g im Alt, Ms. 23 auf *säen*) sowie Ambitusüberschreitungen im Tenor (Ms. 26 auf *Tränen* und im Sopran (Hochton fis₂ in Ms. 28f. auf *säen* mit einer Longa Dauer). Die eindeutige musikalisch-inhaltliche Korrespondenz des „Tränentones“ im Alt (Ms. 18f.) mit dem Ton des Basses auf *säen* (Ms. 23f.) gewinnt spätestens im Abschnitt d1 theologisches Gewicht, ist doch die Saatzeit biblisch in der Tat eine Zeit der Trauer.⁶⁶

Abschnitt b2 (Ms. 31-43)

Wie der Abschnitt a2 zu a1 stellt auch b2 eine intensivierete Wiederaufnahme von b1 dar. Auch hier ist der Beginn dreistimmig und mündet gleichfalls in die Fünfstimmigkeit. Neben der Stimmenzahl betrifft die Steigerung wiederum die jeweiligen Ambitus der Einzelstimmen, die Dauer des Abschnittes (12 Ms. b2 gegenüber nur vier Ms. in b1), die Satzstruktur (latente Doppelchörigkeit im Wechsel vom Hochchor zum Tiefchor) und den verstärkt freudigen Affekt

⁶⁵ Andere Beispiele für entsprechende Mensurwechsel in dieser Epoche findet man zuhauf (z.B. in den Motetten *Und ich hörte eine große Stimm von Melchior Franck* (1623), *Heilig ist der Herr Gott Zebaoth* von Hans Leo Hassler (um 1600), *Siehe, das ist der Herr* von Heinrich Hartmann (1613), *Kommet her zu mir* von Johann Christenius (1621) oder bei Schütz selbst in der Motette *Also hat Gott die Welt geliebt* aus der *Geistlichen Chomusik*). Vgl. die obige Analyse zu Melchior Franck.

⁶⁶ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 525f. Siehe unten, **Exegese**.

(„Terzenfreude“ auch in den Unterstimmen). Wieder findet sich eine Katabasis als „Segenslinie“ (vgl. Abschnitt b1). Im absteigend ausgefüllten Hexachord ist sie aber diesmal in Ambitusüberschreitung im Sopran1 eine Kleinterz höher angesetzt (Ms. 31ff.). So signalisiert diese Linie vom Spitzenton des ganzen Stückes ausgehend (g² im Sopran1, Ms. 31) eine verheißene übergroße Freude. Drei Binnenklauseln gliedern den Abschnitt und gestalten ihn in seiner Homorhythmik interessant: eine clausula essentialis secundaria perfecta (Ms. 33f.), clausula essentialis primaria perfecta (Ms. 36f.) sowie eine clausula essentialis tertiaria (Ms. 39f.). Durch den „dissecta-Effekt“ (Quartfall im Alt, Ms. 41) wird der harmonische Rhythmus auf die clausula essentialis primaria perfecta in Ms. 43 hin gerafft. Ließe man die Penultima dieser Klausel vor Abschnitt c weg, erhielte man eine clausula in mi als phrygische Kadenz mit weichem Halbtonfall im Sopran2 (Ms. 42) und hochalterierter Terz dis im Alt ebenda. Die Penultima wäre dann als Mollakkord zu hören. Solche Klauselbildung stünde für schmerzhaft Affekte. Tatsächlich endet die Klausel vor Abschnitt c als clausula essentialis primaria perfecta. Trotzdem: Beim Hören des Stückes will der Modus hier nicht als gefestigt erscheinen. Der Überleitungston e (Bass, Ms. 44 auf *Sie*) wirkt wie eine harmonische Umdeutung der Klausel, obwohl eine solche effektiv nicht vollzogen wird. So endet die Klausel also im Dorischen, der Freudenaffekt wirkt aber über den Mensurwechsel in Ms. 43 in den nächsten Abschnitt und in die wiederum „irdische“ imperfekte Mensur hinein.

Zusammenfassende Übersicht über das exordium (a1/b1/a2/b2)

An dieser Stelle endet der thematische Gegensatz des Psalmtextes mit seinen Antitheta *Tränen* vs. *Freuden* sowie *säen* vs. *ernten*.⁶⁷ Kompositorisch hat Schütz hier wie in einer dialektischen Erörterung alle Mittel eingesetzt, um der Antithetik des Psalmtextes gerecht zu werden: die mutatio per tonum (Moduswechsel), die mutatio per systema (Wechsel der Klangdisposition von hoch zu tief), die mutatio per melopoeiam (hier: Wechsel des Stiles vom stilo antico zum contrapunctus simplex) sowie den Mensurwechsel in Verbindung mit der Beschleunigung des Deklamationsverhältnisses. Das verheißende Antitheton *Tränen* vs. *Freuden* wird exponiert musikalisch ausgesetzt verwirklicht und verkündet: Die auf Erden (tiefe Lage, archaisches Satzbild, imitatorische Satzstruktur, dorischer Modus, gerade Mensur) mit *Tränen* säen, werden im Himmel (hohe Lage, modernes Satzbild, homophone Satzstruktur, dreizeitige Mensur bzw. proportia tripla, ionischer Modus, Segenslinie als Verheißung) mit *Freuden* ernten, und das überreich. Gegenwärtiges Leid wird vergangen sein; die Freude wird das Neue darstellen und umgekehrt.

⁶⁷ Siehe auch Siegele 1982, S. 51.

Es ist festzuhalten, dass sich der Anteil der *Freude* im Rahmen der intensivierten Wiederaufnahme (Abschnitt b2) verdreifacht gegenüber einer Zunahme des *Tränen*-Anteiles (a2 zu a1) um nur 1/3. Dies ist ein Exempel in musikalischer Dialektik: Abschnitt a1 (*Tränen*) wird durch die fehlende Abschnittsüberlagerung isoliert. Abschnitt b1 (*Freuden*) wird durch die Abschnittsüberschneidung und die Metamorphose des „Tränentones“ c verbunden mit a2 (*Freuden-Tränen*). Abschnitt b2 ist wieder isoliert, wird aber mensurmäßig verdoppelt. Als Quintessenz der Durchführung des Antithetons in a1+b1+a2 (Überlappung in der Verbindung) bleibt letztlich die großdimensionierte *Freude* (b2) übrig.

Abschnitt c (Ms. 44-64)

Dieser Abschnitt umfasst die ersten beiden Kola von Vers 6 *Sie gehen hin und weinen*. Wie auch die folgenden Abschnitte wird c nach Mensurwechsel wieder im imperfekten Tempus vorgetragen; Deklamationseinheit ist die Halbe. Wie im Text beide Kola als Protasis und Apodosis zueinanderstehen, können die jeweiligen musikalischen Motive diastematisch als komplementär zueinander betrachtet werden. Das erste Kolon ist in einem aufsteigend ausgefüllten Tetrachord komponiert (Tenor und Alt in Terzen, komplementär absteigend der Bass mit Tiefton A auf hin, Ms. 44ff.). Mit dem Alt als Mittelachse wird das Motiv im Oberchor (Sopran1, Sopran2) erweitert aufgenommen und um das zweite Kolon *und weinen* ergänzt. Dieses erscheint komplementär in einem absteigenden Tetrachord (Sopran1, Hochton fis auf hin, Ms. 49f.).



NB Schütz 2: Alt, Ms. 44ff./Sopran2, Ms. 47ff.

Eingerahmt durch lineare Klauseln in den Aussenstimmen werden diese beiden Motive nun durchgeführt, ohne dass ein Ruhepunkt im Zusammenklang erreicht werden würde oder sich ein Motivteil „durchsetzen“ könnte. Im Gegenteil: Zugunsten dissonanter Chromatik und Querständen werden jedwede gliedernde vertikale Binnenklauseln bewusst vermieden. Das *Weinen* dominiert so affektmäßig wie textlich absolut, und auch der „Tränenton“ c taucht wieder auf (s. u.). Linear entstehen in den Aussenstimmen Sopran und Bass synkopisch versetzte, regelwidrige Klauseln, die noch durch Dissonanzen (z.B. fis im Bass gegen g im Alt, Ms. 51) und Querstände (z. B. ais in Sopran1 gegen a im Alt in Ms. 52) zu den Mittelstimmen

verschärft sind.⁶⁸ So werden potentielle vertikale Ruhepunkte umgangen, bis durch Verdichtung des dritten Einsatzes der linearen Klauseln in Sopran1 und Bass die vertikale Klauselbildung (Ms. 62ff.) zum Abschnitt d1 hervorgeht. Dabei ist eine stufenweise Regression der Fundament-Ganzen im Bass festzustellen: fis (Ms. 51), e (Ms. 55), d (Ms. 60). Entsprechend verhält es sich mit der Diskantklausel im Sopran1: h-ais-h (Ms. 51ff.), a-gis-a (Ms.56ff.). Auch im Übergang zum Abschnitt d1 vermeidet Schütz akribisch jeden Ruhepunkt: Die ohnehin „offene“ *clausula essentialis secundaria* in Ms. 63f. wird mittels dreier (!) horizontaler Altklauseln (in Alt, Tenor und Bass) erreicht. Diskantklausel, Bassklausel und damit jede Möglichkeit von Leittonbildung und Ganzschlußcharakter werden so vermieden. Darüberhinaus wird die eigentlich fällige Ganze im Tenor auf fis (Ms. 64) um eine Semihalbe „gekappt“; das fis wird vom zuvor pausierenden Sopran übernommen und in das neue Motiv in d1 überführt (*und tragen edlen Samen*). Das *Weinen* an sich scheint hier musikalisch als ausweglos markiert worden zu sein und führt zu keinem regelgerechten Abschluß. Auch hier ist der „Tränenton“ in Verbindung mit dem *Weinen* zu finden, die Motivik des Anfangs von den *Tränen* genau aufgreifend (vgl. Ms. 3ff.):



NB Schütz 3: Sopran2, Ms. 54-57

Aber es ist der *edle Same*, der vermittelt der Abschnittsverbinding aus dem *Weinen* musikalisch hervorgeht.

Abschnitt d1 (Ms. 64-68)

Der kurze Abschnitt d1 *und tragen edlen Samen* ist satztechnisch deutlich von der Faktur in Abschnitt c abgesetzt. Am Auffälligsten erscheint dies im Deklamationsverhältnis. Die erstmals auftretenden Achtelnoten sorgen für eine Beschleunigung im Verhältnis zu Abschnitt c analog des Verhältnisses der Abschnitte a1/b1 sowie a2/b2. Aber das, was im exordium mittels der *proportia tripla* (himmlische Verheißung!) musikalisch erscheint, ist in Abschnitt d durch rhythmische Beschleunigung im geraden Takt verwirklicht. Zentrale Wörter wie *edlen* und *Samen* sind dabei durch Halbe Noten markiert. Die Assoziation zu den „Freudenteilen“ (Abschnitte b1/b2) ist so deutlich intendiert, zumal hier wie in Abschnitt b2 ein Wechsel von

⁶⁸ Vgl. Siegele 1982, S. 51.

Hochchor und Tiefchor sowie Binnenklauseln auftreten: eine clausula essentialis tertiaria in Ms. 65f. sowie eine clausula secundaria perfecta in Ms. 67f. Letztere dient zugleich als Startimpuls für das neue Motiv in Abschnitt e1 (*und kommen...*). Obwohl im Text keine Interpunktion vorhanden ist, setzt Schütz hier eine clausula perfecta und exponiert so das sich aus dem Alt entwickelnde neue Motiv. Der *edle Samen* entspringt tatsächlich diastematisch dem *Weinen*. Eine strukturelle Beziehung der Motivik der Abschnitte c und d ist aufgrund des aufsteigend ausgefüllten Tetrachordes unerkennbar. Es scheint, als sei das Trauermotiv durch die rhythmische Beschleunigung dabei in ein Freudemotiv verwandelt:



NB Schütz 4: Alt, Ms. 44ff./Sopran 1, Ms. 64ff.

Und genauso taucht im *edlen Samen* auch einmal mehr der *Tränenton* des Beginns und aus Abschnitt c wieder auf, hier motivisch verarbeitet:



NB Schütz 5: Tenor, Ms. 65

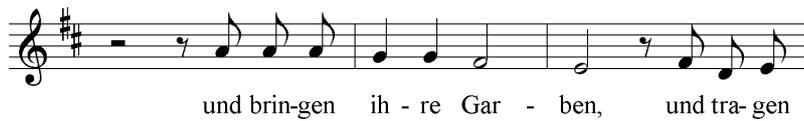
Der *edle Same*, der aus dem *Weinen* hervorgegangen ist, ist so musikalisch als Metapher für die *Tränen* markiert. Der Affekt wiederum ist hier aber eindeutig ein freudiger!

Abschnitt e1 (Ms. 69-75)

Der Versteil *und kommen mit Freuden...* wird als Motiv exponiert in Form einer fuga simplex (in der Einsatzfolge Alt, Bass, Tenor, Sopran1, Sopran2) durchgeführt.⁶⁹ Abwechslung und Individualität der Einzelstimmen wird durch die variablen Einsatzabstände sowie die unterschiedliche Klangdisposition erzeugt. Dies geschieht in einer Art dreistufigen Klimax zunächst im Tiefchor (Ms. 69-71), dann im Hochchor (Ms. 71-73) und schließlich im Vollchor (Ms. 73-75). Vermutlich zugunsten des Vorwärtsdranges verzichtet Schütz hier auf die Bildung vertikaler Klauseln, während lineare Klauseln, hier immer verschränkt mit neuen Stimmeinsätzen, den Text geradezu vorantreiben. Die *Freude* erscheint so ungebremst.

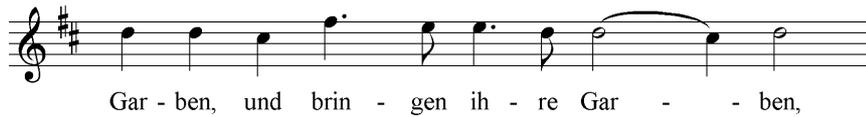
⁶⁹ Zur fuga simplex vgl. Schütz, Vorrede, S. VI; siehe auch Brodde 21979, S. 202ff.

Erstmals taucht das finale Motiv *und bringen ihre Garben* auf, hier aber noch ohne das spätere „Einweben“ des „Tränentones“ c.



NB Schütz 6: Alt, Ms. 72ff. (Taktstriche hinzugesetzt, JHM)

Ebenso verhält es sich mit einem zweiten, zum ersten komplementären Garbenmotiv.



NB Schütz 7: Sopran 1, Ms. 73ff.

Es ist, als ob Schütz sagen wolle: Der *edle Samen* (d1) und die *Garben* (e1) können inhaltlich nicht einfach antithetisch disponiert werden wie die *Tränen* und *Freuden*-Stelle im exordium. Vermutlich führt er daher die Reihung dieser beiden Abschnitte (d1 und e1) zunächst in eine *clausula peregrina* (Ms.75).

Abschnitt d2 (Ms. 75-77)

Erst genau an dieser im modalen System weitestmöglich von der Tonalität entfernten Klausel, die am allerwenigsten einen Ruhepunkt zulässt, beginnt Schütz das *Garben*-Motiv und das *Samen*-Motiv miteinander zu kombinieren und den „Tränenton“ wieder aufzunehmen. Der Übergang zu Abschnitt d2 wird mit dem Motiv *und tragen edlen Samen* (Ms. 75f.) in Alt und Tenor homorhythmisch eingeleitet und eine Mensur später von Sopran1 und Sopran2 imitiert. Dies entspricht satztechnisch einer doppelten fuga mixta.⁷⁰ Dabei nimmt das *Samen*-Motiv rhythmisch das spätere finale *Garben*-Motiv vorweg; die Garben werden assoziativ aus dem Samen entstehen.



NB Schütz 8: Sopran 1, Ms. 75f.

Deutlich zu erkennen ist wieder der „Tränenton“, der mit einer Tenorklausel in weichem Halbtonschritt abwärts geführt wird.

⁷⁰ Vgl. Schütz, Vorrede, S. VI. Siehe dazu auch Brodde ²1979, S. 202ff.

**NB Schütz 9: Sopran 2, Ms. 75f.**

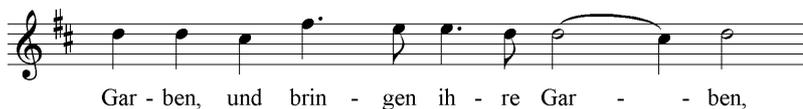
Bei der Klauselbildung im Übergang zu Abschnitt e2 hat der Bass Pause und meldet sich dann plötzlich und um so effektiver mit dem ungebremsen *Freuden*-Motiv, das von Sopran1 und Alt auch umgehend aufgenommen wird (Ms. 77f.). Dass die Motivik hier die Stimmführung dominiert, zeigt auch die Stimmkreuzung zwischen Tenor und Bass (Ms. 77).⁷¹

Abschnitt e2 (Ms. 77-81)

Wie in Abschnitt e1 treiben horizontale Klauseln in imitatorischem Satz mit neuen Stimmeinsätzen verschränkt den Text voran. Vertikale Klauseln als mögliche Ruhepunkte werden hier vermieden und stattdessen drei Motive kombiniert: Aus der fuga in e1 stammt das *Freuden*-Motiv:

**NB Schütz 10: Alt, Ms.69f.**

Dieses wird mit dem ersten *Garben*-Motiv und dem finalen *Garben*-Motiv kombiniert.

**NB Schütz 11: Garbenmotiv, Sopran 1, 73ff.****NB Schütz 12: finales Garbenmotiv, Alt, Ms. 72f.**

Auf diese Weise hört der Hörer nun beispielsweise die Verskombinationen *und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden* (Ms. 77ff.) oder *und bringen ihre Garben, und tragen edlen Samen* (Ms. 79-83). Und so wird der textdisponierende Eingriff (siehe oben, Textdisposition) noch unterstrichen. Der *edle Same* wird so syntaktisch durch die Klauselgliederung, durch die rhythmische Beschleunigung, diastematisch, durch die Satzstruktur (fuga) und eben auch noch subtil akustisch dem *Freuden*-Teil zugeordnet und mit allen diesen Mitteln sozusagen in die *Garben* eingewoben. Auch aus dem gemeinsamen Hochtoune fis des ersten *Garben*-Motives (S2,

⁷¹ Diese Stimmkreuzung mag auch ein Hinweis darauf sein, dass in der Praxis mindestens eine Generalbassgruppe mit 16'-Fuß zur Begleitung vorgesehen war. In diesem Fall wäre die Kreuzung dann nicht als solche zu hören.

Ms. 78f.) und dem finalen *Garben*-Motives (T, Ms. 79f.) kann man auf eine musikalisch-inhaltliche Ableitung der *Garben* aus den *Tränen* schließen, tauchte dieser Hochtön doch vorher ausschließlich in Verbindung mit den *Tränen* (T, Ms. 25f.) und dem *säen* (S1, Ms. 28f.) auf.

Abschnitt d 3 (Ms. 81-89)

In Steigerung des Abschnittes d2 ist dieser Abschnitt satztechnisch wiederum als dreistufige Klimax verwirklicht. Das Motiv *und tragen edlen Samen* wird in Bezug auf die Anzahl der Stimmeneinsätze und die Dauer der Mensuren gesteigert durchgeführt: über drei Stimmeneinsätze mit zwei Mensuren Dauer und vier Stimmeneinsätze mit drei Mensuren Dauer zu fünf Stimmeneinsätzen mit vier Mensuren Dauer. Imitatorische Satztechniken der Abschnitte d1 und e2 sowie fuga-Techniken der Abschnitte e1 und d2 gehen in diesem Teil eine Synthese ein. Dreimal findet sich der „Tränenton“ wieder (T, Ms. 82 und 87; B, Ms. 87).

Abschnitt e3 (Ms. 89-107)

In diesem letzten „Jubelabschnitt“ finden sich Andeutungen von Klauseln, die jedoch aufgrund ihrer Kürze und rhythmischen Instabilität keine gliedernden oder gar abschließenden Funktionen haben können bzw. sollen. So wird der Text in quasi „unkontrollierter Freude“ bis an den dann freilich umso klarer gliedernden Schluss herangeführt. Wie im Verhältnis von d3 zu d2 begründet, ist auch der finale Abschnitt e3 als Steigerung von e2 zu begreifen. Hier wie dort wird das *Freuden*-Motiv in Alt sowie Tenor und Bass verschränkt aufgenommen. Im Folgenden wird die Anzahl der beteiligten Stimmen gesteigert, zunächst von drei (Ms. 89ff.) zu vier (Ms. 92ff.), dann nochmals von drei (Ms. 94ff.) über vier (Ms. 96ff.) zu fünf Stimmen (Ms. 98f.). Das finale Motiv *und bringen ihre Garben* bestimmt diesen letzten Abschnitt in allen Stimmen. Dabei treten exponiert Hochtöne (h1 im Alt, Ms. 94 sowie fis 1 im Tenor, Ms. 96) auf. Im Schlußteil des Abschnittes tritt, das einzige Mal überhaupt in dieser Motette, eine Folge der drei essentiellen Klauseln auf. Die Folge beginnt mit einer clausula essentialis tertiaria tenorizans (Ms. 102), wobei im Alt der „Tränenton“, eingewogen in *ihre Garben*, auftritt. Weiter geht es mit der clausula secundaria tenorizans (Ms. 104f.). Hier tritt der „Tränenton“ bei *ihre Garben* im Bass auf. Abschließend setzt Schütz die clausula essentialis primaria perfecta mit dem „Tränenton“ bei *ihre Garben* im Sopran1. Die Klauselfolge leistet also zweierlei: Erstens wird mittels der hierarchischen Klauselfolge tertiaria-secundaria-primaria abschließend mustergültig der dorische Modus bekräftigt, der zu Beginn der Motette mittels des „Tränentones“ effektiv verfremdet worden war. Zweitens wird auf dieser Folie ebendieser verfremdende „Tränenton“ in die Klauselfolge eingewoben, so wie die *Tränen* in die *Garben*. Dies geschieht analog der Klauselhierarchie gesteigert zunächst in einer Mittelstimme, dann

einer Aussenstimme und abschließend im Diskant. Die effektvolle Pause der beiden Sopranstimmen vor ihrem finalen homorhythmischen Einsatz (*und bringen ihre Garben*, Ms. 105-107) sowie der Orgelpunkt H lassen den „Tränenton“ c am Schluß umso exponierter erscheinen.

clausula essentialis
tertiaria

clausula essentialis
secundaria

clausula essentialis
primaria perfecta

8

8

Gar - - - ben.

NB Schütz 13: Coda, Ms. 101-107

Exegese

Dass Schütz keineswegs willkürlich, sondern sehr differenziert und planvoll mit Textdisposition und Klauselplan verfahren ist, wurde bereits gezeigt. Wie dann die musikalische Analyse im Einzelnen gezeigt hat, ist diese Motette hochkompliziert und voll von Bezügen in einer Tonsprache, die vom heutigen Standpunkt aus schwerlich in Gänze zu erfassen sind und dabei die analytische Metasprache an ihre Grenze führt. Es kann vorweggenommen werden, dass mit den folgenden Ausführungen höchstens theologische Grundzüge beschrieben werden können, die für das Stück als wesentlich erscheinen. Der Schwerpunkt liegt daher auf dem ausführlichen Referieren von Literatur. Nicht als stringente, in sich geschlossene Ausführung, sondern als Darstellung von Möglichkeiten seien die folgenden

Überlegungen verstanden. Gelingt es (so auch in Übereinstimmung mit Siegele) aufzuzeigen, dass mit dieser Motette ein elaboriertes Stück musikalischer Bibelexegese vorliegt, ist zumindest der Anspruch erfüllt, die Motette innerhalb der Gattungstradition der ev.-luth. Motette zu verorten.

So soll zunächst die alttestamentliche Bedeutung des Psalmtextes verdeutlicht werden, wie sie Dank der historisch-kritischen Forschungen der letzten Jahrzehnte relativ leicht darstellbar ist. Sodann wird aufgrund von Auslegungstraditionen im 17. Jahrhundert sowie von Selbstzeugnissen Schützens her versucht, eine mögliche exegetische Richtung der Motette bzw. eine Intention von Schütz zu bestimmen.

Kraus hat den „Aufbau des 126. Psalms hinsichtlich seiner Form und Gattung“ wie folgt beschrieben:

„1-3 geschichtlicher Rückblick auf eine wunderbare Schicksalswende, die das Gottesvolk erlebte, 4 Bitte um Vollendung des Heilsgeschehens im Stile eines Volksklageliedes; 5-6 trostreicher Zuspruch an die Klagenden und Bittenden.“⁷²

Insofern ist der Psalm an sich aus dem alttestamentlichen Leben gegriffen. Die Beschränkung auf die Verse 5-6 lässt dabei freilich eine gewisse Verallgemeinerung zu. Schmidt vermutet den historischen Ort Jahre nach der Rückwanderung der 538 v. Chr. unter Kyros Heimgekehrten.⁷³ Nach der Erfüllung etlicher Verheißungen durch Jahwe wartet das Volk dennoch auf die große, bei Deuterocesaja prophezeite Wendung. In Zeiten der Dürre (die Jahwe wunderbar verwandeln kann, vgl. V. 4) entseht so das Bild von Saat und Ernte, welches ganz dem Alltg entsprungen ist und dabei eine allgemeingültige, trostreiche Hoffnung ausdrückt:

„Der palästinische Bauer sät vor Heraufziehen der Regenzeit in das ausgedörrte Ackerland und pflügt dann die Saat unter. Seine ganze Hoffnung, ja sein Leben hängen daran, daß es regnet, ehe die Körner unter den Schollen ‚verschrumpfen‘ (vgl. Joel 1, 17). Das ist die Lage, in der dieses Gebet gedichtet ist. Möchte die Erntezeit anders sein als diese Stunden der Sorge. Möchte der Sämann, der jetzt Tränen in den Augen hat, dann jauchzen können.“⁷⁴

Freilich geht dieses Hoffnung vermittelnde Bild weit über den Inhalt einer schlichten Sentenz (etwa „auf Regen folgt Sonnenschein“) hinaus. Weiser zeigt auf, wie das Bild von Tränensaat und Freudenernte aus der Absorption von Kulturen kanaanischer Ackerbaukultur durch die Jahwereligion entstanden ist.⁷⁵ Hierin ist dann auch der Grund für die Vorstellung von der

⁷² Kraus II 1966, S. 854.

⁷³ Vgl. Schmidt 1934, S. 227.

⁷⁴ Schmidt 1934, S. 227. Vgl. Joel 1, 16f.: Ist nicht die Speise vor unseren Augen weggenommen und vom Hause unsers Gottes Freude und Wonne? 17 Der Same ist unter der Erde verfault, die Kornhäuser stehen wüst, die Scheuern zerfallen; denn das Getreide ist verdorben.

⁷⁵ Vgl. Weiser II⁹1979, S. 525f.

Saatzeit als Trauerzeit zu sehen.⁷⁶ Unter dieser Perspektive impliziert das Gleichnis ein viel umfassenderes Gottvertrauen:

„Im gegenwärtigen Leiden und Sterben sieht [der Psalmist] nicht nur den Hinweis auf die zukünftige Herrlichkeit eines neuen Lebens, sondern wie beim Samenkorn, das in die Erde gelegt wird, ist ihm darin schon jene geheimnisvolle Gotteskraft am Werke, die aus dem Sterben neues Leben schafft (vgl. Ez. 37).“⁷⁷ Die Freudenernte ist somit schon in der Tränensaat keimhaft angelegt; umgekehrt ist die Tränensaat damit Vorbedingung der Freudenernte. Das Verhältnis von Saat und Ernte ist dabei göttliches Gesetz, das sich im Glauben offenbart.⁷⁸

Dieses keimhafte Angelegtsein findet sich nun ganz offenkundig in der Schütz-Motette wieder. Es ist der „Tränenton“ c, der musikalisch so eine theologische Deutung erzwingt.⁷⁹ Dieser ruft eingangs zunächst den traurigen Affekt hervor (Abschnitt a1: Umbiegen der dorischen Sexte zum Tränenton mittels phrygischer Sekunde) um dann vermittels der *commixtio tonorum* das Dorische zum Ionischen zu wandeln (Abschnitt b1). Schon hier ist eine eindeutige musikalisch-inhaltliche Korrespondenz zum Verb *säen* festzustellen gewesen. Nach der dialektischen Durchführung dieser Antithetik im Rahmen des *exordiums* (a1, b1, a2, b2) ist die *Freude* als Synthese übriggeblieben. Wie dann der *edle Same* (d1ff.) als Metapher für die *Tränen* musikalisch aus dem *Weinen* hervorging, wurde oben geschildert (Abschnitte c, d1). In Abschnitt e1 hat Schütz musikalisch klargestellt, dass das Verhältnis des *edlen Ssamns* zu den *Garben* nicht einfach antithetisch zu verstehen ist wie das von *Tränen* zu *Freuden*. Erst daraufhin verbindet er in Abschnitt d2 das *Samen*-Motiv mit dem finalen *Garben*-Motiv und bindet genau hier wiederum musikalisch den *Tränenton* ein. Nach der Durchführung dieser Motivik mit verschiedenen satztechnischen Mitteln (Abschnitte e2, d3) konstituiert der „Tränenton“ abschließend die hierarchische Klauselfolge *tertiaria-secundaria-primaria* in e3 und bindet so den schmerzlichen Affekt der Tränensaat in die Freudenernte mit ein. Dies wäre die eindrucksvolle künstlerische Verwirklichung der alttestamentlichen Verheißung des Psalmes.

⁷⁶ Siehe oben, Textgrundlage und Textdisposition. Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 525f. Diese Vorstellung spielt auch noch in der neutestamentlichen Vorstellung von Saat und Ernte eine Rolle, wie folgende Textstellen (Joh. 12, 23ff.) zeigen:

(23) Jesus aber antwortete ihnen und sprach: Die Zeit ist gekommen, daß des Menschen Sohn verklärt werde.

(24.) Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte. (25.) Wer sein Leben liebhat, der wird's verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt hasset, der wird's erhalten zum ewigen Leben. Siehe auch 1. Kor 36 (Du Narr, was du säst, wird nicht lebendig, es sterbe denn) sowie 1. Kor 42 (Also auch die Auferstehung der Toten. Es wird gesät verweslich und wird auferstehen unverweslich).

⁷⁷ Weiser II ⁹1979, S. 526.

⁷⁸ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 526. Vgl. hierzu auch Joh 12, 23ff.

⁷⁹ Vgl. im Folgenden die obige abschnittsweise Darstellung.

Freilich ist damit der entscheidende textdisponierende Eingriff (s. o., Textdisposition) durch Schütz nicht hinreichend erklärt. Aufgrund der Entstehungszeit der Motette und der „urprotestantischen“, lutherischen Haltung von Schütz⁸⁰ ist jedoch zu vermuten, dass Schütz hinsichtlich des Psalmtextes hier zusätzlich mit den Sinnebenen bzw. exegetischen Ebenen eines *sensus primarius* sowie eines *sensus sublimior* (d. h. von Christus her verstanden) spielt.⁸¹ Von genau diesem Verständnis her kommt Siegele zu exegetischen Vermutungen, die gerade die Schützsche Textzubereitung betreffen. Diese Hinweise von Siegele sollen im Folgenden insbesondere durch Aussagen von Luther und Schütz selber auf ein solides Fundament gestellt werden.

Dass ein Verständnis des Alten Testaments und insbesondere des Psalters von Christus her und auf Christus hin in lutherischer Tradition üblich gewesen ist (und eben auch zur Abgrenzung zum Calvinismus diente), ist bereits ausführlich geschildert worden. Gerade zu den hier vertonten Versen bedarf es nur einiger weniger ausgewählter Hinweise von Luther selbst, um diesen theologischen Zugang zu verdeutlichen. Eine explizit christologische Perspektive wird bei Luther bereits im Hinblick auf die babylonische Gefangenschaft (vgl. V. 1) deutlich:

„Als der Herr durch seinen Sohn die geistliche Gefangenschaft Zions d. h. des gläubigen Israel in der Sünde wandte [...].“⁸²

Die trostreiche Zusage in den Versen 5 und 6 erfährt eine weitere Konkretisierung in ebendiesem Sinne: „Nun geht er über zu dem, was übrig ist vom heiligen Kreuz.“⁸³ Insofern betrifft die Trostzusage des Psalms in paulinischer Zuspitzung durch Luther auch das Hier und Jetzt eines vor Gott gerechtfertigten Christen:

„[...] Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Dies bezieht sich auch wiederum auf die Erlösten, welche vielen und mancherlei Bewährungen ausgesetzt werden, wie auch Paulus spricht (Apg. 14,22), daß wir durch viele Trübsale müssen ins Reich Gottes gehen. Diese Lehre kennt ihr ja nun wohl, denn unsre Theologie ist eine Theologie des Kreuzes. Ein Christ muß leiden und die Propheten haben [...] die Leiden Christi und die Herrlichkeit danach vorausgesagt [...].“⁸⁴

Damit ist im Umkehrschluß wiederum ein Rückbezug des Psalms auf ganz konkrete Zustände von geistiger und realer Gefangenschaft möglich, aber eben erst von Christus her:

„Darum kann man den Psalm auf alle Arten von Gefangenen anwenden, (am liebsten) aber auf die Erlösung des Menschengeschlechtes durch unsern Herrn Christus; denn die Worte sind zu gewaltig und zu

⁸⁰ Dazu ausführlich Eggebrecht ²1985 (bes. S. 20-27) sowie Eggebrecht ²1996, S. 390.

⁸¹ Zu diesen Ebenen siehe Schroer 1997, S. 631.

⁸² Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 485, Paraphrase aus der ersten Psalmvorlesung 1513/15 mit Bezug auf Ps. 126, 1.

⁸³ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 491, Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33 mit Bezug auf V. 5-6.

⁸⁴ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 491, Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33.

erhaben, als daß sie von einzelnen Arten von Gefangenschaft verstanden werden dürften. [...] Darum wollen wir ihn in diesem Sinne auslegen als eine Weißsagung von der künftigen Erlösung durch Christus, von der Verkündigung des Evangeliums, von der Herrlichkeit des Reiches Christi, von der Überwindung von Sünde Tod und allem Übel. Und unter Voraussetzung dieser allgemeinen Weißsagung kann man ihn dann auch auf allerlei besondere, leibliche oder sonstige Gefangenschaft anwenden.“⁸⁵

Selbstaussagen von Schütz bezüglich seines Selbstverständnisses als Komponist und konkreter auf seine Sicht des Psalters können nun belegen, dass er theologisch in genau dieser Tradition der lutherisch-paulinischen Lehre zu verorten ist.⁸⁶ Schütz sah sein irdisches Schaffen unter einer christologischen Perspektive, sein musikalisches Schaffen zudem in mikrokosmischer Analogie zur Himmelskantorei:

„HErr Christ, hienidn hat mirs gelungen
 Das ich dein Vrstend hab gesungen,
 HErr Christ, heiß mich am jüngsten Tag
 Auch aufferstehen aus meinem Grab,
 So will ich dich mit ewigr Stim
 Im Himmel loben mit Seraphim.

H. S. A.“⁸⁷

Dieses Verständnis findet sich auch im alltäglichen Schriftverkehr wieder, indem Schütz sich ganz auf die lutherische Tradition beruft (wohl auch, um Forderungen Nachdruck zu verleihen):

„Hochgeehrter Herr Oberhofprediger, Ich versehe mich
 (: warumb ich zugleich dinstlich bitte thue:) das löbliche
 Oberconsistorium unserer **christlichen vorfahren anord-**
nung ferner fortstellen werde:
 Singt und klingt
 JESU Gottes kindt.“⁸⁸

Schütz sah sich (vor allem angesichts des Dreissigjährigen Krieges) in einer Endzeit verortet, und stellte sein Werk dabei in den Rahmen protestantischer Edukation:

„Der Getreue GOTT wolle zu diesen letzen betrübten Zeiten / sein heiliges / reines / und unverfälschtes Wort in Kirchen / Schulen / und bey einem jedwedern Hauß-Vater in seinem Hause / wie durch seine Gottselige Lehre / also auch durch Geist und Trostreiche Lieder Psalmen reichlich wohnen lassen / biß zu seines Lieben Sohens unsers Erlösers und Seligmachers herbey nahenden gewünschten Zukunfft / damit

⁸⁵ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 486f., Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33.

⁸⁶ Siehe dazu auch Heinemann 1993, S. 179-185.

⁸⁷ Zit. n. Müller 1976, S. 360. Das Gedicht findet sich am Schluß der *Vox Evangelistae* der *Historia von der Auferstehung Jesu Christ* (1623). Ein vollständiges Exemplar dieses Werkes liegt in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin (vgl. ebd.). Zur Himmelskantorei siehe 3.1.2.

⁸⁸ Zit. n. Müller 1976, S. 296 (undatierter Briefanfang, vermutlich spät entstanden). Hervorhebung von mir, JHM.

Wir desselben in Liebe / Gedult / und frölicher Hoffnung erwarten / und zu Derselben stets bereit erfunden werden mögen. AMEN.

AUTHOR.⁸⁹

Entscheidend ist zudem sein Verständnis des Psalters ganz in lutherischer Tradition. Dies wird indirekt auch als Abgrenzung zu „kryptocalvinistischen“ Positionen deutlich, wenn Schütz später über Cornelius Becker und dessen (von Schütz selbst vertonten) *Psalter* urteilt:

„Dieweil denn nun dieser Autor oder Tichter bey den meisten evangelischen Kirchen dißfals allbereit ein sonderbahres Lob und zwar bevorab daher erlanget / in dem Er seine Außlegung auff unsern Einigen Erlöser und Seligmacher JESUM CHRISTUM (auff den alle Propheten und Aposteln / ja die gantze Heilige Schrift alleine ziehleten /) gantz andächtig und fleissig eingerichte hätte / [...].“⁹⁰

Diese Psalmen sind nach (auch anticalvinistisch intendierten) Psalmdichtungen Cornelius Beckers entstanden. In der 1661 in Dresden erschienen revidierten Ausgabe des Schützschen *Becker-Psalter* findet sich übrigens auch eine Empfehlung des Oberhofpredigers Weller, die vom 6. November 1660 datiert ist.⁹¹ Dies läßt vermutlich auch auf Absprachen zwischen Schütz und Weller in theologischer Hinsicht schließen.

Was nun die Textdisposition durch Schütz angeht, hat Siegele auf eine Strukturverwandschaft mit dem Lutherschen Diktum „Simul iustus et peccator“ (zugleich gerecht und Sünder) verwiesen, welches Luther als Figur „seiner Darstellung des Menschen vor Gott“ formuliert habe.⁹² Zu präzisieren wäre hier zunächst, dass es sich dabei um eine formelhafte Relationsbestimmung handelt, die das Leben des gerechtfertigten Sünders umschreibt (re vera peccatores, sed reputatione miserentis Dei iusti/In Wirklichkeit wahrhaft Sünder, aber gerecht aus der Zurechnung des sich erbarmenden Gottes).⁹³ Insofern ist auch dieses Diktum Luthers nur auf der Folie der Rechtfertigungslehre zu verstehen.⁹⁴

Das Tragen des *edlen Samens* ist, wie oben gezeigt, syntaktisch-inhaltlich im Psalmtext dem Viertelvers *Sie gehen hin und weinen* eindeutig zugeordnet. Schütz jedoch ordnet diesen Versteil musikalisch eindeutig dem *Freuden*-Teil zu, obwohl der *edle Same* auch musikalisch

⁸⁹ Zit. n. Müller 1976, S. 271f., aus der *Vorrede* zu den *Psalmen Davids*.

⁹⁰ Heinrich Schütz in der *Vorrede* zu den *Psalmen Davids*, zit. n. Müller 1976, S. 271. Stichworte zu Cornelius Becker (1551-1604): Collega an der Thomasschule in Leipzig, Pfarrer zu Rochlitz, 1592 Prediger an der Nikolaikirche in Leipzig, 1599 Dr. und Professor der Theologie. Der Titel seiner Psalmenübersetzung lautete: „Der Psalter Davids Gesangweis, Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnlichen Melodeyen zugerichtet“ (1600 erstmals erschienen). Siehe dazu Müller 1976, S. 324f. (Anm. 37). Schütz hatte 1624 erstmalig die vierstimmigen Sätze zu Beckers *Psalter Davids Gesangweis* als fünftes Opus herausgegeben (dazu Heinemann 1993, S. 30f. sowie S. 57).

⁹¹ Vgl. Müller 1976, S. 315 sowie Müller 1976, S. 324f. (=Anm. 37).

⁹² Siegele 1982, S. 55.

⁹³ WA 56, 272, 8f.. Siehe hierzu zur Mühlen 1991, S. 545f.

⁹⁴ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 544-549.

den *Tränen* und dem *Weinen* entsprungen ist (siehe oben). Diesen Eingriff in die Textgestalt durch Schütz kann Siegele auf der Grundlage des Diktums „simul iustus et peccator“ nun überzeugend erklären:

„So ist der edle Same -eben das Wort Gottes und seine Gerechtigkeit- als Verheißung der ewigen Seligkeit die Hoffnung des Sünders, die er schon hier, als peccator in re, als Sünder nach der Tatsache, also in der Anfechtung und im Kreuz, mit sich trägt. ‘Und tragen edlen Samen’ ist in der Realität der Sünde, aus der die zeitliche Anfechtung folgt, die Hoffnung der Gerechtigkeit, aus der die ewige Seligkeit folgt. Die Realität der Sünde ist in der syntaktischen Form der Sprache, die Hoffnung der Gerechtigkeit in der kompositorischen Form der Musik gegeben. Das Auseinandertreten von sprachlicher und musikalischer Form ist eine Figur der Gleichzeitigkeit, der Simultanität von res und spes, des Sünders in der Realität und des Gerechten in der Hoffnung. Dieses aufeinander bezogene Auseinandertreten von sprachlicher und musikalischer Form ist die spannungsvolle Doppelschichtigkeit des simul iustus et peccator. Nur die Wahrnehmung dieser Figur -dieses Auseinandertretens, dieser Doppelschichtigkeit- wird ihrer anthropologischen und theologischen Wahrheit gerecht.“⁹⁵

Und tatsächlich hat Luther in einer Auslegung des 126. Psalmes unter Bezug auf Paulus diese „Doppelschichtigkeit“ des gerechtfertigten Sünders erklärt:

„Wir sagen: vergib uns unsere Schuld, (obwohl sie schon vergeben ist) und: geheiligt werde dein Name, obwohl er geheiligt ist. Um all dies bitten wir, obwohl es bereits gegeben ist. [...] Wir haben eben die Erstlinge des Geistes (Röm. 8,23) empfangen und sind ein Anfang der neuen Kreatur (Offb. 3,14), wir sind in Gottes Reich eingetreten und stehen mit einem Fuß in der Verheißung, aber wir müssen darin fortschreiten. [...] Darum weiß ein Christ wohl, daß er in der Gnade steht und dennoch immerfort um Gnade gebeten sein muß.“⁹⁶

Insofern ist auch dieses Diktum Luthers tatsächlich nur auf der Folie der Rechtfertigungslehre zu verstehen. Und die Hoffnung auf die Rechtfertigung gründet sich auf nichts anderes als auf das Wort, wie Siegele darlegt. Siegele vermutet hier einen Einfluß von Bugenhagens Psalterauslegung von 1524, die „mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Schützens Lebzeiten in Gebrauch“ gewesen sei und fasst diese erklärend zusammen:

„Der edle Same, den die Leidenden hier auf Erden tragen und ausstreuen, ist das Wort Gottes, die frohe Botschaft, das Evangelium, das von Sünde und Tod befreit und Gerechtigkeit vor Gott zuspricht. Diese rechtfertigende Macht des göttlichen Wortes ist das Unterpfand der künftigen Seligkeit; die Rechtfertigung durch das Verdienst Christi ist, mitten in der Trübsal der Anfechtung: das ist die syntaktische Form; er birgt in sich die Verheißung der künftigen Welt, der ewigen Seligkeit: das ist die kompositorische Form.“⁹⁷

Ob Schütz sich direkt von einer Bugenhagenschen Auslegung hat inspirieren lassen, wie Siegele als eine Möglichkeit darstellt, ist wohl nie eindeutig zu klären. Es ist insofern auch eine zweitrangige Frage, als dass dieser Wittenberger Professor und Zeitgenosse Luthers auch in der Auslegung auf Luther Bezug genommen hat und dabei im Wesentlichen nicht von dessen Lehrmeinung abgewichen ist.⁹⁸ Wie die Analyse zur folgenden Motette von Briegel über das Gleichnis vom Sämann zeigt, war das Verständnis vom *Samen* als dem in Jesus Christus

⁹⁵ Siegele 1982, S. 55.

⁹⁶ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 490.

⁹⁷ Siegele 1982, S. 55.

⁹⁸ Vgl. Timm 1960, S. 21.

offenbaren *Wort* im Barock allgegenwärtig.⁹⁹ Dies hatte auch schon Luther in direktem Bezug zu Psalm 126 im Hinblick auf das Hier und Jetzt des gerechtfertigten Sünders betont:

„Denn das christliche Leben besteht vor allem darin, das Wort zu ergreifen. Das ist die Vereinigung mit Gott. Die muß man täglich üben und mehren, weil Teufel Welt und Fleisch kommen und sie anfechten. Darum halte man sich an das Gebet und ans Wort.“¹⁰⁰

Wie der Mensch sich im 17. Jahrhundert als Abbild des Makrokosmos sah, wie er *Tränen* der Gegenwart unter dem Zeichen der Verheißungen Gottes zu deuten versuchte und gerade Musik und Kunst als Nachahmung göttlicher Harmonie betrachtete, hat Szyrocki dargestellt:

„Das Chaos, die Verwirrung sind das Sinnbild des Bösen, des Teuflischen. Die Aufgabe des Menschen ist, gegen sie anzukämpfen und die himmlische Ordnung auf Erden nachzuschaffen.“¹⁰¹

Genau dies hat Schütz in Zeiten allergrößter Anfechtung mittels Wort und Musik versucht. Die Aufgabe der Menschen war es nun, die himmlische Ordnung analogisch in seinen Werken auf der Erde abzubilden.¹⁰² Hierbei nahm die Musik in ihrem harmonischen Verständnis eine zentrale Rolle ein.¹⁰³ Angesichts des Dreissigjährigen Krieges nährte sich dieses Verständnis von der Rolle der Musik aus der Lebensrealität, wie sie Heinrich Schütz - ganz in Gryphiusscher Manier einer vanitas-Klage¹⁰⁴ - in Alexandrinern dargestellt hat:

„Indem was gutes nur war vormals angerichtet /
 Nun lieget gantz vnd gar zertreten vnd zernichtet /
 All Ordnung ist zertrennt / Gesetzte sind verkehrt /
 Die Schulen sind verwüst / die Kirchen sind zerstört?
 [...]
 Wenn mir verhelffen wird auß dieser Angst vnd Leiden
 Auch Gott an solchem Ort / daselbst zu wohnen bey
 Der Ausserwehlten Schaar / vnd Himmels-Cantorey;
 So wollen wir zugleich auff Engelische Weisen /
 Mit sampt den Cherubin vnd Seraphin hoch-preisen
 Der Höchsten für vnd für / vnd singen: Heilig Gott /
 Ja Heilig / Heilig sey der grosse Zebaoth.“¹⁰⁵

⁹⁹ Vgl. den Text der *Aria* in Briegels Motette: *Der Same ist das Wort* [...]. Zum „offenbaren Wort“ siehe ausführlicher: zur Mühlen 1991, S. 536f.

¹⁰⁰ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 492, Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33.

¹⁰¹ Szyrocki 1979, S. 24f.

¹⁰² Zu dem barocken Politikverständnis und zum christlichen Stoizismus vgl. Szyrocki 1979, S. 20-26.

¹⁰³ Siehe dazu ausführlich Dammann 21984.

¹⁰⁴ Dazu: Szyrocki 1979, S. 191-200.

¹⁰⁵ Heinrich Schütz, Widmungsgedicht zu den *Musicalischen Exequien* (1636) op. 7, zit. n. Müller 1976, S. 128f. Vgl. Das Sonett von Andreas Gryphius, *Thränen des Vaterlandes Anno 1636* aus dem gleichen Jahr.

Die Motette ist mit Sicherheit nicht später als 1648, also vermutlich vor dem Westfälischen Frieden komponiert worden und kann so auch neben allen potentiellen liturgischen Verwendungsmöglichkeiten vor allem auch als eine Predigt der Hoffnung in grausamster Zeit aufgefasst werden.

Analyse 4: Wolfgang Carl Briegel, *Es ging ein Sämann aus zu säen*

So sehet nun darauf, wie ihr zuhöret. (Luk 8,18a)

Einleitung

Die Evangelienmotette *Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen* von Wolfgang Carl Briegel (1626-1712) entstammt dem ersten Teil der Sammlung *Evangelischer Blumengarten* von 1666.¹ Als achtzehnte Motette der Sammlung ist sie dem Sonntag Sexagesima zugeordnet (die erste Motette beginnt mit dem 1. Advent).² Wie die gesamte Sammlung, ist auch diese vierstimmige Motette „auff leichte madrigalische Art“ komponiert.³ Im Werkkontext Briegels setzt sich diese Umschreibung von kompositorischen Faktoren „gesprächsweiser“ oder „auf concerten Art“ ab.⁴ So betont Briegel im Vorwort zur Sammlung seine Intention, leicht zu schreiben, was quasi einem didaktisch reduzierten Satz im Stile des frühen Continuo-Madrigals entspricht.⁵ Briegel hat seine Werke in konzert- oder kantatenhafter Faktur dabei immer getrennt von den Motetten veröffentlicht. Letztere publizierte er zumeist in eigenen, nach dem Kirchenjahr geordneten Sammlungen:

„Der Trennung der Gattungen, die sich in allen Jahrgängen Briegels zeigt, entspricht das fast völlige Fehlen motettisch polyphoner Sätze in den vielgliedrig gemischten Kompositionen mit Instrumenten. Der Begriff der Motette scheint nunmehr endgültig identisch mit der Beschränkung auf rein vokale Besetzung und auf einen ‚leichten stylum‘, wie ihn die Vorrede zum ‚Blumengarten‘ umreißt, nicht mehr aber mit motettischer Faktur und unvermischter Textbasis.“⁶

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang vor allem auch die personellen Verluste des 30jährigen Krieges, aufgrund dessen Briegel „Chöre wie Instrumentalisten vor schlichteste Aufgaben stellen mußte.“⁷ Aus seinen *Evangelischen Gesprächen* übernimmt Briegel hier die Form der Aria. Diese ist den Motetten in homorhythmischer Faktur jeweils nachgestellt und

¹ *Evangelischer / Blumengarten / über jede / Sonn=Fest=und Apostel= / Tage, mit 4. und 5. Stimmen, auff leichte Madrigalische Art, sampt einem General=Baß so doch in Mangelung eines Orgelwerks außgelassen werden kann. / Gesetzt und hervorgegeben / von Wolffgang Carl Brigeln, F. E. Capellmeistern in Gotha. / Erster Theil / von Advent bis auff Quinquagesima / [...] Gotha / In Verlegung Salomon Reyhers / Gedruckt daselbst durch Johann Michael Schalln / In Jahr Christi 1666* (Angabe zit. nach Hirschmann 1934).

² Zur möglichen liturgischen Einordnung vgl. auch Mühlhaupt 1961, S. 117 (Fußnote 56).

³ Vgl. ebd. sowie Hirschmann 1934.

⁴ Vgl. Hirschmann 1934, S. 89.

⁵ Vgl. Hirschmann 1934, S. 89f. Noack nennt seine Vorliebe für „schlichte, volkstümliche Melodik, einfachste Harmonik und auffallende Freude an parallelen Terz- und Sextgängen.“ (Noack 1952, Sp. 322f.)

⁶ Krummacher 1978, S. 92.

⁷ Noack 1952, Sp. 322.

schließt sich inhaltlich als Bezugnahme oder (wie hier) als Auslegung an den motettisch vertonten Evangelientext an.⁸ Ihre Besetzung entspricht jeweils dem motettischen Hauptteil; steht dieser im imperfekten Tempus, erscheint die Aria im perfekten Tempus (proportia tripla/tempus triplum). Hirschmann vermutet für die Texte der jeweiligen Aria:

„Die Texte müssen also für dies Werk speziell gedichtet worden sein, und wir dürfen hinter dem ungenannten Verfasser wohl Michael Franck aus Coburg vermuten, der dem ersten Teil des Blumengartens ein Widmungsgedicht voransetzte, in dem er Briegel unter anderem den 'Orpheus unserer Zeiten' nennt.“⁹

Die Formulierung „Orpheus unserer Zeiten“ weist schon auf die ausserordentliche Beliebtheit Briegels zu seinen Lebzeiten hin.¹⁰ Für seine musikalische Ausbildung in Nürnberg, wo er zunächst unter J. A. Herbst als Diskantist wirkte, werden Einflüsse und Anregungen (sowie Unterricht) bei S. Th. Staden, J. E. Kindermann und H. Schwemmer angenommen.¹¹ Nach einem Amt in Schweinfurt wirkte er seit 1650 als Organist, Hofkapellmeister und Musiklehrer der fürstlichen Familie in Gotha, wo dann auch der *Blumengarten* (1666) entstand.¹² Auf die Bedeutung von J. A. Herbst für die *Musica poetica* braucht hier nicht gesondert hingewiesen zu werden.¹³ Darüber hinaus wäre auch ohne direkten Einfluß von Herbst auf Briegel von einer mindestens soliden humanistischen Grundausbildung bei Briegel auszugehen, hatte dieser in Nürnberg doch die Trivialschule besucht.¹⁴ Insofern ist bei dieser Motette von einer rhetorisch planvollen und theologisch reflektierten Textdisposition auszugehen, die der versierte Musiker mit einem elaborierten Klauselplan zusammengebracht hat.

Textgrundlage und Textdisposition

Textgrundlage ist das Gleichnis vom Sämänn bei Luk 8,5-8. Es entstammt dem zweiten Hauptteil des Lukasevangeliums, welcher Jesu Wirksamkeit in Galiläa beschreibt.¹⁵ Welche Bibelausgabe Briegel verwewendet hat, konnte nicht ermittelt werden. Legt man Volz 1972 oder die Londoner Ausgabe 1950 zugrunde, ergibt sich das gleiche Bild: Da sich die Textfassung der hier verwendeten Notenausgabe mit der Bibelausgabe von 1950 deckt, sei

⁸ Vgl. Hirschmann 1934, S. 91f.

⁹ Hirschmann 1934, S. 92.

¹⁰ Zur großen Verbreitung seiner Werke zu Lebzeiten in Deutschland und Skandinavien vgl. Noack 1952, Sp. 323 sowie Noack 2001, S. 352.

¹¹ Vgl. Noack 1952, Sp. 320f. sowie Noack 2001, S. 352.

¹² Vgl. Noack 1952, Sp. 320f.

¹³ Zu Herbst siehe 3.2.2.

¹⁴ Nachweis bei Noack 2001, S. 352.

¹⁵ Vgl. Kümmel 1983, S. 95f.

diese zugrundegelegt. Die eingeklammerten Verse Luk 4 sowie Luk 9,10 sind nicht von Briegel vertont worden. Sie sind aber wichtig für den situativen Kontext:

(4. Da nun viel Volks beieinander war und sie aus den Städten zu ihm eilten, sprach er durch ein Gleichnis.)

5. Es ging ein Säemann aus zu säen seinen Samen; und indem er säte, fiel etliches an den Weg und ward zertreten, und die Vögel unter dem Himmel fraßen's auf.

6. Und etliches fiel auf den Fels; und da es aufging, verdorrte es, darum daß es nicht Saft hatte.

7. Und etliches fiel mitten unter die Dornen; und die Dornen gingen mit auf und erstickten's.

8. Und etliches fiel auf ein gutes Land; und es ging auf und trug hundertfältige Frucht. Da er aber das sagte, rief er: Wer Ohren hat zu hören, der höre!

(9. Es fragten ihn aber seine Jünger und sprachen, was dies Gleichnis wäre?

10. Er aber sprach: Euch ist's gegeben, zu wissen das Gleichnis des Reiches Gottes; den andern aber in Gleichnissen, daß sie es nicht sehen, ob sie es schon sehen, und nicht verstehen, ob sie es schon hören.)

Dieses Gleichnis ist, als literarische Form betrachtet, eine Parabel, da hier die gemeinte sachliche Ebene zunächst einmal komplett zu erschließen ist und nicht genannt wird.¹⁶ Dafür folgt die Auslegung durch Jesus selbst in Luk 8,11-15, welche in der Motette dann vermittels der Dichtung von Michael Franck (s. o., Einleitung) in der „Aria“ (Ms. 109-125) gegeben wird. Beide Texte seien hier gegenübergestellt:

Bibeltext (Luk 8,11-15)	Aria
<p>11. Das ist aber das Gleichnis: Der Same ist das Wort Gottes.</p> <p>12. Die aber an dem Wege sind, das sind, die es hören; danach kommt der Teufel und nimmt das Wort von ihren Herzen, auf daß sie nicht glauben und selig werden.</p>	<p>1. Der Same ist das Wort. Die an den Wegen, sind die es hören und doch sein nicht pflegen. Bald nimmt's der Teufel weg, daß sie nicht gläuben, noch in Gott bleiben.</p>

¹⁶ Vgl. v. Wilpert ⁷1989, S. 655 (Art. „Parabel“) sowie S. 345 f. (Art. „Gleichnis“).

<p>13. Die aber auf dem Fels sind die: wenn sie es hören, nehmen sie das Wort mit Freuden an; und haben nicht Wurzel; eine Zeitlang glauben sie, und zu der Zeit der Anfechtung fallen sie ab.</p>	<p>2. Die auf dem Felsen nehmen´s an mit Freuden und glauben doch, so lange sie nicht leiden; kommt Kreuz, so fallen sie dahin und laufen von Gotte mit Haufen.</p>
<p>14. Das aber unter die Dornen fiel, sind die, so es hören und gehen hin unter den Sorgen, Reichtum und Wollust dieses Lebens und ersticken und bringen keine Frucht.</p>	<p>3. Was unter Dornen fällt, sind die es hören, und lassen sich die schnöde Welt betören mit Sorgen, Wollust, Geiz und vielem Prangen, dem sie anhangen.</p>
<p>15. Das aber auf dem guten Land sind, die das Wort hören und behalten in einem feinen, guten Herzen und bringen Frucht in Geduld.</p>	<p>4. Das gute Land sind, die das Wort fein merken, behalten und daraus den Glauben stärken; daß sie von Gott auch nicht nur mit Gedanken im Kreuze wanken.</p> <p>5. Gib, Jesu, daß ich mich zur Predigt dränge, sie fleißig hör und edle Früchte bringe, daß ich mein Kreuz geduldig auf mich fasse und dich nicht lasse.</p>

Sieht man von kleinen, vermutlich gesangstechnisch motivierten Abweichungen zum Text der Lutherbibel ab (*Sämann* statt *Säemann*, *verdorret es* statt *verdorrte es*, *auf ein gut Land* statt *auf ein gutes Land*), so läßt sich feststellen, dass Briegel den Text des Gleichnisses bis zur Aria Wort für Wort unverändert motettisch abschnittsweise durchführt. Grundsätzlich geschieht dies in jeder Stimme, wobei unterschiedliche Binnenrepetitionen (als *Geminatio* oder *Conduplicatio*) von Versen und Versteilen auftreten (dazu unten). Die folgende Übersicht zeigt bereits die auffälligste Gewichtung, die Briegel dabei vorgenommen hat: Das Jesuswort *Wer Ohren hat zu hören, der höre* (Luk. 8, 8c) nimmt mit fast fünfzig Messuren Dauer den mit Abstand längsten Teil ein. Zählt man die Binnenwiederholung (Ms. 66-100) mit, so kommt man auf fast achtzig Messuren Länge. Etwa entsprechend lange Versteile wie Luk. 6 oder 7 sind dagegen mit nur jeweils zehn Messuren Dauer vertont worden, wie folgender Überblick zeigt:

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt	Bedeutung
1 Es ging ein Säemann aus zu säen seinen Samen,	a (Ms. 1-13)	Das Wort Gottes wird verbreitet,
2 und indem er säte, fiel etliches an den Weg und ward zertreten	b (Ms. 13-22)	der Teufel nimmt sofort das Wort von den Herzen der (bzw. einiger) Hörenden;
3 und die Vögel unter dem Himmel fraßen´s auf.	c (Ms. 22-25)	es bleibt nichts übrig (was den Verlust der Seligkeit zur Folge hat).
4 Und etliches fiel auf den Fels; und	d (Ms. 25-35)	Das Wort wird gehört und auch angenommen.

da es aufging, verdorrte es, darum daß es nicht Saft hatte.		Es hat jedoch keine Wurzel bei denen, die es gehört haben. Im Zuge der Anfechtung fallen sie vom Wort ab.
5 Und etliches fiel mitten unter die Dornen; und die Dornen gingen mit auf und erstickens's.	e (Ms. 35-44)	Das Wort wird gehört, bringt aber keine Frucht, weil das irdische Leben (Sorge, Reichtum, Wollust) überhand nimmt. Das Trachten nach Irdischem wächst gleichzeitig mit dem Trachten nach dem Himmlischen; das Wort wird sozusagen „in voller Größe“ überwuchert.
6 Und etliches fiel auf ein gutes Land; und es ging auf und trug hundertfältige Frucht.	f (Ms. 44-60)	Das Wort wird gehört und bringt Frucht (d. h. auch: es versät sich weiter) .
7 Wer Ohren hat zu hören, der höre.	g (Ms. 61-108)	
8 Aria	h (Ms. 109-125)	

Im Lukasevangelium folgt nach dem (bei Briegel hier offenbar gewichtigsten) Vers Luk 8 im Gespräch der Jünger mit Jesus auf Nachfrage die allgemeine Erläuterung über den Zweck von Gleichnissen (9. Es fragten ihn aber seine Jünger und sprachen, was dies Gleichnis wäre? 10. Er aber sprach: Euch ist's gegeben, zu wissen das Gleichnis des Reiches Gottes; den andern aber in Gleichnissen, daß sie es nicht sehen, ob sie es schon sehen, und nicht verstehen, ob sie es schon hören.) Daraufhin erst gibt Jesus die Auslegung (Luk 11-15). Die Textstelle „Wer Ohren hat zu hören“ leitet bei Lukas also nicht in „Doppelpunktfunktion“ eine dann folgende Auslegung ein, wie man zunächst vermuten könnte. Bei Briegel wird aber vermittels der Textdisposition genau dieser Eindruck erweckt, indem er auf Luk 8 die Nachdichtung von Luk 11-15 in Form der Aria direkt folgen lässt.

Kerygma

Bauplan der Motette

Die Motette ist abschnittsweise aufgebaut und durchgeführt. Einem Evangelienvers entspricht in der Motette je ein Textabschnitt und diesem jeweils ein musikalischer Abschnitt, wie die obige Tabelle verdeutlicht. Die folgende Übersicht zeigt auf, wie mit jeder Interpunktion des Bibeltextes eine musikalische Klauselbildung korrespondiert:

Abschnitts- verbindung	Klauselbildung	Besonderheiten	Interpunktion
a-b (Ms. 12f.)	clausula essentialis secundaria	Noema ¹⁷ im Anschluss an die Klausel	Komma
b-c (Ms. 22)	clausula peregrina	Noema im Anschluss an die Klausel	Komma
c-d (Ms. 24f.)	clausula essentialis teritaria	Noema im Anschluss an die Klausel; eine Viertelnote Überlappung mit dem Oberchor)	Punkt
d-e (Ms. 34f.)	clausula essentialis primaria perfecta	Noema	Punkt
e-f (Ms. 43f.)	clausula essentialis secundaria	Bass setzt schon während des Klanges vom Oberchor ein	Punkt
f-g (Ms. 59f.)	clausula essentialis primaria perfecta	Aposiopesis ¹⁸ (Halbe Pause Generalpause) mit Wechsel zum tempus perfectum	Punkt
Schluss	clausula essentialis primaria perfecta	(entfällt)	Punkt

Alle weiteren erwähnenswerten Klauseln, die innerhalb der Durchführung eines Textabschnittes auftreten, werden unten (abschnittsweise Darstellung) besprochen.

Besetzung, Moduswahl und Ambitus

Die Besetzung dieser Motette ist vierstimmig (SATB). Der Affektcharakter des Dorischen, das hier gewählt worden ist, gilt als „traurig und heiter. [Das Dorische] repräsentiert Affekte mittlerer Lage [...].“¹⁹ Die Wahl des dorischen Modus in dieser Motette ist offensichtlich durch die doppelte Motivation des Gleichnisses bedingt. Einerseits verhüllt das gleichnishafte Sprechen die Botschaft vor dem unachtsamen oder trägen Hörer (vgl. Luk. 10), andererseits hilft es, die zu vermittelnde Wahrheit für den, der sie unter dem sie einkleidenden Bilde zu erfassen versteht, unauslöschlich einzuprägen. Somit eignet sich hier der universelle Charakter des Dorischen zur musikalischen Abbildung des Gleichnisses:

„Der 1. Modus (dorisch) besitzt die größte Spannweite des Ausdrucks, der sich von ‚majestätisch‘ (Glarean) über ‚gravitatisch‘ (Quirsfeld) bis hin zu ‚mittelmäßig lustig und traurig, daher zur Andacht begemlich‘ (Bernhard) erstreckt [...]“.²⁰

¹⁷ Zum Noema vgl. Bartel ³1997, S. 207ff.

¹⁸ Zur Aposiopesis vgl. Bartel ³1997, S. 103ff.

¹⁹ Pritzkat 1986, S. 85.

²⁰ Krones 1985, S. 510. Entsprechend Brodde ²1979, S.202f.

Der Klauselplan (siehe oben) lässt keinen Zweifel an der dorischen Gesamtdisposition der Motette aufkommen. Die Ambitus der Einzelstimmen bewegen sich im normalen Rahmen für dorisch über d:²¹

- Sopran: d1-d2 (authentisch)
- Alt: a-a1 (plagal)
- Tenor: d-d1 (authentisch)
- Bass: A-a (plagal)

Seltene Über- und Unterschreitungen um einen Ton und mehr (letzteres bei klanglicher Entfaltung von Klauseln, z. B. Bass, Ms. 25) treten motivbedingt auf und sind dann meist im Rahmen einer Figur zu erklären.²² Dies wird unten (abschnittsweise Darstellung) an entsprechender Stelle nur dann angesprochen, sofern es für die das Kerygma von Bedeutung erscheint.

Abschnittsweise Darstellung

Weil in dieser Motette die Auslegung des Bibeltexes vermittels der Aria im Werk selber geschieht, soll ebendiese Auslegung bereits im Rahmen der Abschnittsbeschreibung werkimmanent hinzugezogen werden. Erst im Abschnitt zur Exegese wird die werkimmanente Ebene verlassen.

Abschnitt a (Ms. 1-13)

Der erste kleine Eingriff in die Textstruktur durch Briegel besteht im zugesetzten Komma hinter *aus*. Dadurch wird dem Kontrast zwischen den ruhigen Halben und Vierteln des Anfangs (*Es ging ein Sämann aus*) und den melismatisch bewegten Achteln beim Verb *säen* selbst auch syntaktisch entsprochen. In paariger Imitation (B und T, Ms. 1-8 sowie A und S, Ms. 7-13) wird so der Text schlicht abgebildet. Ganz schulmäßig stellt Briegel in dem jeweils ersten Teil vor dem hinzugesetzten Komma auch den dorischen Modus vor.²³ In den folgenden Teilabschnitten nimmt Briegel bereits die zusätzlichen Akzidentien b, fis und gis voraus:

²¹ S und T sind im vierstimmigen Satz a voce piena i.d.R. die moduskonstituierenden Stimmen (vgl. Ehmann 1976, S. 317. Vgl. auch Krones 1985, S. 509f.).

²² Vgl. Krones 1985, S. 509f.

²³ Vgl. zur Moduskonstitution Ehmann 1976, S. 317 sowie Krones 1985, S. 509f..

8 Es ging ein Sä-mann aus, zu sä - - -

8 - en, zu sä - - - - - - - - - - - - - en sei-nen Sa - men,

NB Briegel 1: Tenor, Ms. 1-8 (Taktstriche hinzugefügt, Anm. JHM)

Diese Akzidentien helfen in den folgenden Abschnitten, die „viererlei Aussaat“ affektmäßig zu illustrieren (s. u.). Somit ist eine Ambivalenz des Säens hier schon mikrokosmisch vorgeformt. Genau dies ist auch der Grund, weshalb Briegel Luk 5 musikalisch in zwei Abschnitte geteilt hat. Der Akt des Aussäens selbst in Luk 5a bezieht sich so in Abschnitt a affektneutral auf alle vier folgenden Böden, auf die er gesät wird: *Der Same ist das Wort* (vgl. Aria, 1.). Diese Aussage gilt eben für alle folgenden Abschnitte. In Luk 5b und c wird dann erst die erste Bodenart, nämlich der *Weg* illustriert. Dies geschieht in der Motette im folgenden Abschnitt b.

Abschnitt b (Ms. 13-22)

Die erste Bodenart ist der *Weg*. Briegel markiert den Perspektivenwechsel hierhin mit einem Noema bei der Textstelle *und indem er säet*.²⁴ Daraus geht das Motiv *fiel etliches an den Weg* hervor, welches sowohl abwärts- wie aufwärtsgerichtet daherkommt (und vielleicht ein musikalisches Abbild der Streubewegung des Säens darstellt):

und in - dem er sä - et, fiel et - li-ches an den Weg,

NB Briegel 2: Bass, Ms. 13-15 (Taktstriche hinzugefügt, Anm. JHM)

... und in-dem er sä - et, fiel et - li-ches an den

Weg und ward zer - tre - - ten, ...

NB Briegel 3: Alt, Ms. 19-21 (Taktstriche hinzugefügt, Anm. JHM)

Während das Motiv selbst mithilfe der erstmals auftretenden Sechzehntel eine gewisse Flüchtigkeit ausdrückt, unterstützt die Satzstruktur (zuerst treten ATB im Tiefchor, dann SAT im Hochchor auf) jeweils die Bewegungsrichtung des Motivs. Zwei äußere Zerstörungsursachen, zunächst die Vorbeigehenden und daraufhin die Vögel, verhindern hier, dass der Same überhaupt zum Keimen kommt. Die seltene *clausula peregrina* (Ms. 21f.) wird

²⁴ Zum Noema vgl. Bartel ³1997, S. 207-209.

durch das Akzidentium b in der Motivabwärtsbewegung modal vorbereitet (Alt, Ms. 19). Sie drückt affektmäßig aus, wer für das Zertreten der Saat verantwortlich ist: Es ist der Teufel (den Melchior Franck als „Verkläger“ ebenfalls mittels einer *clausula peregrina* illustriert hat).²⁵ *Zertreten* wird die Saat hier in wieder verlängerten Notenwerten und der frei eintretenden Quartdissonanz im Diskant (Ms. 21).²⁶ Unterstützt wird der Affekt noch durch die Tieflage des gesamten Chores mit Ambitusunterschreitung im Diskant:

und ward zer - tre - ten, und die
 Weg und ward zer - tre - ten, zer - tre - ten, und die
 8 Weg und ward zer - tre - ten, zer - tre - ten, und die
 ward, und ward zer - tre - ten, zer - tre - ten, und die

NB Briegel 4: Ms. 20-22

Besonders gelungen ist diese Klauselbildung inhaltlich auch deshalb, weil in der strophischen Aria bei der entsprechenden Auslegungsstelle (*Bald nimmt's der Teufel weg*) harmonisch eben dieser *perergrina*-Bereich gestreift wird (Ms. 121 auf *weg*; vgl. Ms. 21 auf *zertreten*):

Bald nimmt's der Teu - fel weg, daß sie nicht gläu - ben,
 Bald nimmt's der Teu - fel weg, daß sie nicht gläu - ben,
 8 Bald nimmt's der Teu - fel weg, daß sie nicht gläu - ben,
 Bald nimmt's der Teu - fel weg, daß sie nicht gläu - ben,

²⁵ Siehe die Analyse zu Franck sowie 3.2.4.

²⁶ Vermutlich ist das freie „Auftreten“ der Tritonusdissonanz $h-f1$ (Ms. 21) analogisch zu verstehen: Briegel „zertritt“ hier gezielt die kontrpunktischen Regeln.

NB Briegel 5: Ms. 119-123

Abschnitt c (Ms. 22-25)

Aus der *clausula peregrina* geht wiederum ein Noema-Abschnitt hervor, der in seiner markanten Homorhythmik den Vers Luk 5 beschließt. Die *clausula tertiaria* (*fraßen´s auf*, Ms. 24f.) überlappt als Zäsur dritter Ordnung harmonisch über dem liegenden Basston (Ms. 25) mit dem nächsten Vers Luk 6. Dieser setzt mit der Konjunktion *und* ein: Das Gleichnis kann hier noch nicht zu Ende sein.

Abschnitt d (Ms. 25-35)

Die zweite Bodenart ist der *Fels*, womit wohl ein Teil des Ackers gemeint ist, bei dem der Felsen nur von einer dünnen Schicht Erde bedeckt ist.²⁷ Im Gegensatz zur ersten Bodenart (*Weg*) keimt der Same hier; aber weil die Wurzel zu schnell auf den Felsen trifft, stirbt die Pflanze ab. Briegel führt die Homorhythmik von Abschnitt c im Oberchor (SAT) im punktierten Rhythmus weiter.



NB Briegel 6: Sopran, Ms. 25ff.

Das in allen drei Stimmen im Fauxbourdon in „falscher“ Parallelführung aufwärts geführte Motiv fällt, musikalisch „verdorrend“, unmittelbar abwärts zurück.²⁸ Das Akzidentium *cis* unterstützt dabei die Aufwärtsrichtung, wird beim Wort *nicht* aber sofort wieder zurückgenommen (S, Ms. 29). Dem Aufgehen der Saat wohnt so von Anfang an ein Moment der Falschheit inne. Wie dem Samen der Wurzelgrund fehlt (*darum, daß es nicht Saft hatte*), fehlt auch an dieser Textstelle in der Motette das Fundament, nämlich der Bass:

²⁷ Vgl. Rengstorf 1949, S. 104f.

²⁸ Zum Fauxbourdon siehe 3.2.6.

auf. Und et-lich-ches fiel auf den Fels, und da es auf-ging, ver-dor-ret

auf. Und et-li-ches fiel auf den Fels, und da es auf-ging, ver-dor-ret

8 auf. Und et-li-ches fiel auf den Fels, und da es auf-ging, ver-dor-ret

es, da-rum, daß es nicht Saft-hat-te.

es, da-rum, daß es nicht Saft hat - - te. Und et-li-ches fiel

8 es, da-rum, daß es nicht Saft hat - te. Und et-li-ches fiel

Und et-li-ches fiel

NB Briegel 7: Ms. 25-30

Die ausgedünnte Klausel in Ms. 29f. führt die Dreistimmigkeit in ein tatsächlich „saftloses“ Unisono. Mit verstärkter Kraft (das Akzidenzium *gis* unterstützt ab Ms. 31 die Aufwärtsbewegung des Motives) versucht es der Unterchor ab Ms. 30 nochmals, wird durch eine clausula in *mi* (Ms. 32) auf *verdorrte es* gebremst,²⁹ bis die Dreistimmigkeit wiederum in ein „saftloses“ Unisono mündet (Ms. 34f.). Die Pflanze stirbt nach dem Keimen ab, so wie nach der Auslegung in der zweiten Aria-Strophe die Menschen angesichts von Anfechtungen von Gott abfallen (*Kommt Kreuz, so fallen sie dahin*).

Abschnitt e (Ms. 35-44)

Dornbuschsamen füllen die drittgenannte Erdart an. Hier entwickelt sich der Same sogar zur Ähre. Die mitwachsenden Dornbüsche jedoch überwuchern und ersticken die Ähre, ehe diese Frucht bringen kann. Fehlte auf dem *Fels* im vorherigen Abschnitt das Fundament (d. h. der Bass), gelangt von der überwucherten Saat hier nichts an die Oberfläche (der Diskant fehlt). Nach der Klausel in Ms. 33ff. beginnt in Abschnitt e das Noema erstmals ohne musikalische Überlappung zum vorherigen Abschnitt sowie im Vollchor. Für das durmolltonale Ohr fast

²⁹ Zur clausula in *mi* und ihrem Affektgehalt siehe 3.2.4.

tänzerisch kadenzierend, führt Abschnitt e in seinen ersten beiden Messuren jedoch zielstrebig zu einer weiteren *clausula peregrina* (Ms. 36, *unter die Dornen*). Hiermit nimmt Briegel kompositorisch wie inhaltlich wiederum Bezug auf den Teufel, den bereits die *clausula peregrina* in Ms. 21f. gemeint hatte. Er ist es, der den Menschen in der *schnöden Welt* die *Dornen* wachsen lässt, die in der Aulegung (Aria 3.) genannt werden: *Sorgen, Wollust, Geiz und [...] Prangen*. Die stufenweise Abwärtsbewegung im Diskant (Ms. 35f.: c2-b-a-g) unterstreicht affektmäßig noch das Gesagte. An dieser Stelle geht Briegel mit musikalisch-exegetischen Mitteln über die Auslegung von Michael Franck in der Aria hinaus, die den Teufel in diesem Zusammenhang nicht konkret nennt. In paariger Imitation bildet Briegel das Wachstum der Dornen ab, welches sich modal aus dem *peregrina*-Bereich (inhaltlich also den Attributen der *schnöden Welt* verhaftet) entwickelt. Während das *Dornen*-Motiv noch jeweils einmal im Alt (Ms. 40), Sopran (Ms. 41f.) und Tenor (Ms. 42) auftritt und damit in den Oberstimmen das Aufwärtswachsen und damit so die Allgegenwart der Dornen verdeutlicht, bildet der Bass in einer langen chromatischen Lamento-Bewegung stufenweise abwärts (von g bis A) das Ersticken der Saat ab:

The image displays a musical score for a vocal ensemble and bass. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The second system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are in German and describe the growth of thorns and the sowing of seeds.

System 1:

- Soprano:** und die Dor-nen gin-gen auf und er-stick-ten's, und er -
- Alto:** und die Dor-nen gin-gen auf,
- Tenor:** 8 und die Dor-nen gin-gen auf und er - stick - ten's, und er -
- Bass:** und die Dor-nen gin-gen auf und er - stick - ten's, und er -

System 2:

- Soprano:** stick - - ten's, und die Dor - nen gin - gen auf,
- Alto:** und die Dor - nen gin - gen auf und er -
- Tenor:** 8 stick - ten's, und er - stick - ten's,
- Bass:** stick - ten's, und er - stick - - ten's, und er -

und die Dor-nen gin-gen auf und er-stick - ten's.
stick - ten's, er - stick - ten's.
8 und die Dor-nen gin-gen auf und er-stick - - ten's. Und

NB Briegel 8: Ms. 37-44

Über der Chromatik des Basses treten unvollständige Klauselbildungen auf, die durch rhythmische Verschiebung der Einzelstimmen entstehen. Harmonisch finden sich dem Affekt entsprechend Anspielungen auf eine *clausula* in *mi* (Ms. 39f.) sowie auf den modalen *peregrina*-Bereich (Ms. 41).

Abschnitt f (Ms. 44-60)

Nach der Klausel in Ms. 43f., die mit Abschnitt e Vers 7 beschließt und den Punkt hinter *ersticken's* markiert, ändert sich die Satzstruktur fundamental. Die imitatorische Struktur des Anfangs wird in der gleichen Einsatzreihenfolge Bass-Tenor-Alt-Sopran aufgegriffen, wobei der punktierte Rhythmus der Noema-Teile zuvor in das Motiv Eingang erhält:

Und et - li-ches fiel auf ein gut Land,

NB Briegel 9: Sopran, Ms. 46ff.

Abschnitt f schildert die vierte Art von Boden, nämlich *ein gut Land*. Dieses zeichnet sich nicht durch falsche Konsistenz (*Weg*), mangelnde Tiefe (*Fels*) oder verhängnisvolle Verunreinigung durch Dornbuschsamen (*Dornen*) aus. Musikalisch kommt dieser Teil am „musikantischsten“ daher. Hier zeigt Briegel, seine Grundintention einer „leichten madrigalische Art“ immer während, verschiedene Imitationstechniken und verknüpft das Aussaat-Motiv (*und etliches fiel...*, s. o., NB Briegel 9) mit einem neuen Motiv (*und es ging auf*):

auf ein gut Land, und es ging auf und es ging auf und es ging auf,

NB Briegel 10: Bass, Ms. 46-49 (vgl. NB Briegel 9: Sopran, Ms. 46ff.)

Auf engem Raum (Ms. 46-56) streift Briegel alle denkbaren harmonischen Bereiche, ohne wirklich eine reguläre Klausel zu bilden.³⁰ Sogar der modale peregrina-Bereich, der hier ja bereits inhaltlich mit dem Teufel besetzt worden war, wird angedeutet (Ms. 55, *es ging auf*) aber dann sofort weitergeführt, als ob Briegel sagen wollte: Wenn die Saat auf ein gutes Land wie dieses fällt, hat auch der Teufel keine Macht mehr. Entsprechend spricht auch die Auslegung (Aria, 4.) vom gestärkten Glauben, der auch in Zeiten der Anfechtung (*im Kreuze*) nicht wankt. In Ms. 56 entfalten sich in homorhythmischer Deklamation und in dreifacher Affirmation die *hundertfältigen Früchte*:

The image shows a musical score for three voices and a bass line. The lyrics are: "auf, ging auf und -trug hun-dert, hun-dert, hun-dert-fäl-ti-ge Früch - te. es - ging auf und -trug hun-dert, hun-dert, hun-dert-fäl - ti - ge Früch - te. es ging auf und -trug hun-dert, hun-dert, hun-dert-fäl-ti-ge Früch- - te. und - trug hun-dert, hun-dert, hun-dert-fäl-ti-ge Früch - te." The score is in a homorhythmic declamatory style with a threefold affirmation.

NB Briegel 11: Ns. 56-60.

Mit der über zwei Messuren (Ms. 59f.) ausgedehnten *clausula essentialis primaria perfecta* hätte Briegel hier das Stück mit der Durchführung des gesamten Gleichnistextes musikalisch mustergültig beenden können. Luk 8, 8 ist aber damit noch nicht beendet. Es fehlen noch die Worte: „Da er aber das sagte, rief er: Wer Ohren hat zu hören, der höre!“

Abschnitt g (Ms. 61-108)

Briegel hat die Motette bewusst mit dem Gleichnistext selbst begonnen und den situativen Kontext weggelassen (4. Da nun viel Volks beieinander war und sie aus den Städten zu ihm eilten, sprach er durch ein Gleichnis). Konsequenterweise fehlt nun auch der entsprechende situative Versteil aus Luk. 8, 8 („Da er aber das sagte, rief er: [...]“). Nach der ersten und einzigen Generalpause (der *clausula essentialis primaria perfecta*, Ms. 61) im Stück wechselt im Text Jesus die Perspektive und spricht, quasi als eine *Conclusio* des Gleichnisses, die Jünger direkt an. Briegel wechselt genau an dieser Stelle in den Dreiertakt (*tempus triplum*). Dass diese Taktart bevorzugt Textstellen mit freudigem Affekt und solche, die von der Transzendenz des Irdischen und von Erlösung handeln, markiert, ist an anderer Stelle bereits gesagt und mit

³⁰ Z.B. den modalen *primaria*-Bereich in Ms. 46, 49, 51, 53, 54; den *secundaria*-Bereich in Ms. 52, 54; den *Tertiaria*-Bereich in Ms. 46, 48; den *affinalis*-Bereich in Ms. 47, 48, 51, 55 sowie den *peregrina*-Bereich in Ms. 55.

Beispielen belegt worden.³¹ Bekräftigt wird dieser Perspektivenwechsel noch durch die Markierung mit Generalpausen von einer Halben Note Dauer (Ms. 63), zwei Halben Noten Dauer (Ms. 65) sowie durch den Hochtton f₂ im Diskant (Ms. 63). Die Pausen wirken quasi als Doppelpunkt und als akkustische Bekräftigung *zu hören*. Die Satzstruktur in Abschnitt g entspricht der von Abschnitt f, wobei (vielleicht angesichts des gewichtigen Jesuswortes) auf kleinere Notenwerte verzichtet wird und gravitatische Halbe und Ganze vorherrschen. Abschnitt f rekurriert wiederum satztechnisch auf Abschnitt a, welcher die Handlung des Sämannes abgebildet hat. Vor diesem Hintergrund ist die erlösende Funktion des Sämanns (Jesus) und des Samens (das Wort) bereits im Anfang der Motette mikrokosmisch wie ein musikalisches Samenkorn enthalten.

Wie in Abschnitt f werden nun auf „musikantische“ Art alle denkbaren Klauselbereiche gestreift, ohne bis Ms. 100 wirkliche klauselbedingte Zäsuren zu schaffen. Auch in diesem mit Abstand längsten Abschnitt werden „auff leichte madrigalische Art“ verschiedene Imitationstechniken auf den Textteilen *wer Ohren hat, der höre, wer Ohren hat zu hören, und wer Ohren hat zu hören, der höre* in verschiedenster Kombinatorik durchgeführt. Die Aufforderung *zu hören* wird dabei in allen denkbaren syntaktischen und semantischen Facetten durchleuchtet. Beim Hören dieses Teiles fällt vor allem der Quartruf *der höre* auf, der beispielsweise durch den Diskant in Form einer dreistufigen Klimax eine Steigerung bis zum Hochtton f₂ (Ms. 92) erfährt:

wer Oh-ren hat zu hö-ren, der hö-re, der
hö-re, der hö-re, wer Oh-ren hat zu hö-ren, der hö--re,

NB Briegel 12: Sopran, Ms. 83-95

Erst in Ms. 99f. wird mit einer *clausula essentialis primaria perfecta* die Wiederholung des Binnenabschnittes (Ms. 66-100) markiert. Nach dieser durchlaufenen Wiederholung ist vor allem die nun drei Halbe Noten währende Generalpause hervorzuheben. Auf deren Folie erscheint die abschließende Aufforderung (*der höre*) umso affirmativer.

Abschnitt h (Ms. 109-125; Aria)

Die abschließende Aria dient in ihrer schlichten, homorhythmischen Faktur mit ihren fünf Strophen lediglich dazu, den Text der Auslegung von Michael Franck zu transportieren.

³¹ Siehe die Analysen zu Franck und Schütz.

Hervorzuheben ist die *clausula peregrina* auf den Worten der ersten Strophe *Bald nimmt's der Teufel weg* (vgl. Ms. 21f. sowie Ms. 36).

Exegese

Die Auslegung durch Jesus selbst (Luk 12-15) zeigt: Jesus verkündet das von Gott ausgehende erlösende Wort („Der Same ist das Wort Gottes“; Luk 8,11). Da sich Jesus vom Worte Gottes nicht trennen lässt, werden die Hörer in ihrer Stellung zu Jesus geschieden.

„Vom Sämann ist in der Deutung auch bei Lukas überhaupt nicht die Rede. Das wird nur verständlich, wenn der auch die Deutung gab, der das Gleichnis gebildet hatte, und wenn er sich selbst als Sämann des göttlichen Wortes wußte.“³²

Bemerkenswert ist dabei, dass die unterschiedlichen Hörer des Wortes nicht plastisch in den viererlei verschiedenen Böden abgebildet sind, sondern vielmehr in ebendiesem Wort Gottes, in den auf diese Böden jeweils gefallen Samen. Gefahren drohen dabei direkt durch den Teufel („danach kommt der Teufel und nimmt das Wort von ihren Herzen“; Luk 8,12), die „Zeit der Anfechtung“ und durch irdische Werte und Nöte („Sorgen, Reichtum und Wollust“; Luk 8,14).³³ Mit der *clausula peregrina* (Ms. 36, *unter die Dornen*) hatte Briegel im Abschnitt e (Ms. 35-44) kompositorisch wie inhaltlich wiederum Bezug auf den Teufel genommen, den schon die *clausula peregrina* in Ms. 21f. gemeint hat. Diesem werden so assoziativ die *Sorgen, Reichtum und Wollust* (Aria, 3.) zugeschrieben, was typisch für das lutherische Denken ist:

„Darum nimmt der Teufel ihnen das Wort weg, weil sie von der Lust und dem Trachten nach anderen Dingen zertreten sind. Reichtum sind Dornen -solch Wort hörst du wohl, [...]“.³⁴

In der Auslegung der Aria dagegen sind dies betont die Betörungen der „schnöden Welt“.³⁵ Briegel folgt so mit kompositorischen Mitteln der lutherischen Auslegung und überschreitet damit die Auslegung des Aria-Textes von Michael Franck in der eigenen Motette. Warum aber hat Briegel Luk 8c) („Wer Ohren hat zu hören, der höre!“) einen derart langen Abschnitt, den mit Abstand längsten Teil der Motette, eingeräumt? Auch hier folgt Briegel dem lutherischen Verständnis:

„Dies Evangelium sagt von den Schülern und Früchten, die das Wort Gottes in der Welt hat. Denn es redet nicht vom Gesetz, noch von Menschensatzungen, sondern, wie er selbst sagt vom Worte Gottes, welches er selbst, der Sämann Christus predigt.“³⁶

³² Rengstorf 1949, S. 104.

³³ Dies kommt besonders in der lukanischen Version des Gleichnisses zum Tragen, wie ein Vergleich mit Matth. 13, 1-13; 18-23 sowie Mark. 4, 1-25 aufzeigt (dazu siehe auch: Rengstorf 1949, S. 106.)

³⁴ Luther in einer Predigt vom 15. 2. 1517 (von Valentin Ernst Löscher überliefert), zit. n. Mühlhaupt 1961, S. 117 (Hervorhebung von mir). Weitere Beispiele für das Bild vom Reichtum, der Wollust usw. als Dornen bei Mühlhaupt 1961, S. 123f. (Fußnote III).

³⁵ Aria „3. Was unter Dornen fällt, sind die es hören, und lassen sich die schnöde Welt betören mit Sorgen, Wollust, Geiz und vielem Prangen, dem sie anhangen.“

³⁶ Luther in der *Fastenpostille* (1525), zit. n. Mühlhaupt 1961, S. 121.

Rengstorf hat in diesem Zusammenhang dargelegt:

„Dabei darf nicht übersehen werden, daß der Same als ein Bild des göttlichen Wortes weder dem A. T. noch den Zeitgenossen Jesu besonders vertraut ist. Hier scheint indes die Absicht Jesu zu liegen. Er will die volle Aufmerksamkeit seiner Zuhörer. Das zeigen die Worte, mit denen er schließt: Nur ein Ohr, das zu hören bereit ist, wird verstehen, was er gerade gesagt hat [...].“³⁷

Somit wird die Bedeutung des Hörens zentral. Im Kontext des Gleichnisses folgen denn auch Sprüche vom rechten Hören (Luk. 8, 16-18; vgl. Mk. 4, 21-25) direkt auf dieses (wahrscheinlich erste) Gleichnis Jesu!³⁸ Jesus errichtet demnach das Reich Gottes vermittels des bloßen Wortes. Ein solches Gleichnis musste einem Komponisten zur Zeit der lutherischen Orthodoxie besonders entgegenkommen. Die Gleichsetzung von *scriptura sancta* und *verbum dei* war zu Briegels Zeiten längst vollzogen; Luthers Schriftverständnis hatte sich in ein orthodoxes Schriftprinzip gewandelt.³⁹ Genau von hier aus wird verständlich, warum Briegel der Aufforderung „Wer Ohren hat, zu hören, der höre“ einen so derart großdimensionierten Raum in der Motette einräumt.

Ein Vergleich mit der Zubereitung des gleichen Textes durch Heinrich Schütz (*Symphoniae Sacrae III, 11, SWV 408*) lässt einmal mehr auf die Bedeutung schließen, die ein derart verstandenes Hören des Wortes im 17. Jahrhundert gehabt hat. Schütz teilt das Gleichnis in vier Teile auf: *Prima pars (Weg)*, *Secunda pars si placet (Fels)*, *Tertia pars si placet (Dornen)*, *Quarta pars si placet (gutes Land)*. Hinter jedem *pars* ist ein *Complementum* auf den Text *Wer Ohren hat...* eingefügt, wobei das längste *Complementum* das gesamte Gleichnis im Tripeltakt (*tempus perfectum*) beschließt. Somit ist auch hier das Moment des Hörens zentral und nimmt den breitesten Raum innerhalb der Komposition ein. In dieser lutherischen Tradition also ist Briegels Motette von 1666 am Sonntag Sexagesima als Predigtmusik erklingen. Zur Mühlen hat die kerygmatische Situation innerhalb dieser Tradition wie folgt beschrieben:

„Das Wort Gottes ist das in Jesus Christus offenbare Wort, der *deus relevatus*. Der *deus relevatus* handelt gegenwärtig als der *deus praedicatus* [...]. So handelt Gott durch das Wort der Predigt [...]. Gott handelt mit den Menschen nicht anders als durch das Wort seiner Verheißung, wiederum können wir nicht anders mit Gott handeln als im Glauben an das Wort seiner Verheißung [...].“⁴⁰

Deshalb konnte Briegel auch die Erzählperspektive (*Da er aber das sagte...*) weglassen (vgl. o., Textdisposition): In dem Moment, in dem das Motetttenwort im Gottesdienst erklang, war Christi Wort in barockem Verständnis gegenwärtig und konnte so nach der Aufforderung zum rechten Hören in die Auslegung der Aria übergehen. Diese endet dann im Gebet des „ich“, welches als *pars pro toto* die Gemeinde repräsentiert:

³⁷ Rengstorf 1949, S. 104.

³⁸ Matthäus eröffnet mit dem Sämann-Gleichnis seine grosse Gleichnis-Sammlung (Matth. 13).

³⁹ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 569.

„Gib, Jesu, daß ich mich zur Predigt dränge, sie fleißig hör und edle Früchte bringe, daß ich mein Kreuz geduldig auf mich fasse und dich nicht lasse.“⁴¹

Und so diene diese Motette des Blumengartens ganz konkret zur aedificatio der Gemeinde in lutherisch-orthodoxer Tradition.

⁴⁰ Zur Mühlen 1991, S. 536f.

⁴¹ Aria 5. Zur Funktion des „Ich“ im barocken Kirchenlied vgl. Szyrocki 1979, S. 270.

Analyse 5: Johann Sebastian Bach, *Fürchte dich nicht*

Einleitung

Innerhalb der Bachforschung wurde und wird die Frage nach möglichen theologischen Positionen Bachs in Leben und Werk und daraus resultierenden Analyseansätzen kontinuierlich gestellt.¹ Insofern braucht die Person Bachs hier nicht speziell erst in diese Zusammenhänge gestellt zu werden. Für die folgende Betrachtung liegt zudem der Ausnahmefall vor, dass sowohl aus musikwissenschaftlicher wie auch aus theologischer Perspektive jeweils eine neuere Analyse der Motette *Fürchte dich nicht* (BWV 228) vorliegt.

Die folgende Analyse stellt nach der Einleitung zunächst aufgrund der Textdisposition die Art des Kerygma dar, unter Zuhilfenahme des Aufsatzes von Krummacher.² Mithilfe gängiger biblischer Kommentare zur Textgrundlage und des konkreten theologischen Analyseansatzes von Bartelmus³ soll im Anschluss daran versucht werden, die Bachsche Textexegese zumindest in ihrem Ansatz zu rekonstruieren. Es kann vorweggenommen werden, dass der Eindruck der „Bemühtheit des ganzen Werkes“, die Geck dieser Motette bescheinigt, aufgrund der vorliegenden Ergebnisse und gattungsspezifischer Kriterien sicher falsch ist.⁴ Einmal mehr wird aufgezeigt, wie notwendig es ist, im Rahmen der Analyse einer ev.-luth Motette nach Kerygma und Exegese zu fragen und die Motette in ihrer Gattungstradition zu verorten.

Wie steht es nun grundsätzlich mit Bachs musikalisch-theologischem Fundament sowie der gattungsspezifischen Situation im vermuteten Leipziger Umfeld (dazu unten) von BWV 228? Im Rahmen protestantischer Edukation hat Bach schon in seiner Schulzeit eine theologische und humanistische Grundausbildung absolviert, die dazu berechtigt, von ihm als einem *musicus doctus* zu sprechen.⁵

„Als Bach in Lüneburg in die Prima aufgenommen wird, stehen dort u. a. die folgenden Fächer auf dem Lehrplan: Latein mit der Vermittlung von Grammatik sowie der Lektüre von Ciceros Catilinarischen

¹ Hier sei exemplarisch auf die Literaturzusammenstellung bei Breig 1999 zu theologischen Aspekten verwiesen (Sp. 1535).

² Krummacher 1983.

³ Bartelmus 1993.

⁴ Geck 2000, *Leben und Werk*, S. 498. Geck rechtfertigt diese seine Einschätzung damit, dass es sich um einen „frühen“ Bach handele (ebd.), was angesichts des vermuteten Entsehungsdatum 1726 nicht nachzuvollziehen ist.

⁵ Zur Schulzeit Bachs siehe Geck 1993, S. 7-34, bes. S. 21 sowie Breig 1999, Sp. 1398f. Vermutlich hat er in Eisenach eine Zeitlang dieselbe Lateinschule wie Martin Luther zwei Jahrhunderte zuvor besucht (vgl. Geck 1993, S. 12 sowie Breig 1999, Sp. 1397).

Reden und Vergils ‚Äneis‘, Griechisch mit der Übersetzung des Neuen Testaments, Theologie nach Leonhard Hutterers streng orthodoxem ‚compendium locorum theologicorum‘, Logik nach Andreas Reyers ‚systema logicum‘, Rhetorik nach einem Kompendium Heinrich Tolles, zudem Einführungen in die Philosophie und die Kunst des Versedichtens.“⁶

Darüberhinaus lässt Bachs umfangreiche Bibliothek auf weitere, lebenslange intensive theologische Studien aus durchaus eigenem Antrieb schließen:⁷

„[Dass] Bach Aussagen des christlichen Glaubens nicht nur vertont, sondern auch mit ihnen gelebt hat, zeigen u. a. Eintragungen in seine dreibändige Hausbibel: unter ihnen befindet sich ein Kommentar zu 2. Chronik Kap. 5, Vers 13, mit dem Bach einen engen Bezug zu seinem eigenen Lebenswerk herstellt: *N. B. Bey einer andächtig Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.*“⁸

So lernte Bach sowohl durch seine Erziehung als Schüler an lutherischen Lateinschulen und einem lutherischen Gymnasium wie auch durch eigenständige Weiterbildung zentrale Glaubensinhalte der evangelisch-lutherischen Kirche kennen. Er war damit professionell auf die musikalische Verwirklichung von Glaubensinhalten vorbereitet. Gewohnheitsmäßig nahm er beispielsweise für sich in Leipzig das Recht heraus, Lieder für den Gottesdienst herauszusuchen, was ihn teilweise in Konflikt mit der Obrigkeit (d. h. dem Konsistorium) brachte.⁹ Von hier aus sind seine allbekanntesten Formulierungen *Soli deo gloria* und *Jesu Juva* eben nicht als bloße Konventionen (was sie in gewissem Sinne auch sind), sondern vor allem auch als Ausdruck des Glaubens als dem bewegenden Moment im Leben Bachs zu verstehen.¹⁰

Angesichts der Wirkungsmächtigkeit der lutherischen Orthodoxie am Vorabend der Aufklärung bis weit in Bachs Zeit hinein dürfte für ihn, zumal in Bekleidung öffentlicher Ämter, die Frage nach einer dezidiert positionierten religiösen „Verortung“ freilich als solche nicht im Vordergrund gestanden haben.¹¹ Das wichtige Thema „Bach und der Pietismus“¹² ist insofern für die vorliegende Analyse nicht von direkter Relevanz, als dass die Textvorlagen Bibel und Gesangbuch quasi als Symbole des Luthertums ohnehin im theologischen Diskurs der Zeit des

⁶ Geck 1993, S. 21. Vor allem das überaus einflussreiche *compendium locorum theologicorum* von Leonhart Hutter sei hier als Standardwerk hervorgehoben, dem der junge Bach schon in Ohrdruf (1695-1700) begegnete (so Bartelmus 1993, S. 11).

⁷ Vgl. hierzu Martin Petzoldt, Betrachtungen zur Spezifik der theologischen Bibliothek Bachs, in: Bericht über die Wiss. Bach-Konferenz zum V. Internnat. Bachfest der DDR Leipzig 1985, hrsg. von W. Hoffmann/A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 65-75. Siehe auch Geck 1993, S. 141.

⁸ Geck 1993, S. 125.

⁹ Vgl. Geck 1993, S. 82.

¹⁰ Formuliert in Anlehnung an Geck 1993, S. 141.

¹¹ Zur Orthodoxie siehe 4.1.2.

¹² Dazu ausführlich Geck 2000, Bach, S. 88-108. Das, was Geck als pietistische Spuren in Bachs Werk (vor allem innerhalb der Form der Aria nachweist, rechtfertigt er terminologisch aufgrund der Diskursgeschichte von „Pietismus“. Etwas zu elegant umschiffte Geck so die Studie von Kirste 1985 (die er nur indirekt zur Kenntnis nimmt), in der Kirste dezidiert nachweist, dass Bach in der sogenannten Reformorthodoxie beheimatet gewesen ist, die mystische und subjektive Momente durchaus aufnahm aber jedenfalls innerhalb (beziehungsweise auf der Folie) der lutherischen Orthodoxie zu verorten ist (vgl. Kirste 1985, bes. S. 78 sowie S. 80).

Pietismus unverdächtig waren.¹³ Musikalisch-exegetische Arbeit an einem Bibeltext in Verbindung mit einem orthodoxen Choral Paul Gerhardts (dazu unten) für einen Gottesdienst des orthodoxen Superintendenten Deyling¹⁴ dürfte von bewusst gesuchten pietistischen Einflüssen frei sein. Die Auslegungstradition der Schrift war ohnehin orthodox und von Leonhart Hutter geprägt, wobei zu Bach sicher festzustellen ist:

„Gehen wir nun dem Theologen Hutter zuerst nach, so kann man festhalten, daß Bach dem *Compendium locorum theologicorum* von 1610 in Eisenach, Ohrdruf, Lüneburg und Leipzig zur Genüge begnete.“¹⁵

Dabei wird, bezogen auf die Musik, freilich auch zu bedenken sein: Bachs Kunst entsprang weniger der göttlichen Schöpfungskraft eines frommen Thomaskantors (als der er gerade auf der Ebene von populärerer Literatur, Konzertprogrammen usw. oft genug verkürzt erscheint). Sie entsprang zumeist konkreten Anlässen, Aufträgen und Bedürfnissen, im Regelfall verbunden mit seinen jeweiligen beruflichen Aufgaben. So stand zu seiner Weimarer Zeit die Orgelmusik und die Kirchenkantate, in Köthen die weltliche (Huldigungs-) Kantate, Klaviermusik, Kammermusik und das Konzert, in Leipzig schließlich wiederum die Konzentration auf die Kirchenmusik im Zentrum seines Schaffens.¹⁶ Dabei war die Hauptmusik des Gottesdienstes die Kirchenkantate. Ein Zyklus von Bach-Motetten nach dem Kirchenjahr wäre angesichts ihrer peripheren Bedeutung eine ganz undenkbare Sache gewesen.¹⁷ Motetten wurden im Regelfall aus dem tradierten *Florilegium Portense* vom weniger geschulten dritten Teilchor in der Leipziger Neukirche gesungen,

„woselbst die Schüler weiter nichts als Motetten und Choräle zu singen, mit anderer Concert Musique aber nichts zu thun haben, weiln selbige vom Organisten besorget wird.“¹⁸

Auf die exegetische Bedeutung, die den Motetten freilich immer noch zugemessen wurde, ist an anderer Stelle hingewiesen worden.¹⁹ Für die wenigen Motetten von Bach²⁰ musste aufgrund ihrer relativen Schwierigkeit und der grossen Besetzung mit Sicherheit der ungeteilte Thomanerchor zur Verfügung stehen. Hieraus läßt sich schließen, dass sie jeweils für besondere

¹³ Vgl. Geck 1993, S. 41. Entsprechend Geck 2000, S. 50.

¹⁴ Zu Deyling siehe Geck 2000, S. 50 sowie S. 108.

¹⁵ Kirste 1985, S. 80. Entsprechend Bartelmus 1993, S. 11.

¹⁶ Vgl. Breig 1999, Sp. 1404-1422. Zur „gemischt madrigalischen Kantate“ als einem „Kompromiß zwischen Kirche und Kunst“ vgl. in diesem Zusammenhang Geck 1993, S. 86. Geck weist gerade hier im Feld der Kirchenmusik nach, wie Bach die Spannungen zwischen Kunst und Kultus musikalisch zur Sprache gebracht hat. Die mögliche Vorstellung, Bach handele als barocker Künstler ohne jedwedes künstlerisches Selbstbewußtsein schlichtweg im Auftrage seiner Gesellschaft ist somit nicht haltbar.

¹⁷ Siehe dazu Breig 1999, Sp. 1484f.

¹⁸ Bach-Dokumente I, S. 87f. Der genannte „Organist“ war seit 1720 G. B. Schott. Vgl. Breig 1999, Sp. 1484f.

¹⁹ Siehe 4.2.5.

²⁰ Werkübersicht bei Breig 1999, Sp. 1445f.

Anlässe komponiert worden waren. Einheitliche Merkmale der Motetten sind die mögliche (und übliche) Generalbassbegleitung, die Praxis, Instrumente colla parte mitspielen zu lassen, die Vokalität der Stimmführung sowie die strukturelle Identität der Werke (bei aller eindringlichen Textexegese).²¹ Bachs Tendenz, „innerhalb der einzelnen Abschnitte das motettenhafte Reihungsprinzip durch vereinheitlichende Mittel zu überformen“, ist dabei bei allen Motetten zu beobachten.²² Die vorliegende Motette ist doppelchörig disponiert (SATB/SATB); die genaue Entstehungszeit ist unbekannt.²³ Sehr wahrscheinlich ist die Motette für einen Begräbnis- oder Totengedächtnisgottesdienst unter Superintendent Deyling 1726 geschaffen worden.²⁴ Ameln stellt jedoch heraus, dass allein „vom Liede her“ die Verwendung der Motette als Begräbnismotette nicht zu begründen ist (dazu unten).²⁵

Textgrundlage

Die Motette *Fürchte dich nicht* (BWV 228) ist über Jes 41,10 und 43,1 sowie die Strophen 11 und 12 des Kirchenliedes *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul Gerhardt vertont worden. Der zugrunde liegende Bibeltext stammt aus den Kapiteln 41 und 43 der Bücher des Propheten Jesaja (hier genauer: Deuterojesaja):

Jes 41,10: Fürchte dich nicht, ich bin mit dir; weiche nicht, denn ich bin dein Gott. Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Jes 43,1: Und nun spricht der Herr, der dich geschaffen hat, Jakob, und dich gemacht hat, Israel: Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein.

Welche Bibelausgabe Bach verwendet hat, ist unklar. Ameln legt die für Sachsen privilegierte Bibel von 1720 zugrunde und zieht auf dieser Grundlage sowie angesichts der vorliegenden Quellen für die Motette die folgenden Schlüsse:

„In Vers 41,10 bieten unsere Quellen statt ‚mit dir‘ die Lesart ‚bei dir‘, in Vers 43,1 statt ‚erlöst‘ die dreisilbige Form ‚erlöset‘. Da alle Quellen diese Lesarten haben, hat sie Bach selber wohl auch so verwendet. Das dreisilbige ‚erlöset‘ entsprach wohl dem Rhythmus seines Fugenthemas besser als die zweisilbige Form.“²⁶

²¹ Vgl. Krummacher 1983, S. 198.

²² Breig 1999, Sp. 1485.

²³ Vgl. Breig 1999, Sp. 1454f.

²⁴ Vgl. Ameln 1967, S. 140. Die Motette ist möglicherweise für die Gedächtnispredigt Deylings vom 04.02.1726 (Nikolaikirche) für Susanna Sophia Winckler, geb. Packbusch, Tochter des Oberhofgerichtsadvokaten D. Christian Packbusch und Witwe des Ratsherrn und Stadthauptmanns Christoph Georg Winckler komponiert worden (Angaben nach Ameln 1967, S. 140).

²⁵ Vgl. Ameln 1967, S. 137.

²⁶ Ameln 1967, S. 136f. Hierzu ist anzumerken: Das Fugenthema an sich funktionierte rhythmisch mit der Worfassung „erlöst“ genauso gut. Ein Grund wäre wohl eher darin zu sehen, dass die gemeinsame Absprache von Tenor und Bass auf gleichem Vokal (auf den Schlussilben „set“ bzw. „fen“, T. 81) und damit die Simultantextigkeit (ab T. 78, Cori unisono) besser zum Ausdruck kommt.

Dazu treten die Strophen 11. und 12. des Kirchenliedes *Warum sollt ich mich denn grämen?*:

11. Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden, / du bist mein,
ich bin dein, / niemand kann uns scheiden. / Ich bin
dein, weil du dein Leben / und dein Blut mir zugut / in
den Tod gegeben;

12. du bist mein, weil ich dich fasse / und dich nicht, o
mein Licht, / aus dem Herzen lasse. / Laß mich, laß
mich hingelangen, / da du mich und ich dich / leiblich
werd umfassen.²⁷

Ameln ist der Ansicht, dass „nur die beiden Schlußstrophen so gut zu dem Bibeltext Jesaja 43,1 [...] passen [...] daß man annehmen muß, Paul Gerhardt habe bereits, als er sie dichtete, daran angeknüpft.“²⁸

Für die Textauswahl durch Bach nimmt Ameln an:

„Bei der Wahl der Schriftstelle hat er sich wahrscheinlich nach dem Predigttext gerichtet und [...] aus dem 41. Kapitel noch den Vers 10 hinzugenommen, um nicht zu einer ständigen Wiederholung der Worte 'Fürchte dich nicht' im ersten Teil der Motette gezwungen zu sein. Die Wahl der beiden letzten Strophen aus dem Liede 'Warum sollt ich mich denn grämen' kann zwar einem Wunsche der Verstorbenen bzw. der Hinterbliebenen, aber ebensogut einem Vorschlag des Superintendenten Deyling entsprechen.“²⁹

Kerygma

Textdisposition und Bauplan der Motette

Auf den ersten Blick erscheinen beide Bibelstellen in ihrem jeweiligen Zusammenhang geschlossen vertont, die erste im achtstimmigen Satz (I), die zweite im vierstimmigen (II), ergänzt durch den Choraltext. Am Schluss treten in textlicher „Engführung“ einmal mehr die verbindenden Worte der beiden Textstellen, *Fürchte dich nicht, (du bist mein)* auf. Was auf den ersten Blick wie eine bloße textliche Verbindung und die Schaffung eines einheitlichen Rahmens durch ein Motto (*Fürchte dich nicht*) aussieht (was ja an sich schon ein recht kunstvoller Eingriff Bachs wäre), beinhaltet auf den zweiten Blick mehr. Die Syntax der (scheinbaren) Mottowiederholung in T. 73-77 zeigt eindeutig auf, dass der Text *Fürchte dich nicht* hier eindeutig bereits Jes 43,1 zugehört (und nicht etwa eine Wiederholung des Anfangs darstellt). Doch ändert sich erst in T. 78 das Satzbild schlagartig mit der Reduktion auf die

²⁷ Text: Paul Gerhardt 1653; Musik: Johann Georg Ebeling 1666; EG 370. Zu diesem Choral siehe Ameln 1967, S. 129 (Quellen) sowie S. 138ff. (Melodiegrundlage des Chorals).

²⁸ Ameln 1967, S. 138. Siehe dazu unten, **Exegese**.

²⁹ Ameln 1967, S. 140.

Vierstimmigkeit. Mit T. 73-77 also treten offenbar Satzstruktur und Textdisposition in ein noch zu klärendes Spannungsverhältnis: Die Worte *Fürchte dich nicht* werden vermittelt der Satzstruktur (Achtstimmigkeit) auf Jes 41,10 zurückbezogen, gehören aber syntaktisch zu Jes 43,1.³⁰ Dieser Bauplan lässt sich wie folgt darstellen:

Textgrundlage	musikalischer Abschnitt	Satztechnik, Klangdisposition, Besonderheiten
I: Jesaja 41,10 (T. 1-77) Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, weiche nicht, denn ich bin dein Gott, ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit, Fürchte dich nicht,	a (T. 1-9) b (T. 10-28) c (T. 29-73) d (T. 73-77)	8stg. (SATB/SATB); Deklamation in alternierenden "Chorblöcken" nach "rezitativischem" Anfang Deklamation im Wechsel beider Chöre; zunehmende Länge und Melismatik mit dem Verb <i>erhalte</i> 8stg. (vgl. T. 1ff., T. 151ff.); scheinbare Mottowiederholung aus Abschnitt a; syntaktisch schon zu Jes. 43,1 gehörend
II: Jesaja 43,1b sowie die og. Choralstrophen (T. 78-154) denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein. 11. Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden, / du bist mein, ich bin dein, / niemand kann uns scheiden. / Ich bin dein, weil du dein Leben / und dein Blut mir zugut / in den Tod gegeben. 12. du bist mein, weil ich dich fasse / und dich nicht, o mein Licht, / aus dem Herzen lasse. / Laß mich, laß mich hingelangen, / da du mich und ich dich / leiblich werd umfassen. Fürchte dich nicht, du bist mein!	e (T. 78-151) (T. 78-113; Strophe 11) (T. 114-150; Strophe 12) f (T. 151-154; Coda)	3stg. (ATB) mit zusätzlichem c.f.-Choral im S; „simultane Kombination von Spruchtext als doppelmotivisches Fugato in Alt, Tenor und Baß mit zwei Choralstrophen im Sopran.; zwei identische Abschnitte“ ³¹ 8stg. (vgl. T. 1ff., T. 73ff.)

³⁰ Damit soll Krummachers Ansicht, die Worte *Fürchte dich nicht* fielen bei der Komposition von Jes. 43,1 zunächst weg (so Krummacher 1983, S. 198) widersprochen werden: Genau genommen, setzt die Komposition von Jes. 43,1 schon in T. 73 ein, auch und gerade, wenn die Satzstruktur ein anderes Bild vermittelt (siehe unten, Exegese).

³¹ Krummacher 1983, S. 200.

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Die obige Übersicht des Bauplans zeigt zunächst auf, dass man in dieser Motette von numerischer Symmetrie beider Hauptteile bei strukturellem Kontrast der Satztechnik sprechen kann: Teil I ist im achtstimmigen Satz (SATB/SATB) vertont. Im Rahmen dieser Konstante findet sich eine reichhaltige Abwechslung der Rhythmik und der Klangdisposition, um die einzelnen Textglieder in ihrer inhaltlichen Charakteristik zu illustrieren. Insofern kann man von einer motettisch abschnittswisen Komposition sprechen, bei der Bach allerdings großen Wert auf die strukturelle Identität des gesamten Teiles gelegt hat.³² Teil II ist dagegen im dreistimmigen Satz vertont. Hier kontrapunktiert der Bibeltext als dreistimmiges „Fugato“ (ATB) die Choralweise im Sopran. Geck hat dazu angemerkt:

„Einen motettischen Satz mit einer Choralweise zu verbinden, ist ein lutherischer Kirchenmusik gewohntes Verfahren, zudem ein Stück Bachscher Familientradition.“³³

In Reclams Chormusikführer steht die Motette schon aufgrund der vollzogenen Tonartwahl als „Trostgesang“ dar, „dessen heitere Stimmung sich schon in der lichten Tonart A-Dur ausspricht.“³⁴ Demgegenüber weist Bartelmus zu recht darauf hin, dass ein tröstliches oder erlösendes A-Dur eigentlich wirklich erst am Schluß der Motette zu vernehmen sei.³⁵ Schon im ersten Takt wird über dem Orgelpunkt A im Bass die Klanglichkeit nach h-Moll geführt. Dies erscheint für den heutigen Hörer nicht ungewöhnlich, und je nach subjektiver Hörhaltung womöglich auch „tröstlich“. Für die Sänger des Thomanerchores, die noch fast alltäglich mit tradierten Motetten im Klauselsystem umgingen, stellte dies sehr wahrscheinlich eine Anspielung auf die *clausula peregrina*, den in diesem System weitestmöglich von der Tonalität entfernte Klang, dar!³⁶ Und der Schluss des langen Abschnittes c (T. 29-73) endet, genau in der Mitte der Motette, auf cis-Moll. Von „Strahlen“ und „Erlösung“ kann mindestens im ersten Hauptteil der Motette keine Rede sein. Schon hier ist also zu vermuten, dass Bach aufgrund der Tonartendisposition und des Bauplanes verschiedene Grundaffekte bei der Vertontung der Verse Jes. 41,10 und Jes. 43,1 intendiert hat. Offen bleiben muss hier zunächst noch die Funktion der scheinbaren Mottowiederholung aus Abschnitt a, die syntaktisch schon zu Jes. 43,1 gehört (Abschnitt d, T. 73-77).

³² Vgl. Krummacher 1983, S. 205.

³³ Geck 2000, S. 498. Zu der Melodiegrundlage des Chorals vgl. Ameln 1967, S. 138ff.

³⁴ W. Oehlmann, Chormusikführer, Stuttgart 1965, S. 78.

³⁵ Bartelmus 1993, S. 10.

³⁶ Zur *clausula peregrina* und ihrem Affektgehalt siehe 3.2.4.

Abschnittsweise Darstellung

Abschnitt a (T. 1-9) *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir*

Auf der Tonika (T. 1f.) bzw. der Dominante (T. 3f.) nehmen beide Bässe zu Beginn eine orgelpunktartige Funktion ein. In ruhigen Notenwerten rezitieren beide Bässe den gesamten Zuspruch mittels einer melodischen Diskantklausel-Formel, während der Oberchor auf dieser Grundlage jeweils die beiden Versteile *fürchte dich nicht* bzw. *ich bin bei dir* in synkopischer Deklamation und beschleunigenden Sechzehntelwerten abwechselnd vorträgt. Nach alternierendem Wechsel dieser Teile zwischen beiden Chören (T. 1-4) vollzieht sich der Wechsel in T. 4ff. innerhalb eines Chorabschnittes, was angesichts der anfangs gerade herausgestellten Kontrastierung beider Satzteile bemerkenswert ist.³⁷

The image displays a musical score for the chorale 'Fürchte dich nicht, ich bin bei dir' by Johann Sebastian Bach. It consists of two systems of staves. Each system includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The music is in G major and common time. The lyrics are written below the vocal staves. The first system shows the beginning of the piece, with the basso continuo providing a steady bass line. The second system continues the piece, showing the alternating vocal parts and the basso continuo's accompaniment.

System 1 lyrics:

Soprano: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir, fürch-te dich
 Alto: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir, fürch-te dich
 Tenor: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir, fürch-te dich
 Bass: Fürch - te dich nicht ich bin bei dir, bei dir, fürch-te dich nicht, ich

System 2 lyrics:

Soprano: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 Alto: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 Tenor: Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 Bass: Fürch - te dich nicht ich bin bei dir, bei dir, fürch - te dich

³⁷ Krummacher 1983, S. 206. Genauerer zur Deklamation beider Textteile vgl. Krummacher 1983, S. 206f.

nicht, ich bin bei dir, ich bin bei dir, fürch-te dich nicht,
 nicht, ich bin bei dir, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 nicht, ich bin bei dir, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 bin bei dir, ich bin bei dir, ich bin bei dir, fürch - te dich nicht,
 ich bin bei dir, bei dir, fürch-te dich nicht, ich bin bei
 ich bin bei dir, bei dir, fürch - te dich nicht, ich bin bei
 ich bin bei dir, bei dir, fürch - te dich nicht, ich bin bei
 bin bei dir, bei dir, fürch - te dich nicht, ich bin bei

NB Bach 1: T. 1-6

Der eröffnenden synkopischen Deklamation bei *Fürchte dich nicht* folgen Akkordwechsel auf Achtelbasis (*ich bin bei dir*), welche sich nach abwechselndem Vortrag beider Chorthälften jeweils auf den zentralen Wörtern der Zusage in der Regel achtschimmig homorhythmisch vereinen (*bei dir*, T. 2f., T. 4f., T. 9f.). Krummacher hat die harmonische Entwicklung hier wie folgt beschrieben:

„Mit beiden Satzteilen lösen sich die Chöre -erst auf der Tonika, dann auf der Dominante- regelmäßig ab, zuerst in halbtaktigem Abstand, dann verkürzt und gekrönt durch Paarung der Chöre zu *bei dir*. Wo nach Erreichen der Dominante die modulatorische Entwicklung ansetzt (T. 4), wird eine Kette immer neuer Dominant-Tonika-Bezüge gebildet, in der die Zwischendominanten partiell mit chromatischen Baßschritten eingeführt werden. Der Vorgang führt -nach Rückwendung zur Tonika (T.4)- über Subdominante- und Dominantparallele zurück zur Dominante, in der nach nochmaliger subdominantischer Wendung der Abschnitt mündet (T. 10). Wichtiger als jedes Harmonieschema ist die Tatsache, daß die kurzen Taktgruppen, in denen sich die Chöre ablösen, jeweils in dominantischen Sext- bzw. Quintsextakkorden enden, womit sie die Fortführung durch den Gegenchor als Antwort herbeiführen. Mit diesen ‘offenen’ Endungen verbindet sich -zum Terzton der Dominante im Baß- jeweils der Hochtton im Sopran, auf den das derart exponierte Wort *nicht* entfällt.“³⁸

Bartelmus hat im Übrigen herausgefunden, dass die Zusage *ich bin bei dir* hier genau wie im Alten Testament neunmal auftritt (zählt man die selbständig abgesetzten „Blöcke“ des Doppelchores innerhalb von T. 2-9).³⁹

Abschnitt b (T. 10-28) weiche nicht, denn ich bin dein Gott!

Die Achtelgruppen bei *weiche nicht, denn ich bin dein Gott* werden alternierend und ohne rhythmische Überlagerungen im Wechsel von Chor I und II so vorgetragen, dass die beiden Teilchöre direkt miteinander korrespondieren und keinerlei Leerstellen entstehen. Melodischer

³⁸ Krummacher 1983, S. 206.

³⁹ Bartelmus 1993, S. 15.

Abschnitt c (T. 29-73) *ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit*

Deklamatorische Homorhythmik auf den entscheidenden Worten (*stärke dich*) zeichnet auch diesen Abschnitt insgesamt aus, wobei wiederum eine Analogie der Deklamationsmodelle zu Abschnitt a festzustellen ist.⁴⁴ Abschnittsweise kontrastiert dieser Teil zu den vorhergehenden Teilen, und Kontrast (hier von Melismatik und Akkordik) ist auch das konstitutive Moment innerhalb dieses Teiles.⁴⁵ Im Ambitus einer verminderten Oktave kolorieren Bass1 (T. 29f.), Alt1 (T. 30f.), Sopran2 (T. 32f.) und Bass2 (T. 33f.) das Verb *stärke*. Homorhythmisch deklamiert der Tuttichor jeweils *ich stärke dich* dergestalt, dass auf voller Zählzeit eins jeweils alle Stimmen im Verb *stärke* vereint sind:

28

ich bin dein Gott. Ich stärke dich,
 ich bin dein Gott. Ich stärke dich ich stärke
 ich bin dein Gott. Ich stärke dich,
 ich bin dein Gott. Ich stärke dich,
 nicht, ich bin dein Gott. Ich stärke dich,
 nicht, ich bin dein Gott. Ich stärke dich,
 nicht, ich bin dein Gott. Ich stärke dich,

⁴⁴ Näher ausgeführt bei Krummacher 1983, S. 20f.

⁴⁵ Vgl. Krummacher 1983, S. 208.

- in T. 45 bis T. 51 ebenso abwechselnd, aber auf dem Satzteil *ich helfe dir auch* jeweils achtstimmig verstärkt;
- nach der alleinigen Textdurchführung von *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit* in Chor II abwechselnder Vortrag der zentralen Satzteile *ich stärke dich* sowie *ich helfe dir auch* mit *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit* als Achse in Bass1 (T. 51-59);
- in T. 59 bis T. 67 wechselnde Durchführung des Textes *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit*;
- Fugato bis zur Achtstimmigkeit in T. 67-73).

Hervorzuheben ist die Figur auf dem Verb *erhalte*, welches mittels langer Haltetöne im Sopran und Bass musikalisch umgesetzt ist:

55

S
ich stärke dich, ich helfe dir

A
ich stärke dich, ich helfe dir

T
ich stärke dich, ich helfe dir

B
ich er - hal -

S
helfe dir auch, ich helfe dir auch,

A
helfe dir auch, ich helfe dir auch,

T
helfe dir auch, ich helfe dir auch,

B
helfe dir auch. ich helfe dir auch.

S
auch, ich hel-fe dir auch, ich stär-ke...

A
auch, ich hel-fe dir auch, ich stär-ke...

T
auch, ich hel-fe dir auch, ich stär-ke

B
ich hel-fe dir auch,

S
ich stär-ke dich, ich hel-fe dir auch,

A
ich stär-ke dich, ich hel-fe dir auch,

T
ich stär-ke dich, ich hel-fe dir auch,

B
ich hel-fe dir auch,

NB Bach 4: T. 55-58

Im achtsimmig vereinenden Abschluss (T. 68-T. 73) ist es bemerkenswert, dass die Koloraturen des Verbes *erhalte* auf das Nomen *Gerechtigkeit* übergreifen.

Abschnitt d (T. 73-77) Fürchte dich nicht,

Die scheinbare Reprise des Mottozitates *Fürchte dich nicht* führt in diesem Kernstück der Motette harmonisch im Quintenzirkel abwärts (von Fis-dur zu D-dur) und wendet sich hin zur Dominante E-Dur.⁴⁷ Syntaktisch und inhaltlich gehört dieser Teil zu Jes. 43,1, dessen Textdurchführung eigentlich erst nach T. 77 durch den Wechsel der Satzstruktur markiert ist. Aus dem dominantisch abschließenden E-Dur (*nicht*, T. 77) entwickelt Bach den folgenden Teil II. Die Nahtstelle ist dabei die Unisonobildung auf dem Ton e, die sowohl Ausgangspunkt des polyphonen Abschnittes e ist, als auch die Einleitung zur Dreistimmigkeit (Klangreduktion; ATB sowie c.f. im Sopran) und einen harmonischen Rückbezug auf Teil I darstellt. Krummacher weist darauf hin, dass diese satztechnisch herausragendste Zäsur nach T. 77 genau die numerische Mitte der Motette markiert.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Krummacher 1983, S. 208.

⁴⁸ Krummacher 1983, S. 199.

72

- tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich
 - tig-keit, mei - ner Ge - rech-tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch - te dich nicht, fürch-te dich
 - tig - keit, mei - ner Ge-rech - tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch - te dich nicht, fürch-te dich
 rech-te Hand mei-ner Ge - rech-tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch - te dich nicht, fürch-te dich

ner Ge - rech - tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch-te dich
 rech - te Hand mei - ner Ge - rech-tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch-te dich
 Hand mei-ner Ge - rech-tig - keit. Fürch-te dich nicht, fürch-te dich
 rech - tig - keit. Fürch-te dich nicht fürch-te dich

nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht,
 nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht,
 nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht, denn ich
 nicht, fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, ich ha - be

nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht,
 nicht, fürch - te dich nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht,
 nicht, fürch - te dich nicht, fürch-te dich nicht, fürch-te dich nicht, denn ich
 nicht, fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, ich ha - be

The image shows a musical score for a chorale by Johann Sebastian Bach. It consists of two systems of staves. The first system includes a Soprano line, a Tenor line, and a Bass line. The lyrics for the first system are: "denn ich ha - be dich er - lö - set, denn ich dich bei dei - nem Na - men ge - ru - fen, ge - ru - fen, denn ich". The second system includes a Soprano line, a Tenor line, and a Bass line. The lyrics for the second system are: "Herr, mein Hirt, Brunn al - ler - set, denn ich ha - be dich er - ha - be dich er - lö - set, ich ha - be dich er - lö - set, ich ha - be dich er - lö".

NB Bach 5: T. 72-84

Abschnitt e (T. 78-151) *denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.*; Strophen 11 und 12 des Chorals

Krummachers Ansicht, dass hier ein zur ersten Stückhälfte “nach Textbasis, Besetzung und Satzart“ kontrastierender, „primär kontrapunktisch angelegter Satz für vier Stimmen“⁴⁹ vorläge, ist zu spezifizieren: Genau genommen ist der kontrapunktisch angelegte Satz von seiner Faktur her dreistimmig (BTA), ergänzt durch die Choralstimme im Sopran.⁵⁰ Während Teil I abschnittsweise komponiert ist, erscheint dieser Teil II als „geschlossener Komplex“.⁵¹ Die Geschlossenheit wird dabei durch die abgrenzenden achtstimmigen Blöcke sowie durch die Gleichmäßigkeit des Fugato erreicht. Zusätzlich erfährt der dreistimmige Verband nach T. 113 eine Wiederholung, während der Sopran die nächste Choralstrophe vorträgt. Subjekt und Kontrasubjekt des kontrapunktisch ausgearbeiteten „Fugato“-Satzes setzten sich aus einer absteigenden Viertelbewegung mit zwei Achteln als Auftakt sowie einer aufsteigenden Achtelbewegung mit drei Achteln als Auftakt zusammen. Letzere wird durch die Koloraturen in T. 79f. (*gerufen*) noch beschleunigt. Einen Takt später wird diese kolorierte Bewegung durch den Tenor übernommen. Dadurch gleichen sich Subjekt und Kontrasubjekt mit jeweils gemeinsamen Silbenende an (vgl. z. B. T. 81). Krummacher beschreibt diese Faktur wie folgt (vgl. NB Bach 5):

„Beide Motive ergänzen sich im Oktavrahmen und werden eine Stufe höher sequenziert: chromatisch absteigend das eine, diatonisch aufsteigend das andere. Zwar greift diese Motivpaarung in ihrer intervallischen Struktur auf ältere Modelle des Kontrapunkts zurück, doch wird sie hier durch die rhythmische Kontrastierung präzisiert. Damit werden die Textglieder nicht nur trotz verschiedener Silbenzahl kombinierbar, sondern nachdrücklich wird ihr Gehalt expliziert: melismatisch absteigender

⁴⁹ Krummacher 1983, S. 199.

⁵⁰ Der dreistimmige Satz ohne Sopran ergäbe für sich musikalisch und textlich durchaus Sinn; mit Sopran aber ohne eine der Untersimmen sähe das ganz anders aus.

⁵¹ Krummacher 1983, S. 200.

Chromatik als Verweis auf die Erlösungstat korrespondiert diatonisch aufsteigend die syllabische Achteldeklamation zu den Worten der Verheißung.⁵²

Die Kombinatorik von Unterstimmenverband mit Bibeltext und Sopran mit Choraltext ist eine spezifisch motettische. Dieser spezielle Ausarbeitung hier freilich steht innerhalb von Bachs Werk einmalig da, wie Krummacher hervorgehoben hat:

„Denn während in einem Orgelchoral die Gegenstimme den cantus firmus einheitlich, ohne Rücksicht auf Textierung, kontrapunktieren können, stützen sich analoge Kantatensätze mit zusätzlichem Choral auf den obligaten Instrumentenpart, der die Struktur herstellt. Hier aber sind es vokale Gegenstimmen, die an ihre Textdeklamation gebunden bleiben, zugleich den Choral kontrapunktieren und den Zusammenhang des Satzes verbürgen müssen. Offenbar veranlaßte die Absicht, Einheit der Struktur über den Wechsel der Choralzeilen hinaus zu bewahren, die fugatomäßige Technik im Satz der drei Unterstimmen, die ihre Textglieder und Motive beibehalten.“⁵³

Durch die Bachsche Choralvariante (Wendung der in D-Dur stehenden Melodie nach A-Dur)⁵⁴ kadenziert der Choraltel nach einem kurzen Intermezzo zur Varianttonart e-Moll ganz zum dominantischen E-Dur (T. 100f., Str. 11 sowie in der Wiederholung T. 137f., Str. 12). Dieses E-dur wird vor dem Codaeintritt durch die Bassklausel H-e (Bässe, T. 149f., markiert durch die Dauer einer Halben Note) bekräftigt und macht durch die dominantische Wirkung einen Codaabschluss in A-Dur quasi zwingend:

The image displays a musical score for a vocal and instrumental setting. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and three instrumental parts (likely organ or strings). The lyrics are: "und ich dich mein, denn ich ha - be dich er - lö - set, er - lö - set, denn ich ha - be ha - be dich er - lö - set, ich ha - be dich bei dei-nem". The second system continues with the lyrics: "lieb - lich - set, denn ich ha - be dich er - lö - dich er - lö - Na-men ge - ru - fen, ich ha-be dich bei dei-nem Na-men ge -". The score features complex rhythmic patterns and chromatic passages, particularly in the instrumental parts.

⁵² Krummacher 1983, S. 201.

⁵³ Krummacher 1983, S.201. Zur genaueren Disposition der in ihrem scheinbar gleichförmigen Verlauf sehr differenzierten Gegenstimmen zum Choral vgl. Krummacher 1983, S. 203.

⁵⁴ Siehe dazu Ameln 1967, S. 139f.

Chor 1

149

S
werd um - fan - gen. Fürch - te dich

A
- set. Fürch - te dich

T
8 - set, er - lö - set. Fürch - te dich

B
ru - fen, du bist mein, du bist mein. Fürch - te dich

Chor 2

S
werd um - fan - gen. - set.

A
- set.

T
8 - set, er - lö - set.

B
ru - fen, du bist mein, du bist mein.

152

S
nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

A
nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

T
8 nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

B
nicht, fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

S
Fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

A
Fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

T
8 Fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

B
Fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht, du bist mein.

NB Bach 6: T. 143-154

Abschnitt f (T. 151-154; Coda) Fürchte dich nicht, du bist mein!

Die Wandlung der Durterz gis zum Ton g (T. 151, *fürchte*, siehe NB Bach 6), welcher zunächst völlig bloss und überraschend auftritt, leitet zwingend die Coda ein. Dieser Ton g wird im Kontext als Septime im Sekundakkord der Tonika A-Dur gehört. Und genau dieser Ton ist es, der, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine Bachsche „Signatur“ der Motette einleitet (g-fis-a-gis, Bass1, T. 151ff; siehe NB Bach 6).

“Daß im Baßfundment (am klarsten in Baß I) transponiert Bachs Namenchiffre unterläuft (g-fis-a-gis), mag ein Zufall sein. Diese Baßlinie trägt indes den harmonischen Verlauf: vom subdominantisch

gerichteten Sekundakkord (über g) zum verminderten Akkord (über fis), dann sequenzierend vom doppel dominanten Sekundakkord (über fis) zum dominanten Quintsextakkord (über gis).⁵⁵

Die Analogien zum eröffnenden Deklamationsmodell in Abschnitt a (synkopische Viertel, syllabische Sechzehntel, volltaktiger Zielton), sind wie hier in der Coda direkt und in den übrigen Abschnitten mindestens latent vorhanden bzw. konstitutiv. Auch vereinen die beiden Schlusstakte die Bibelspruchmotivik (in beiden Bässen treten wiederum ein synkopischer Einsatz bei kolorierten Verb *fürchte* in T. 153 sowie doppelte Sechzehntelfolgen bei *du bist* auf) mit der Choralmotivik (Zweierbindungen in Achteln bei *du bist*, vgl. z. B. T. 87, T. 142f.).

Exegese

Zum alttestamentlichen Verständnis der Jesaja-Verse

Die Aufforderung bzw. die Botschaft, sich nicht zu fürchten, ist wohl eine der häufigsten und tragendsten in der Bibel überhaupt. Sie begegnet in immer verschiedenen Situationen und Konstellationen mit dem Höhepunkt in der Weihnachtsgeschichte, wo der himmlische Nuntius verkündet (Luk 2,10): „Fürchtet euch nicht! Siehe, ich verkünde euch große Freude; die allem Volk widerfahren wird.“ Ausgehend von dem nachgewiesenen „Sitz im Leben“ der zugrundeliegenden Jesaja-Verse,⁵⁶ soll mit Hilfe der gängigen biblischen Kommentare zur Textgrundlage zunächst deren Bedeutung innerhalb des Alten Testaments referiert werden.

Der Vers Jes 41,10 entstammt einem Heilsorakel, einer Heilszusage⁵⁷, wie sie für die Verkündigung bei Jesaja typisch ist:

„Sie ist die für die Botschaft Deuterjesajas charakteristische Redeform und steht in der Mitte seiner Verkündigung. Sie ist keine ursprünglich prophetische Redeform, sondern hat ihren Ursprung im Gottesdienst Israels.“⁵⁸

Israel sieht sich in dieser konkreten historischen Situation von den Völkern bedroht. Angesichts der babylonischen Gefangenschaft wendet sich Gott so denen zu, die sich von ihm verlassen und der Furcht preisgegeben sehen:

„Wovor fürchten sich die Hörer des Propheten? Der Kontext gibt den Grund deutlich genug an: daß Israel verstoßen 9b und Jahwe nicht mehr mit ihm ist 10a. Konkret bedeutet das, daß er ihm nicht aus seiner Not hilft 10b, sondern es seinen Feinden überläßt 11f, mit denen kaum andere als die Babylonier gemeint sind.“⁵⁹

⁵⁵ Krummacher 1983, S. 211.

⁵⁶ Elliger 1989, S. 133.

⁵⁷ Dazu ausführlich Elliger 1989, S. 133-136.

⁵⁸ Westermann 1966, S. 57f.

⁵⁹ Elliger 1989, S. 140. Vgl. Westermann 1966, S. 60.

In diesem Kontext stellen die vorherigen Verse 8-9 eine Anrede an Israel dar und bilden quasi eine Kurzfassung der bisherigen Geschichte Gottes mit Israel.⁶⁰ Dabei wird Israel als „erwählt“ angesprochen, ein unprivilegiertes Zuspruch, der allein aus Liebe gewährt wird und Israel zugleich an die lange Geschichte des Wirkens seines Gottes erinnert.⁶¹ Der Ruf *Fürchte dich nicht* in Jes 41,10a steht auch formal zentral da und nimmt mittels einer Ermahnung zur Furchtlosigkeit die Furcht im Ruf selbst hinweg.⁶² In zwei Nominalsätzen wird der Ruf Gottes begründet: *ich bin mit dir* sowie *ich bin dein Gott*.⁶³ Westermann und Elliger stimmen angesichts der konkreten Situation Israels überein:

„Dieses sind zwei Zusagen, die vom Augenblick des Zusicherns an in Geltung sind, oder die damit wirksam werden, daß sie ausgesprochen sind.“⁶⁴

„Gewiß spürt Israel noch nichts von dieser Stärke, es hört nur die Worte. Aber diese Worte sind nicht Verheißung, sondern im umfassenden Sinne 'Mitteilung', Mitteilung der Kraft. Mit der Verkündigung ist diese perfekt, absolut sicherer Gegenwartsbesitz.“⁶⁵

Nach den Nominalsätzen in 10a, die den zentralen Ruf begründen und die dauernde Hinwendung Gottes zu Israel manifestieren, folgt 10b mit drei Verben, die diese Zuwendung im Konkreten variieren:

„Auch diese Verben sind nicht eigentlich Ankündigung von etwas, was später geschehen soll, sondern Ausdruck der Heilszusage, die im Augenblick des Zuspruchs in Kraft tritt.“⁶⁶

Was folgt, sind die verheißungsvollen Zusagen in 11-13, die feindlichen Mächte zu überwinden sowie die erneute Wiederholung der Heilszusage:

„Damit wird noch einmal sehr deutlich, daß in dieser Heilszusage [...] die Mitte des vollständigen Wortes zu finden ist. Es ist zugleich die Mitte der Verkündigung Deuterocesajas überhaupt. Hierin führt er aus, wozu er von Gott beauftragt ist: sein Volk zu trösten mit der Zusage, Gott hat sich seiner angenommen.“⁶⁷

In Jes 42 (dass Bach den Kontext und die Binnenstellen der Verse gekannt und berücksichtigt hat, darf hier vorausgesetzt werden) ist nun explizit vom (alttestamentlichen) **Messias** die Rede (Jes 42,1):

⁶⁰ Vgl. Westermann 1966, S. 58. „Israel“ steht als namentliche Zusammenfassung für den Zwölfstämmeverband im AT (synonym wird auch der Name „Jakob“ in Jes 40ff. aufgerufen).

⁶¹ Vgl. Westermann 1966, S. 60.

⁶² Vgl. Westermann 1966, S. 60.

⁶³ Zu der Traditionsgeschichte der Zusage *ich bin mit dir*, die auf der Folie der Selbprädikationen und dem Selbstruhm der Götter des babylonischen polytheistischen Kultes „bewußt polemisch“ erscheinen musste, vgl. Westermann 1966, S. 61f.

⁶⁴ Westermann 1966, S. 61.

⁶⁵ Elliger 1989, S. 141.

⁶⁶ Westermann 1966, S. 62.

⁶⁷ Westermann 1966, S. 62.

Siehe, das ist mein Knecht, ich erhalte ihn, und mein Auserwählter, an welchem meine Seele wohlgefallen hat. Ich habe ihm meinen Geist gegeben, er wird das Recht unter die Heiden bringen.

Dieser Messias ist der in den prophetischen Schriften erwartete König der Heilszeit; er ist der „Gesalbte“ Jahwes.⁶⁸ Insofern bezeichnet man entsprechende exilisch-nachexilische Prophezeiungen als messianische Weissagungen.⁶⁹ Zu bedenken ist dabei:

„Die Divergenz zwischen der alttestamentlichen Erwartung und der von der christlichen Tradition reklamierten Erfüllung liegt auf der Hand: Jesus war kein König im Sinne dieser Weissagungen. Betrachtet man ihn aber als den, in dem für die Seinen die Gottesherrschaft gegenwärtig ist, findet die Prophetie durch ihn in denen ihre Erfüllung, die er friedensfähig macht.“⁷⁰

In Jes 43 dann wird der Ruf wiederum aufgenommen; die perfektische Begründung (*ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein*) entspringt hier jedoch aufgrund der Verbbedeutung von „erlösen“ einer mehr persönlichen Gottbeziehung, wie Westermann hervorhebt:

„Hier bahnt sich bei Deuterocesaja etwas Neues im Gottesverhältnis an: seine gesamte Verkündigung zwar hat das Volk als Ganzes zum Gegenstand; niemals hat er ein Wort für einen Einzelnen oder für eine Gruppe zu sagen. Aber so wie der Prophet im Exil ja doch Einzelne anreden und Einzelne für die Aufnahme seiner Botschaft gewinnen muß, so bekommt seine Botschaft an das Gottesvolk diesen neuen Klang persönlicher Anrede, wie er von jetzt an aus dem Reden von Gott und den Menschen nicht mehr fortzudenken ist.“⁷¹

Dazu tritt die nominale Begründung *du bist mein!* die als Grundlage von Erlösung das Seinsverhältnis zwischen Gott und Mensch ausdrückt.⁷² Insofern ist die Frage, ob die Jesajaverse kollektiv oder individuell zu deuten seien, nicht ausschließlich zu beantworten und lässt rmutlich eher Rückschlüsse auf das Vorverständnis der Fragenden als auf den Text in seiner offenkundigen Ambivalenz selbst zu. Auf jeden Fall sind beide Verse als messianische Weissagungen aufzufassen, die auch inneralttestamentlich verschiedene Schwerpunkte setzten: den einer begründeten Heilszusage an Israel (Jes 41,10) und den einer mehr persönlichen Gottbeziehung (Jes 43,1).⁷³ Von hier aus würde sich die affektive Trennung der Teile I und II sowie das Hinzutreten des Chorals mit seiner persönlicheren Sprache erklären.

Die Textgrundlage der Motette im Kontext lutherisch-orthodoxer Wirkungskreise

An anderer Stelle wurde bereits ausführlich geschildert, dass das Verständnis des Alten Testaments bis in die Aufklärungszeit hinein das einer Verheißung auf Christus gewesen ist.

⁶⁸ Vgl. Weiser⁹ 1979, S. 75.

⁶⁹ Vgl. Kaiser 1987, S. 648.

⁷⁰ Kaieser 1987, S. 649.

⁷¹ Westermann 1966, S. 95f.

⁷² Vgl. Westermann 1966, S. 95.

Genauer: Die alttestamentliche Verheißung auf Christus ist im neuen Testament erfüllt worden.⁷⁴ Jenseits aller Diskussionen um pietistische Einflüsse bei Bach oder dessen theologischer Heimat im Rahmen der Reformorthodoxie (die das lutherisch-orthodoxe Verständnis des Alten Testaments nicht direkt berühren) muss Bach die Jesaja-Verse entsprechend verstanden haben und die Jesaja-Verse typologisch auf Christus und die ev.-luth. Kirche bezogen haben. Eine historisch-kritische Erforschung des Alten Testaments sollte zu seiner Zeit noch lange auf sich warten lassen, und ein Verständnis dieser Verse vom „Sitz im Leben“ her war Bach unmöglich.⁷⁵ Die organische Betrachtung einer Einheit von Altem und Neuem Testament war auch musikalisch beispielsweise durch Kirchenlieder Luthers sowie in motettischen Kompositionen mittels der Kombination von Bibeltext und Choraltext nichts wirklich Neues. Und genau von hier aus ist die Wahl der Gerhardtschen Choralverse zu verstehen, mag die Auswahl nun von Bach selbst oder Deyling stammen oder einem Wunsche der Angehörigen der Verstorbenen.⁷⁶

Zu Paul Gerhardt ist an dieser Stelle anzumerken: Er besuchte ab 1622 die Fürstenschule in Grimma und began 1628 mit dem Studium der Theologie, und zwar in Wittenberg.⁷⁷ Nicht zuletzt aufgrund des Studiums dort erklärt sich Gerhardts theologische Verortung innerhalb der lutherischen Orthodoxie.⁷⁸ Schon wegen des wiederholten direkten Zitates aus Jes 43,1 (*du bist mein*) in beiden Strophen ist ein gewollter Bezug in diesem Kirchenlied zu diesem Jesaja-Vers sehr wahrscheinlich, zumal dann, wenn man Gerhardts fachliche Kompetenz als Theologe (sowie auch den intensiven und geschulten Umgang mit Konkordanzan im Umfeld lutherischer Orthodoxie) voraussetzt. Das Lied ist dabei nicht dem Kirchenjahr zugeordnet. Gerhardt entfaltet in den Strophen 4. bis 10. ganz grundsätzliche, lutherisch-orthodoxe christliche Lebenslehren angesichts allgemeiner Anfechtungen (4., 5.) Anfechtungen in der Welt (6., 9., 10.) sowie Anfechtungen angesichts des Todes (7., 8.). Letzteres mag für den bei Ameln vermuteten Kompositionsanlass der Motette sprechen, setzt man die Kenntnis aller Strophen bei den Leipziger Gottesdienstbesuchern voraus.⁷⁹ Den Rahmen bilden die Strophen 1. bis 3. sowie

⁷³ Vgl. Westermann 1966, S. 95.

⁷⁴ Siehe dazu ausführlich **3.1.1.**

⁷⁵ Vgl. Bartelmus 1993, S. 12. Vgl. ebd., Fußnote 42.

⁷⁶ Vgl. oben, Textgrundlage.

⁷⁷ Angaben nach Bautz 1990, Sp. 219. Zu den Lehrstreitigkeiten zwischen reformierten und lutherischen Theologen unter Friedrich Wilhelm, dem Grossen Kurfürsten und Gerhardts Verpflichtung auf die Konkordienformel, die in diesem Kontext zu einer Selbstverpflichtung wurde, vgl. Bautz 1990.

⁷⁸ Marshall stellt in diesem Zusammenhang heraus: „Because of his Orthodox convictions Gerhardt refused to sign a declaration of tolerance towards the Calvinists imposed by his Calvinist sovereign Friedrich Wilhelm [...]“ (Marshall 2001, S. 697). Siehe zur Orthodoxie auch **4.1.2.**

⁷⁹ Vgl. oben, Einleitung.

11. und 12., in denen die Verhältnisse des glaubenden Gemeindegliedes zu Gott und zum Gottessohn über die Spanne von Geburt und Tod hinaus auf der Grundlage der lutherischen Rechtfertigungslehre reflektiert werden.⁸⁰ Insofern wird die messianische Heilszusage des Alten Testaments sehr konkret auf die gläubigen Gemeindeglieder in ihren unterschiedlichen Anfechtungen bezogen, um diese zu stärken (aedificatio).⁸¹ Dies war eine ganz übliche Praxis. Für die vorliegende Motette hat Bartelmus den Hinweis gegeben:

„Der Grund für die Wahl dieser Choralverse ist unschwer zu erkennen: BACH hat offenbar die assoziative Nähe der Paul-Gerhardt-Verse zum Bibeltext wahrgenommen und diesen Umstand dazu genutzt, den alttestamentlichen Sätzen eine christologisch ‘weitergedachte’ Variante gewissermaßen als Kommentar der gläubigen Gemeinde gegenüberzustellen.“⁸²

Somit ist die Beziehung beider Strophen zu dem Versteil *du bist mein* des Bibeltextes theologisch begründet. Aber nicht genug: Auch das Verhältnis der Jesaja-Verse selbst zueinander und deren Zusammenstellung erscheint so in einem ganz anderen Licht. Bartelmus gibt in diesem Zusammenhang den entscheidenden Hinweis: Bach hat aller Wahrscheinlichkeit nach lange vor entscheidenden historisch-kritischen Forschungen zu Deuterocesaja des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, aber sehr wohl in Kenntnis und unter Einfluss der lutherischen Orthodoxie den Begriff der „Erlösung“ (NT) tatsächlich in Opposition zur dem der Gerechtigkeit (AT), „quasi als antithetischen ‘Parallelismus membrorum’ [...] zwischen der im AT geforderten Gerechtigkeit und der im NT vollzogenen Erlösung“ (und mit dieser ist nichts anderes als die Rechtfertigung im lutherischen Sinne gemeint, Anm. JHM) gesehen und entsprechend komponiert.⁸³

„Aller Wahrscheinlichkeit nach hörte [Bach] von daher aus dem Stichwort ‘Gerechtigkeit’, mit dem das erste Deuterocesaja-Zitat endet, in erster Linie den entsprechenden dogmatischen locus heraus, und damit eine Assoziation an das AT als ‘Gesetz’, während er das Stichwort ‘erlöset’ im zweiten Zitat wohl so verstand, daß dieses auf das NT zielt, also als ‘Evangelium’ verstanden sein will.“⁸⁴

Insofern erklärte sich die numerische Zweiteiligkeit der Motette als Bezug jeweils zum AT und NT.

Folgerungen

Setzt man diese Überlegungen von Bartelmus als richtig voraus, was hier geschehen soll, erklären sich neben dem Gesamtaufbau der Motette von hier aus viele kompositorische Details.

⁸⁰ Zwei exemplarische Textstellen aus dem Kirchenlied, die diese Aussage stützen, sind: *Wer will mir den Himmel rauben, den mir schon Gottes Sohn beigelegt im Glauben?* (aus 1.); *Ich bin dein, weil du dein Leben und dein Blut mir zugut in den Tod gegeben;* (aus 11.).

⁸¹ Zur entsprechenden Funktion des „Ich“ im Spannungsfeld von Diesseits und Jenseits im protestantischen Kirchenlied vgl. Szyrocki 1979, S. 270.

⁸² Bartelmus 1993, S. 6.

⁸³ Bartelmus 1993, S. 12. Vgl. ebd., Fußnote 42.

Sieht man -wie hier mit Bartelmus für Bach angenommen werden soll- die „Gerechtigkeit“ (Altes Testament, Teil I) und die „Erlösung“ (Neues Testament, Teil II) in Opposition zueinander, gilt es zu bedenken: Auf der Folie der Rechtfertigungslehre ist die lutherische Anschauung von der alttestamentlichen „Gerechtigkeit“ negativ bestimmt!⁸⁵

Und so erklären sich das ständige Umschiffen der Grundtonart A-Dur, das Auftreten von cis-Moll sowie die Anspielung auf die *clausula peregrina* in Teil I. Bartelmus sieht zu Beginn ausschließlich in den Bässen Gott den Vater selbst sprechen: Die „väterliche Ruhe Gottes“ stehe „gegen die eher aufgeregte Stimmführung der übrigen, die menschliche Seite repräsentierenden Stimmen.“⁸⁶ Somit wäre die *Furcht* hier alles andere als überwunden. Auch die ständige melodische Betonung des *nicht* sowie die synkopische Betonung des *fürchte* im Beginn der Oberstimmen stützt diese Vermutung inhaltlich. Für die motettenerprobten Thomaner könnte diese Deutung umsomehr zutreffen, als dass hier wohlbekannte archaische Satztechnik, wie man sie noch im *Florilegium Portense* findet (lange Notenwerte, klare melodische Klauseldisposition) auf die „Moderne“ (Sechzehntelverzerrungen, synkopischer Beginn, Harmonik) stößt. Gott und Mensch wären hier noch nicht versöhnt (anders als in der achtstimmigen Coda). Der Ambitus einer kolorierten verminderten Oktave in katabatischer Abwärtsbewegung (!) bei *ich stärke dich* (T. 29) wirkt auf dieser Folie in der Tat nicht besonders bestärkend und leitet vermutlich lediglich die weitere musikalische Abbildung der wechselseitigen Beziehung Gottes zu Israel ein (vgl. die viel variierte Textdurchführung in Abschnitt c). Bartelmus sieht in dieser Stelle geradezu eine „Karikatur“ durch Bach:

„BACH karikiert hier [...] das Sinai-Geschehen, das ja mit der Gesetzesverkündung endet. [...] Gott läßt sich in fast theatralischer Weise unter Blitz und Donner auf dem Sinai nieder -aber was dabei herauskommt, ist keine echte Stärkung Israels, sondern nur das Gesetz, das auf menschliche Gerechtigkeit zielt, und damit zum Tode führt, weshalb Gott immer wie der selbst helfend eingreifen muß.“⁸⁷

Bei aller Gefahr, hier zu spekulieren (auf die Bartelmus selbst auch hinweist) könnte sich so auch die fast hektisch wirkende Disposition der Worte *ich helfe dir auch* (im Sinne von „immer muss ich hier helfen“) gegenüber dem auskomponierten „Langmut“ Gottes bei *ich erhalte dich* (im Sinne von „ich erhalte dich dadurch, dass ich dir immer wieder helfe“) in Abschnitt c erklären.⁸⁸ Im Übrigen ist es genau das Schlüsselwort *Gerechtigkeit*, auf das vor Abschnitt d musikalisch die Koloraturen der Verben übergreifen, die das Verhältnis Gott zu Mensch im Alten Testament charakterisieren: *stärken* sowie *erhalten*. Die alttestamentliche

⁸⁴ Bartelmus 1993, S. 11f.

⁸⁵ Darauf weist Bartelmus (1993, S.12f.) hin.

⁸⁶ Bartelmus 1993, S. 14.

⁸⁷ Bartelmus 1993, S. 16f.

⁸⁸ Vgl. Bartelmus 1993, S. 17.

Zahlensymbolik, die Bach nach Bartelmus in den Abschnitten a und b mitkomponiert habe, könnte signalisieren, dass das hier dargestellte Verhältnis von Gott zu Mensch eben gerade und nur für den „Alten Bund“ gilt.

Abschnitt d (T. 73-77) als das Kernstück der Motette beinhaltet nach Ansicht von Bartelmus nichts anderes als „die Kurzfassung eines von genuin paulinischen Gedanken geprägten Kernstücks lutherischer Dogmatik -analog dem, was ihm von Luther selbst [...] verbal vorgegeben war.“⁸⁹ Bartelmus bezieht sich hier auf das lutherische Rechtfertigungslied *Nun freuet euch, lieben Christen g'mein* (EG 341; EKG 239), in dem der alttestamentliche Zustand auf der Folie einer Opposition zwischen Gerechtigkeit im AT und Erlösung im NT geschildert wird.⁹⁰ Ohne die von Bartelmus vorgeschlagene Tonartencharakteristik (E-Dur für den Weltenrichter Christus, Fis-Dur für „die Tonart des Todes“) hier näher kommentieren zu können, soll mit Bartelmus erklärt werden, warum in Abschnitt d die Akkorde nach einer Art Abruptio auf cis-Moll in T. 73⁹¹ dissonant bis schrill wirken und dem wiedergegebenen Text affektmäßig gar nicht zu entsprechen scheinen:

„Weil die von BACH internalisierte paulinisch-lutherische Lehre impliziert, daß der im AT angebotene Weg der Gerechtigkeit zum Tode führt, aus dem heraus einzig die göttliche Erlösung in Christus führen kann“ gehe es hier „um nichts anderes als die Darstellung der Schrecken des Todes und der Hölle; die musikalischen Interpretamente dienen hier also gewissermaßen als Kontrastprogramm zur Vertiefung des gesungenen Wortes; auch im Tod und in der Hölle gilt die Zusage: 'Fürchte dich nicht'“.⁹²

Die einzig mögliche göttliche Erlösung durch Christus ist denn ja auch Thema der folgenden Erlösungsfuge in Abschnitt e. Deren Dreistimmigkeit in Kombination mit dem Choral könnte auf eine Trinitätssymbolik hindeuten (Vater, Sohn und Heiliger Geist), zu der reflektierend die Gemeinde tritt (c. f. im Sopran). Dafür spricht, dass der Choral als letzte Stimme eintritt, während der dreistimmige Unterchor wie die Trinität im neuen Bund eine unauflösliche Einheit darstellt und die „Gemeinde“ im Choral trägt. Auf einer sicher ganz falschen Spur ist Geck bei der Besprechung dieses Abschnittes, wenn er schreibt:

⁸⁹ Bartelmus 1993, S. 13.

⁹⁰ Bartelmus bezieht sich auf die dritte Strophe (EG 341; EKG 239): *Mein guten Werk, die galten nicht, / es war mit ihn' verdorben; / der frei Will haßte Gotts Gericht, / er war zum Gutn erstobn; / die Angst mich zu verzweifeln trieb, / daß nichts denn Sterben bei mir blieb, / zur Höllen muß ich sinken.* In den folgenden Strophen wird dann die Rechtfertigung durch Christus geschildert (6. *Der Sohn dem Vater g'horsam ward / [...] den Teufel wollt er fangen.* 7. *Er sprach zu mir: „Halt dich an mich, / es soll dir jetzt gelingen, / [...] 8. Den Tod verschlingt das Leben mein, / mein Unschuld trägt die Sünde dein, / da bist du selig worden).* Dass Bach dieses Lied gut kannte (wovon man bei einem Organisten wie ihm ohnehin ausgehen kann), zeigen allein die vier Bachschen Bearbeitungen (BWV 388, 734, 734a, 755).

⁹¹ Zur Abruptio vgl. Bartel³1997, S. 77.

⁹² Bartelmus 1993, S. 13.

„Die dem Text ‘denn ich habe dich erlöset’ nicht ganz angemessene, jedenfalls angestrengt wirkende Chromatik, welche dem zweiten Teil der Motette ihren Stempel aufdrückt, steht sinnbildlich für die Bemühtheit des ganzen Werkes.“⁹³

Tatsächlich ist die „Erlösung“ im Verständnis lutherischer Theologie am Kreuz geschehen (wie es beispielsweise im Lutherlied EG 341/EKG 239 gesehen wird, vgl. o.).⁹⁴ Auch in der (vermutlich ja in relativer zeitlicher Nähe entstandenen) Bachschen Matthäuspasion wird gerade durch die Choräle betont, dass nicht Judas oder die jüdischen Theologen oder Volksgruppen die Schuld am Leiden und Sterben Jesu tragen, sondern daß dies „für unsre Schuld“ geschehen mußte. Das „Ich“ in den Chorälen steht quasi stellvertretend für die ganze Gemeinde der Musizierenden und der Zuhörerenden. So heisst es: *Ich bin’s, ich sollte büßen, Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet, was du erduldet, O Mensch, beweine deine Sünde groß, Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte, für seine Knechte!* usw. Genau dies ist in der vorliegenden Motette die Funktion des Choraltexes von Paul Gerhardt: *Ich bin dein weil du dein Leben und dein Blut mir zugut in den Tod gegeben.* Die absteigende Chromatik, von der sowohl Krummacher wie auch Geck sprechen, stellt dabei eine Art verkürzten *passus duriusculus* dar.⁹⁵ Dieser könnte hier affektmäßig für Traurigkeit und Kreuzigung stehen. Denn wer mit dem *ich* hier gemeint ist, beantwortet Bach vermittels des Chorals: *Herr, mein Hirt, Brunn’ aller Freuden:* Es ist niemand anders, als der gekreuzigte Christus, wie es der Choraltext selbst auslegt. Als Figur bezeichnete die Chromatik dann zugleich die Sünde, die das erlösungsbedürftige Subjekt ohne die Rechtfertigung konstant von Gott trennen würde. Warum füllt der *passus duriusculus* aber nicht (wie üblich) einen ganzen chromatischen Quartrahmen aus?⁹⁶ Bartelmus kann, theologisch konsequent, weiter schlussfolgern:

„Auffälligerweise reiht BACH die beiden chromatischen Skalen nun aber nicht linear absteigend aneinander, sondern läßt den zweiten ‘*passus duriusculus*’ einen Ton höher als den ersten beginnen, so daß die Abwärtsbewegung durch einen Quart-Sprung nach oben unterbrochen wird. Daß BACH damit schon mitten in der Darstellung des Erden- bzw. Höllenwegs Christi andeutet, daß Inkarnation und Leiden Heil bringen, ist m. E. klar -ist doch der Quartsprung nach oben ein Standardtopos für ‘Aufbruch’, ‘Sieg’ etc. und steht er doch genau bei der ersten Silbe des Wortes ‘erlöset’.“⁹⁷

Von hier aus erklärt sich dann auch das diatonisch aufsteigende Kontrasubjekt, gehört doch zur Erlösungstat am Kreuz auch das Inkarnationsgeschehen und die lutherisch-paulinische

⁹³ Geck 2000, S. 498. Geck rechtfertigt diese Einschätzung damit, dass es sich um einen „frühen“ Bach handle, was angesichts des vermuteten Entstehungsdatums dieser Motette (1726) unverständlich oder mindestens klärungsbedürftig ist.

⁹⁴ Vgl. 3.1.1, Christologie.

⁹⁵ Vgl. Bartelmus 1993, S. 18. Zum *passus duriusculus* im Allgemeinen vgl. Bartel ³1997, S. 222f. sowie Eggebrecht 1996, S. 348f., S. 376 und S. 446f.

⁹⁶ Zum *passus duriusculus* vgl. Bartel ³1993, S. 222f.

⁹⁷ Bartelmus 1993, S. 18.

Tauflehre.⁹⁸ So wäre die aufsteigende diatonische Linie dann als Abbild der Auferstehung Jesu zu sehen.

Krummacher ist einzig aufgrund innermusikalischer Kriterien zum Schluss gekommen, dass die Coda in Abschnitt f als eine „pointierte Verbindung von Gegensätzen und Analogien“ aufzufassen sei.⁹⁹ Krummacher bezieht sich vor allem auf seinen Nachweis, dass das „eröffnende Deklamationsmodell“ (synkopische Viertel, syllabische Sechzehntel, volltaktiger Zielton) in der Coda direkt und in den übrigen Teilen latent vorhanden bzw. konstitutiv sei. Auch wurde oben bereits auf die Synthese von Bibelspruchmotivik und Choralmotivik in den Schlusstakten der Coda hingewiesen. So ist hier aller Wahrscheinlichkeit nach die rechtfertigende Botschaft vom gekreuzigten Christus verbunden worden mit der messianischen Heilszusage bei Jesaja. Dass das Eine ohne das Andere nicht möglich ist, zeigt eben die Kernstelle der Motette auf: Die Takte 73 bis 77 gehören auf der musikalischen Ebene sozusagen zum „Alten Bund“, und auf der syntaktisch-inhaltlichen Ebene zum „Neuen Bund“. Auf diese Weise hat Bach eine theologisch motivierte Synthese geschaffen, die tatsächlich so nur mit musikalischen Mitteln ihren Ausdruck finden kann. Eine ganz vergleichbare theologische Aussage über das Verhältnis von Gesetz und dem Evangelium, Altem und Neuem Bund hat Bach übrigens schon in BWV 106 (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit), dem *actus tragicus* verwirklicht, wie Dürr nachgewiesen hat. Die folgende Beschreibung von Dürr zu BWV 106 passt in ihrem theologischen Kerngehalt tatsächlich auch auf die vorliegende Motette:

„Der Inhalt läßt deutlich zwei Teile erkennen: das Sterben unter dem Gesetz und unter dem Evangelium. Der erste Teil weist, von allgemeinen Gedanken über Gott und die Zeitlichkeit ausgehend und dabei das Thema Sterben gleichsam mitberührend, mit wachsender Eindringlichkeit auf die Unausweichlichkeit des Todes hin bis zu dem lapidaren Satz 'Es ist der alte Bund: Mensch du mußt sterben.' Hier jedoch setzt die Krisis ein: Unter dem Evangelium hat der Tod seinen Stachel verloren; er bringt die erwünschte Vereinigung mit Jesus, der der Mensch getrost entgegensehen kann. Mit einem Lob der Dreieinigkeit endet das Werk.“¹⁰⁰

Fazit

Die Perspektive von Geck vom theologischen auf den musikalischen Großmeister hin („Zwischen der Sprache Luthers und der Musik Bachs gibt es einzigartige

⁹⁸ Darauf weist Bartelmus im Zusammenhang mit Röm 6,1-11 hin (vgl. vor allem Röm 6,3: Wisset ihr nicht, daß alle, die wir in Jesum Christum getauft sind, die sind in seinen Tod getauft?).

⁹⁹ Krummacher 1983, S. 211. Krummacher bezieht sich vor allem auf seinen Nachweis, dass das „eröffnende Deklamationsmodell“ (synkopische Viertel, syllabische Sechzehntel, volltaktiger Zielton) in der Coda direkt und in den übrigen Teilen latent vorhanden bzw. konstitutiv ist.

¹⁰⁰ Dürr 1995, S. 833f.

Gemeinsamkeiten“¹⁰¹) konnte insofern relativiert werden, als dass diese Motette ein lutherisch-orthodoxes Zeugnis der Auslegungsgeschichte ist. Die auch hier nachgewiesenen Gemeinsamkeiten zwischen der „Sprache Luthers und der Musik Bachs“ sind dabei mitnichten einzigartig und kongenial motiviert. Ohne Bach hier zu einem Kleinmeister machen zu wollen oder Gecks wichtige Erkenntnisse bezüglich verschiedener theologischer, auch pietistischer Einflüsse auf Bach in Frage stellen zu wollen: Die nachgewiesenen theologischen „Gemeinsamkeiten“ zwischen Luther und Bach sind innerhalb theologisch gängiger loci und Argumentationsmuster und eben auch innerhalb der Gattungstradition der ev.-luth. Motette zu verorten und mitnichten „einzigartig“.

Einmal mehr ist diese ev.-luth. Motette ein Zeugnis dafür, wie alttestamentliche Texte im Medium der Christusbotschaft erschlossen worden sind. Bartelmus hat die hermeneutische Frage, „ob die Übertragung des bei Deuterjesaja auf die irdische Restitution des Kollektivs Israel bezogenen ‘Heilszuspruchs‘ auf die christliche individuelle Auferstehungshoffnung theologisch legitim ist“ (und um nichts anderes geht es in dieser Motette) positiv beantwortet.¹⁰² Und genau in diesem Zusammenhang ist das Kerygma als Verkündigung „im Blick auf das Ereignis der Ansage wie auch mit Bezug auf das angesagte Ereignis“ zu verstehen, indem der gekreuzigte Christus das Ende des Gesetzes zu Gehör bringt.¹⁰³ Damit führt der Stellenwert dieser Motette weit über den (vermuteten) ursprünglichen Kompositionsanlass hinaus und erklärt insofern vielleicht auch den kompositorischen Aufwand und den Zeitaufwand, dem Bach sich hier bei der Komposition unterzogen hat.¹⁰⁴

Mit der Botschaft vom gekreuzigten Christus im zweiten Teil der Motette und ihrer Verkettung mit der alttestamentlichen Heilszusage im Kontext des erwarteten Messias hat Bach im

¹⁰¹ Geck 2000, Bach, S. 75.

¹⁰² Bartelmus 1993, S. 9. Bartelmus begründet diese Einschätzung u. a. „aufgrund der inneralt-testamentlichen (wie frühjüdischen und frühchristlichen) Fortentwicklung der entsprechenden Gedanken“(ebd.).

¹⁰³ Harnisch 1989, Sp.1029.

¹⁰⁴ Darauf hat Krummacher hingewiesen (Krummacher 1983, S. 196); vgl. auch Breig 1999, Sp. 1484f.

lutherisch-orthodoxen Verständnis das Ende des Gesetzes und die Wendung hin zum Gerechtfertigtsein vor Gott musikalisch verwirklicht.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Spannend ist in diesem Zusammenhang die Frage nach Konsequenzen für die musikalische Interpretation (man stelle sich zum Beispiel die Stellen *Fürchte dich nicht* des Anfangs Motette oder *Ich stärke dich* entsprechend interpretiert vor). Im Grunde genommen müssten Versuche historischer Aufführungspraxis ev.-luth. Vokalmusik dieser Zeit um exegetische Zugänge verstärkt ergänzt werden.

Analyse 6: Gottfried August Homilius, *Sehet, welch eine Liebe*

Einleitung

Gottfried August Homilius wurde 1714 in Rosenthal b. Königstein in Sachsen geboren und starb 1785 in Dresden. Er entstammte väterlicher- wie mütterlicherseits aus protestantischen Pfarrerrfamilien.¹ 1735 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig im Fach Jura und betrieb während des Studiums Privatstudien in Musik (Komposition und Orgelspiel), u. a. auch bei Johann Sebastian Bach.² 1755 bewarb er sich erfolgreich um das Dresdner Kreuzkantorat, wo er als Kantor und Collega Quintus der Kreuzschule sowie als Musikdirektor der drei Dresdner Hauptkirchen (Kreuzkirche, Frauenkirche, Sophienkirche) bis zu seinem Tode gewirkt hat.³ Kriterium für seine Ernennung waren u. a. seine guten Griechischkenntnisse, die seine Funktion als Kantor auch erforderte: „Apart from his many duties to the choir he was obliged to give 24 hours of school instruction weekly in Latin, Greek and music.”⁴ Von einem profunden theologischen Wissen sowie von Kenntnis in den trivialen Fächern ist bei Homilius aufgrund seiner Vita also auszugehen.

In einer Zeit des allgemeinen Niedergang von Kantoreien führte Homilius den damals über einhundertköpfigen Kreuzchor zu einer seiner künstlerischen Höheperioden. Darüber hinaus galt er als einer der führenden Organisten und Orgelsachverständiger seiner Zeit.⁵ Sein erfolgreicher Schülerkreis (u. a. Weinling, Hiller, Türk, Reichardt, Naumann und Tag) ist ein weiteres Indiz für seine Bedeutung.⁶ Die Rezeption seines kompositorischen Werkes war dagegen eher gespalten; heute erfreuen sich seine Vokalkompositionen und dabei vor allem die Motetten großer Beliebtheit.⁷ Diese Rezeptionshaltung deutete sich beispielsweise schon im „Musikalischen Conversations-Lexikon“ von 1875 an:

¹ Angaben nach John 2001, S. 671; John 1980, S. 1f. sowie Feder 1957, Sp. 672.

² Vgl. John 2001, Sp. 671 sowie John 1980, S. 11-14.

³ Nach einem Schlaganfall Ende 1784 wurde ihm als Substitut sein früherer Schüler Ch. E. Weinling zur Seite gestellt, der dann 1785 auch sein Nachfolger wurde (vgl. Feder 1957, Sp. 673).

⁴ John 2001, S. 671f.

⁵ Vgl. ausführlich John 1980, S. 36-67.

⁶ Vgl. John 2001, S. 672 sowie Feder 1957, Sp. 676f.

⁷ Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Feder 1957, Sp. 677f.

„Seine Motetten sind überwiegend zu den Mustern dieser Gattung zu rechnen, seine Chöre erscheinen höchst kunstreich und tiefgedacht, zugleich aber auch überaus fließend [...].“⁸

Im NGrove2nd heißt es: „His four to eight-part motets are specially valuable, and are distinguished by a clear declamatory style, profundity of thought and wealth of melody.“⁹ In der vorliegenden Carus-Ausgabe urteilt Kubik: „Besonders seine leicht singbaren, solide gearbeiteten Motetten stellen eine Bereicherung für das Repertoire jedes Chores dar.“¹⁰

Im Werkkontext wirken sich die Motetten mit etwa 60 an der Zahl gegenüber der Zahl der Kantaten (etwa 200) relativ bescheiden aus, was angesichts der Gattungsentwicklung zu Aufklärungszeiten aber immer noch ziemlich viele sind.¹¹ Neben Psalm-, Epistel- und Evangelienmotetten hat Homilius vor allem auch Motetten komponiert, die den Bibeltext mit einem Choraltext kombinieren, so auch hier. Die Motette *Sehet, Welch eine Liebe* ist die Nr. 22 eines Sammelbandes von dreissig Homilius zugeschriebenen Motetten.¹² Entstehungsdatum und -Ort der Motette sind nicht zu ermitteln.¹³

Textgrundlage

Die vorliegende Motette ist über 1 Joh 3,1a) komponiert; diese von Homilius erwählte Bibelstelle entstammt dem ersten der johanneischen Briefe.¹⁴ Der vollständige Vers lautet:

1. Joh.3,1: Sehet, Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir Gottes Kinder sollen heißen! Darum kennt euch die Welt nicht; denn sie kennt ihn nicht.

Homilius bricht jedoch bereits nach dem Ausrufesatz ab und belässt es damit zunächst inhaltlich bei der Zusage der Liebe. Dazu tritt als Choral die dritte Strophe des Weihnachtsliedes *In dulci jubilo* als cantus-firmus in den Bass. Der vollständige Text des Liedes lautet im deutsch-lateinischen Sprachgemisch:

In dulci jubilo

In dulci jubilo, nun singet und seid froh!

Unsres Herzens Wonne leit in praesepio

⁸ Mendel/Reißmann 5 (1875), Art. „Homilius“, S. 282.

⁹ John 2001, S. 671.

¹⁰ Kubik 1986, S. 11.

¹¹ Vgl. 4.2.5.

¹² Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Westberlin, Signatur *Am.B.298* (Angabe nach Kubik 1986, S. 11).

¹³ Die sicher zu datierenden Motetten von Homilius stammen aus der Zeit nach 1755, also schon aus seiner Zeit als Kreuzkantor (vgl. Feder 1957, Sp. 673).

¹⁴ Dies meint den ersten Brief des Johannes, drittes Kapitel, Vers 1 (und nicht, wie es bei Kubik heißt, das „Johannesevangelium (3,1) [...]“ (so Kubik 1986, S. 11).

Und leuchtet als die Sonne matris in gremio.
Alpha es et O, Alpha es et O.

O Jesu parvule, nach dir ist mir so weh,
Tröst mir mein Gemüte, O puer optime,
Durch alle deine Güte, O princeps gloriae.
Trahe me post te! Trahe me post te!

O patris caritas, O nati lenitas,
Wir wärn all verdorben per nostra crimina,
So hat er uns erworben coelorum gaudia.
Eia, wärn wir da! Eia, wärn wir da!

Ubi sunt gaudia! Nirgend mehr denn da,
Da die Engel singen nova cantica
und die Schellen klingen in regis curia.
Eia, wärn wir da! Eia, wärn wir da!

Die eingedeutsche Fassung (vgl. EKG 26) der bei Homilius aufgenommenen dritten Strophe heisst:

Groß ist des Vaters Huld: der Sohn tilgt unsre Schuld.
Wir warn all verdorben durch Sünd und Eitelkeit,
so hat er uns erworben die ewig Himmelsfreud. Eia, wärn wir da.

Durch diese Textzusammenstellung assoziiert Homilius die vorliegende Textstelle des Johannesbriefes mit der volkstümlichen Weihnachtsbotschaft und macht die Epistelmotette so gerade auch zu einer Weihnachtsmotette. Wie noch zu zeigen sein wird, legt 1. Joh. 3,1a) diese Assoziation zunächst nicht direkt nahe, zumal im Kontext dieses Versteiles.

Kerygma

Textdisposition, formale Aspekte und Bauplan der Motette

Die formale Anlage der Motette ist bedingt durch die Art der Textkompilation und läßt sich zunächst als eine ABA'-Form (siehe Tabelle unten, I-II-III) beschreiben, wie sie bei Homilius in vielen Chören üblich ist.¹⁵ Erst wird der Bibeltext komplett vierstimmig (SATB) durchgeführt (mit Binnenwiederholung des ersten Versteiles). Danach setzt der Choral *In Dulci*

¹⁵ Vgl. John 1980, S. 105.

Jubilo mit seinem Text im Bass ein, während der Oberchor (SAT) parlandohaft den Bibeltext in Variation zum ersten Teil wiedergibt. Den Schluss bildet eine vierstimmige Reprise des Anfangsteiles, wiederum ohne Choral. Der Mittelteil mit Choral weist für sich genommen die Form eines variierten Strophenliedes (siehe Tabelle unten) auf. Die Strophen sind aus den Textteilen *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (Abschnitt A) sowie *daß wir Gottes Kinder sollen heißen* (Abschnitt B) gebaut und erklingen jeweils über den Choralabschnitten. Die drei Oberstimmen illustrieren dabei affektiv und eindringlich den Bibeltext in bewegten Notenwerten, während der Bass den Choraltext zeilenweise vorträgt. Nach dem Ende eines jeweiligen Choralausschnittes musiziert der Oberchor kurz dreistimmig bis zu einer Generalpause weiter, in die hinein dann der nächste Choralausschnitt einsetzt. Eine formale Abrundung erhält die Motette durch die Reprise des Bibeltextes in der gegenüber dem Motettenanfang umgekehrten Reihenfolge B-A. Folgende Übersicht verdeutlicht die formale Gestalt dieser Motette:

Formabschnitt	Bibeltextzubereitung	Choraltext	Takt	Besonderheiten
I: A B	Sehet, welch eine Liebe, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget! daß wir Gottes Kinder sollen heißen, daß wir Gottes Kinder sollen heißen.		1-10 11-17	Wörtlich-musikalische Wiederholung nach der Generalpause in T. 5; Abschnitt A tritt also zweimal auf; die Dynamikverhältnisse werden in der Wiederholung umgekehrt (forte zum piano, piano zum forte)
II: C D	Sehet, welch eine Liebe, welch eine Liebe, Sehet, welch eine Liebe, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,	O patris caritas! O nati lenitas!	18-23 24-30	Bibeltext ist ab hier dreistimmig vorgetragen; Choral setzt im Bass ein; Ausrufezeichen hinter <i>caritas</i> (statt eines Kommas) Ausrufezeichen hinter <i>lenitas</i> (statt eines Kommas); Oberchor ist eine variierte Wiederholung von T. 18-23

E	Sehet, welch eine Liebe, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,	Wir waren all verdorben, per nostra crimina;	31-41	
F	sehete, sehete, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	So hat er uns erworben coelorum gaudia.	42-52	
B'	daß wir Gottes Kinder sollen heißen, Gottes Kinder,	(entfällt)	53-57	B' ist eine in der Dreistimmigkeit des Oberchores durchgeführte Variation von B (vgl. T. 11-17); der Choral pausiert derweil
G	daß wir Gottes Kinder sollen heißen, Gottes Kinder, Gottes Kinder,	Eja, wärn wir da,	58-65	
G'	Gottes, Gottes Kinder	Eja, wärn wir da!	66-69	das Ende des Chorals ist erreicht; Ausrufezeichen am Choralende (wie in der Textvorlage)
III				
B''	Daß wir Gottes Kinder sollen heißen, daß wir Gottes Kinder sollen heißen, Gottes Kinder, daß wir Gottes, Gottes Kinder sollen heißen.		70-78	Bibeltext ist ab hier wieder vierstimmig vorgetragen; Reprise in umgekehrter Reihenfolge (B''-A'') und variiert Form zu I
A''	Sehet, welch eine Liebe, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.		78-84	Motette endet -trotz forte-Dynamik- mit einem Punkt (und nicht, wie an der Parallelstelle T. 5, mit einem Ausrufezeichen)

Diese Übersicht zeigt auch, dass nach der vierstimmigen Bibeltextdurchführung in I (A+B) deren beiden Versteile über den einzelnen Choralabschnitten textlich variiert werden und nie in gleicher Form auftauchen. Alle denkbaren Betonungsverhältnisse und semantische Gewichtungen werden so durchgespielt, ohne dass eine klare exegetische Absicht erkennbar wäre. Dem ganzen Choral bis zum Abgesang *Eia, wärn wir da!* dient der Versteil *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (Abschnitt A) zur Illustration, dem Abgesang der Versteil *daß wir Gottes Kinder sollen heißen* (Abschnitt B). Hervorzuheben ist noch der Abschnitt B' in

II: Diese zentrale Bibelstelle *daß wir Gottes Kinder sollen heißen* ist hier imitatorisch hervorgehoben und steht als einziger Abschnitt zentral in der Motette ohne Choral da (dreistimmig).

Rhythmik und Motivik

Die Motette steht im 3/4-Takt, der hier geradezu tänzerisch wirkt. Über weite Strecken erscheint das Stück homorhythmisch mit liedhaftem Charakter. Als Notenwerte herrschen Viertel und Achtel (mit Punktierungen) vor, die deklamatorisch behandelt werden. Halbe treten im ruhig bemessenen Choral und bei zwei Klauselbildungen (T. 16f.; T. 82ff.) auf, welche jeweils den Choraleinsatz und das Ende der Motette markieren. Diese beiden Klauselbildungen (jeweils eine *clausula essentialis perfecta*) mit ihrer charakteristischen Verlangsamung zur sprachlichen Inzision hin zeigen einmal mehr die Verhaftetheit von Homilius auch im alten Klauselsystem, welches weiterhin „verfügbar“ bleibt:¹⁶

daß wir Got-tes, Got-tes Kin-der sol - -len hei - - ßen.

daß wir Got-tes, Got-tes Kin-der sol - -len hei - - ßen.

8 daß wir Got-tes, Got-tes Kin-der sol - -len hei - - ßen. **Choral**

daß wir Got-tes, Got-tes Kin-der sol - -len hei - - ßen. O Pa - - tris

NB Homilius 1: T. 82-84

¹⁶ Vgl. 3.2.4.

Four staves of music in 3/4 time. The lyrics are: Va - ter er - ze i - - get. The first three staves are vocal parts, and the fourth is the bass line. The lyrics are aligned with the notes: Va - ter er - ze i - - get. (top), Va - ter er - ze i - - get. (second), Va - ter - er - ze i - - get. - (third), and Va - - ter er - ze i - - get. (bottom).

NB Homilius 2: T. 82-84

Wie auch die Melodik und Harmonik, ist die Rhythmik von wortgezeugter Deklamation geprägt:

Four staves of music in 3/4 time. The lyrics are: Se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne Lie - be hat uns der. The first three staves are vocal parts, and the fourth is the bass line. The lyrics are aligned with the notes: Se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne Lie - be hat uns der (top), Se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne Lie - be hat uns der (second), Se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne Lie - be hat uns der (third), and Se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne Lie - be hat uns der (bottom). Dynamic markings *f* and *p* are present above the notes.

Four staves of music in 3/4 time. The lyrics are: Va - ter er - ze i - get!. The first three staves are vocal parts, and the fourth is the bass line. The lyrics are aligned with the notes: Va - ter er - ze i - get! (top), Va - ter er - ze i - get! (second), Va - ter er - ze i - get! (third), and Va - ter er - ze i - get! (bottom).

NB Homilius 3: T. 1-5

In diesem Beispiel, der ersten Hälfte von Abschnitt A, sieht man wie die zentralen Wörter *Liebe* und *Vater* jeweils auf der Takteins erscheinen und durch Wechselnoten im punktierten Rhythmus (S, T: 2; B, T. 4) noch zusätzlich markiert werden. Dementsprechendes Gewicht erhält auch die „Initialaufforderung“ *Sehet* (T. 1). Diese Betonungsverhältnisse werden generell

auch in den dreistimmigen Abschnitten über der Choralmelodie durchgehalten. Die Melodielinie liegt eindeutig im Sopran; die anderen Stimmen weisen begleitenden Charakter auf. In Umkehrung der dynamischen Verhältnisse (Echodynamik in T. 2, Zählzeit 2und) wird der oben zitierte Abschnitt wiederholt. Auch solche dynamische Variation ist charakteristisch für das Gesamtwerk von Homilius.¹⁷

Nach der Binnenwiederholung von A wirkt der siebentaktige (!) Abschnitt B fast wie ein latentes 2. Thema, welches parlandhaft in rascheren Achtelwerten und imitatorisch (Sopran/Unterchor) daherkommt. Homilius verwendet Imitationstechniken wie hier vor allem an inhaltlich zentralen Stellen.¹⁸ Jedwede metrische Periodisierung oder Gliederung der Takte mit homogenem Bau der einzelnen Glieder (z. B. in zwei Achttaktgruppen mit Vorder- und Nachsatz, 2+2, 4+4, 6+6, 8+8 Takte o. ä.) wird offenbar bewusst vermieden. Bis zum Choraleinsatz (T. 17f.) findet sich so beispielsweise eine siebzehntaktige (!) Gruppierung (5+5+7) im 3/4-Takt, die noch durch Generalpausen (T. 5; T. 10) besonders markiert ist. Auf die Bewusstheit dieser Entscheidung kann man schließen, weil sich das Werk von Homilius ansonsten gerade durch die „Umorientierung von der ungegliederten polyphonen Linie zur strukturierten und durch regelmäßige Gruppierungen von Motiven und Themen“ auszeichnet.¹⁹ Die Aufhebung des ansonsten üblichen regelmäßigeren Periodenbaus zugunsten textdeterminierter rhythmischer Ordnungen und des gleichermaßen archaisierenden (Verzicht auf klare Periodik) wie freudigen Verkündigungscharakter (3/4-Takt, Liedmelodik, Motivik) ist evident. Angesichts dieser Unregelmäßigkeiten und relativ starken Variationen zugunsten einer intensiven Textdarstellung wird in archaisierender Absicht immerhin gegen eine zentrale Forderung Mathessons verstoßen:

„Dasjenige nun was die hyporchematische Schreib Art von allen andern, als Kennzeichen, absondert, ist: Eine mehr als gemeine Einförmigkeit in den ziemlich starcken Gliedern der Melodie; eine genaue Abtheilung der Zeitmasse; ein langsamer Rhythmus in richtigem Verhalt; eine ebenträchtige ernsthaftte doch muntere Bewegung; eine gehörige Länge, und die möglichste Vereinigung oder Gleichheit aller Theile.“²⁰

Das folgende Diktum Johns muss insofern relativiert werden:

„Während der Phase der Empfindsamkeit, deren Prinzipien die Kompositionen von Homilius auf Schritt und Tritt verhaftet sind, erhält die emotionale 'Erbauung' sogar vor der intellektuellen Ansprache und Überzeugung den Vorrang. Das äußert sich in den Textvorlagen ebenso wie in der Musik selbst.“²¹

¹⁷ Vgl. John 2001, S. 671. Exegetische Intentionen sind bei diesem dynamischen Mittel freilich nicht zu vermuten; das musikalische Moment scheint hier zu dominieren.

¹⁸ „In seinen Kantaten erscheinen oft an Stellen, die das Erhabene ausdrücken, Imitationen, Fugen und kanonische Bildungen, vor allem bei Bibelstellen.“ (John 1980, S. 84)

¹⁹ Vgl. John 1980, S. 101.

²⁰ Mattheson 1954, Capellmeister (1739), 10. Cap., §86, S. 87.

²¹ John 1980, S. 84.

Homilius sucht in dieser Motette eben beides, emotionale Erbauung und einen textdeterminierten kerygmatischen Grundcharakter auch in ihrem formalen Aufbau.

Tonartwahl, Ambitus und Harmonik

Ursprünglich wurde die Motette in D-Dur komponiert. Für den praktischen Gebrauch heute wurde bei der vorliegenden Ausgabe eine Ganztontransposition abwärts nach C-Dur vollzogen (vor allem wohl, um dem Sopran einige angesprungene Hochtöne g² zu ersparen).²² Die Ambitus der einzelnen Stimmen (SATB) bewegen sich so in relativ bescheidenem und anspruchslosen Rahmen:

- Sopran: e¹-f²
- Alt: h-a
- Tenor: c-d¹
- Bass: A-a

Von der vorherrschenden Stufenmelodik heben sich besonders zwei Sextsprünge des Soprans zum Spitzenton f² ab (T. 14; T. 75), welche das Wort *Gottes* illustrieren helfen. Gerade auf der Folie des Werkes von Johann Sebastian Bach sind in dieser Motette kaum harmonische Kühnheiten und Überraschungseffekte zu finden. Neben den Hauptstufen verwendet Homilius den Dominantseptakkord in verschiedenen Umkehrungen und auch verkürzt (z. B. T. 1, Zählzeit drei als Terzquartakkord; T. 2/3, Zählzeit eins als Quintsextakkord; T. 13, Zählzeit eins als Sekundakkord; T. 20, Zählzeit drei doppel dominantisch, verkürzt). Die Kadenz Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika wird gerne durch die Subdominantparallele erweitert (z. B. T. 13ff.) und kann trugschlüssig in die Tonikaparallele münden (z. B. T. 15). Durch die Akzidentien b, fis und gis werden die Klänge C⁷ (z. B. T. 10), D⁷ (z. B. T. 19) und E⁷ (z. B. T. 33) ermöglicht, die dann jeweils als Zwischendominanten fungieren. Richtige Modulationen sucht man hier vergeblich, wohl aber finden kurze Ausweichungen über diese Zwischendominanten statt (z. B. „F-Dur“, T. 11f.; „G-Dur“, T. 39ff.). Diese werden jeweils ganz weich und fast unbemerkt erreicht. Die erste Choralzeile wird in der Aufwärtsbewegung mit dem Akzidentium fis versehen und gewinnt so lydischen Charakter. Dabei kann der Oberchor die harmonische Wendung zur verkürzten Doppeldominante vollziehen, die harmonisch das Wort *Liebe* würzt.

²² Kubik sieht durch diese Transposition den „lieblichen“ Charakter“ des Stückes gewahrt, dem eine zu hohe Tonlage im Wege stehen würde (vgl. Kubik 1986, S. 11).

Ben. Se-het, welch ei-ne Lie - be, welch ei-ne

Ben. Se-het, welch ei-ne Lie - be, welch ei - ne

8 Ben. Se-het, welch ei-ne Lie - be, welch ei-ne

Ben. O Pa - tris ca - ri - tas! - - -

NB Homilius 4: T. 17-21

So wird inhaltlich durch die Textzusammenstellung wie musikalisch durch das *fi* eine Brücke zwischen dem Choraltext des Basses und dem Bibeltext der Oberstimmen geschlagen: Zunächst tritt die *Liebe* doppeldominantisch über *O patris caritas* auf (siehe NB Homilius 4), daraufhin über *O nati lenitas* (T. 24ff.):

se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne

se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne

8 se - het, welch ei - ne Lie - be, welch ei - ne

nat - le - ni - tas! - - -

NB Homilius 5: T. 24-27

Weihnachten wird so als das Fest der *Liebe*, *Gott* als der *liebende Vater* verkündet. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass die Geburt Jesu (*nati*) bei Generalpause der Oberstimmen als einziges Wort im 24. Takt, sozusagen im „Geburtstagstakt Jesu“ textlich erscheint, was die inhaltliche und musikalische Assoziation auch zahlensymbolisch unterstreicht (24. Dezember). Der Choraltext ist in den Text der Oberstimmen so auch musikalisch eingewoben, wahrt aber trotzdem seinen eigenen, hier lydischen, Charakter.

Bei der ersten „düsteren“ Textstelle zeigt sich, wie auch nach 1750 das Klauselsystem affektmäßig nachgewirkt hat und wie Homilius auch dem kontrapunktischen Denken verhaftet bleibt. Über dem Choraltext *Wir waren all'verdorben* bildet Homilius nämlich die erste und

einzigste musterhafte clausula in mi²³ dieses Stückes, die den Affektgehalt der Textstelle wie bei den „alten Meistern“ wiedergibt:

zei-get, se-het, se - het, welch ei-ne Lie- be,
 zei-get, se-het, se - het, welch ei-ne Lie- be,
 8 zei-get, se-het, se - het, welch ei-ne Lie- be,
 Wir wa - ren - all' ver - dor - - - ben, per

NB Homilius 6: T. 30-34

Diese Klauselbildung ist auch eine gute Illustration für den historischen Ort von Homilius als Komponisten, wie ihn John schildert, nur, dass diese Perspektive eben noch um das Klauselsystem erweitert werden muss:

„Anfang und Ende der Lebensdaten des Kreuzkantors sind gewissermaßen durch zwei Brückenpfeiler markiert, deren einer noch in der zentralen Aufklärungsepoche ruht, deren anderer zeitlicher bereits in der Frühklassik verankert ist. Zwischen beiden vollzieht sich der Übergang der Stilelemente, der Tradition und Fortschritt unter dem Aspekt der Kontinuität in sich einschließt.“²⁴

Exegese

Wie gezeigt wurde, verbindet Homilius textlich wie musikalisch die vorliegende Textstelle aus dem Johannesbrief mit der Weihnachtsbotschaft. Der „liebende Vater“ fungiert für Homilius dabei als inhaltlich-theologisches wie muskalisches Bindeglied. Um diese offensichtliche Intention weiter zu verfolgen, ist es zunächst ratsam, die Bibelstelle an sich zu betrachten. Abschließend soll auf den Choraltext und eine mögliche Wurzel einer solchen Zusammenschau geblickt werden.

Der erste Johannesbrief entsammt den sog. „Katholischen Briefen“, den Kirchenbriefen. Diese Kirchenbriefe „stellen [...] eine neue Art der christlichen Belehrung dar. Sie wollen Allgemeingültiges sagen. Sie stellen ein Thema, das ihre Zeit besonders bewegt [...]“²⁵ Neben der Warnung vor doketischen Irrlehren²⁶ ist das zweite große Thema des ersten Johannesbriefes

²³ Zur clausula in mi und deren Affektgehalt siehe 3.2.4.

²⁴ John 1980, S. 80.

²⁵ Hauck 1947, S. 1. Siehe zur Kanonkritik auch Kümmerl ²¹1983, S 341f.

²⁶ Der erste johanneische Brief ist dabei vor allem gegen die Gnostiker und ihre besondere Weise der Gotteserkenntnis („durch Übersteigerung des Seelenlebens“) gewendet (Hauck 1947, S. 114).

Briefes die Liebe. Im nahen Kontext des von Homilius vertonten Versausschnittes steht dabei die Gotteskindschaft in Gegenwart und Zukunft (1. Joh.3, 1-3), im etwas erweiterten Kontext davor die nahende Wiederkunft Christi (2, 28f.) und danach die Lehre von Sünde und Christuserkenntnis (3, 4-6) sowie die Unterscheidung der Gotteskinder von den Teufelskindern (3, 7-10). Die Betonung der Vaterschaft Gottes wie auch die Betonung seiner Liebe und Zuneigung gegenüber den Kindern steht dabei im Zentrum:

„Ursprungsort der Liebe ist Gott (1. Joh 4,7.16). Die Erfahrung der von Gott ausgehenden Liebe befähigt die Glieder der Gemeinde zur Bruderliebe. Wahre Liebe ist darum nie menschliche Leistung, sondern Auswirkung des Handelns Gottes.“²⁷

Dieser Aspekt beinhaltet im Brief auch die Schöpfung der Glaubenden durch Gott; er hat sie als neue, gottgezeugte Menschen in das Leben gerufen.²⁸ Daraus resultiert für das irdische Dasein das Gebot der Gottes- und Nächstenliebe. Liebe konstituiert dabei sowohl die Gemeinschaft mit Gott, als auch die Gemeinschaft untereinander: „Darum darf ihnen ihre sittliche Gerechtigkeit Erkennungszeichen dafür sein, daß sie Gottgeborene sind.“²⁹

Kümmel erklärt den oben angedeuteten Kontext dieser Bibelstelle wie folgt:

„Das Thema wiederholt sich in anderer Wendung in dem zweiten Gedankenkreis 2,28-4,6 *Tun der Gerechtigkeit und Bekenntnis zu Jesus als dem Christus als Kennzeichen der Gottesherrschaft*. Auch hier nimmt die Durchführung der ethischen These: ‘Tun der Gerechtigkeit’, d. h. vor allem tätige Bruderliebe, 2,28-3,24 den größeren Raum ein (2, 28-3,6 Gerechtigkeit-Tun und Sich-Reinigen kennzeichnet die Kinder Gottes und läßt sie im Gericht vor ihm bestehen; 3,7-17 Tun der Sünde kennzeichnet die Teufelskinder, Nicht-Sündigen (Liebe üben) die Gotteskinder; 3,18-24 tatkräftige Bruderliebe und Glaube an Christus und Liebe der Brüder untereinander ist die Gewähr für die Gemeinschaft mit Gott) [...].“³⁰

Es geht also um konkrete Handlungsanweisungen an eine konkrete Gemeinde in einer konkreten, frühchristlichen Zeit, einer Zeit vor allem auch der äusseren Anfechtung: *Verwundert euch nicht, meine Brüder, wenn die Welt euch hasst* (1.Joh.3.13). Nur hat Homilius die Versstelle 3,1b) (*Darum kennt euch die Welt nicht; denn sie kennt ihn nicht.*) ja gerade weggelassen. Hauck erklärt zu dieser Stelle:

„Es handelt sich bei solcher Gotteskindschaft ja nicht nur um eine schöne Benennung, nicht bloß um einen ehrenden, äußeren Schmuck, der doch an ihrem Wesen nichts ändert, sondern um eine beglückende Wirklichkeit. Aber freilich um eine Wirklichkeit, die noch nicht äußerlich greifbar in die Erscheinung tritt. Dagegen ist innerlich durch den Besitz des Geistes etwas Neues da, was ihnen vorher noch nicht eignete. Das fühlt auch die ‘Welt’ recht wohl, die das Andersartige an den Christen nicht verkennt (Joh. 16,5). Gleichwohl kommt es nicht zu einer Anziehung zwischen ‘Welt’ und Gottgeborenen. Im Gegenteil. Weil sie dadurch der ‘Welt’ wesensfremd geworden sind, darum muß Verkennung von seiten der Welt ihr Los sein, wie die Wesensverschiedenheit zwischen Welt und Jesus nur zu dessen Verkennung führen konnte (Joh. 16,3).“³¹

²⁷ Roloff 1995, S. 246.

²⁸ Vgl. Hauck 1947, S. 115.

²⁹ Hauck 1947, S. 133.

³⁰ Kümmel ²¹1983, S. 385 (Hervorhebungen vom Autor im Sperrdruck).

³¹ Hauck 1947, S. 133.

Wenn es Homilius offenbar um diesen Themenkomplex nicht geht, liegt es nahe, eine mögliche Intention von ihm im Rahmen der von Kümmel skizzierten *Gerechtigkeit der Kinder Gottes* zu suchen. Hier ist es einmal mehr die lutherische Theologie, die einen möglichen Hinweis gibt, zumal wenn man den engeren Kontext des Versausschnittes bedenkt (s. o.). Luther schreibt zu dieser Textstelle:

„Das ist ein neues Argument, das er aus dem ersten am Ende des zweiten Kapitels ableitet: 'Wer recht tut, der ist von ihm geboren.' Aus eben dieser Geburt bildet er nun ein anderes Argument. Ich habe gesagt: 'Wer Gerechtigkeit tut, der ist von ihm geboren.' Er will euch also zur Liebe führen. Sieh' doch, wie uns der Vater geliebt hat, daß wir die Brüder lieben. Und siehe da: sobald ein Christ das erkannt hat, wie er von Gott geliebt wird, da kann er unmöglich den Bruder nicht lieben. [...] Also hat er uns all das Unsere gegeben und dazu auch noch seinen Sohn, damit er selbst unser Vater sei. Wer das erfassen kann, der bricht heraus und liebt seinen Nächsten.“³²

Von diesem Standpunkt aus dürfte sich für den theologisch versierten Homilius die Analogie zwischen den Gotteskindern und dem Gottgeborenen („Also hat er uns all das Unsere gegeben und dazu auch noch seinen Sohn“) hergeleitet haben. Die Assoziation mit Weihnachten ist dann nur noch eine Konkretisierung. Auf die musikalisch zentrale Rolle der Gotteskindschaft (*daß wir Gottes Kinder sollen heißen*) wurde oben bereits ebenso hingewiesen wie auf die Zahlensymbolik der „Geburt“ (*nati*, T. 24). Dies klärt auch die bis hierhin offen gebliebene Frage, warum Homilius ausgerechnet die dritte Strophe des Weihnachtsliedes *In dulci jubilo* als *cantus-firmus* in den Bass gesetzt hat: Diese Strophe ist die einzige, die das Gerechtfertigtsein vor Gott durch Jesu Geburt thematisiert und über einen bloßen Jubelgesang inhaltlich hinausführt (*Wir wärn all verdorben per nostra crimina, So hat er uns erworben coelorum gaudia*). Hätte sich die Intention von Homilius bloss darin erschöpft, eine Weihnachtsmotette zu konstruieren und mehr als eine Textquelle zu verwenden, hätte sich die erste, mit Sicherheit bekanntere Strophe des Liedes weit besser angeboten. So hat er es jedoch verwirklicht, Weihnachten als das Fest der Gottes- und der Nächstenliebe darzustellen und dem ersten Brief des Johannes im 18. Jahrhundert zu einer ganz eigenen Deutung zu verhelfen.

³² Luther in: Günther/Volk 1983, S. 309.

Analyse 7: Johann Gottfried Schicht, *Die mit Tränen säen*

Einleitung

Am 29. September 1753 wurde Johann Georg Schicht als Sohn eines armen Leinwebers und Häuslers in Reichenau bei Zittau geboren.¹ Er starb am 16. Februar 1823 in Leipzig, der Stadt seines langjährigen Wirkens. Im Rahmen seiner Schulzeit am Zittauer Gymnasium erhielt er Klavier- und Orgelunterricht bei Johann Trier, einem Schüler J. S. Bachs, der 1746 das von Telemann gegründete *Collegium Musicum* übernommen hatte. Bei Schilling heisst es zu dieser Unterrichtszeit bei Trier freilich:

„Doch quitirte er [den Unterricht bei Trier] bald, weil Trier sich im Ganzen nur wenig Mühe mit ihm gab, und suchte sich nun durch eigene fleissige Uebung zu vervollkommen, was ihm bei dem guten Talente, womit die Natur ihn ausgestattet hatte, und der großen Liebe, welche er zur Kunst hegte, auch leicht ward.“²

Trotzdem ist Schichts Ausbildung sicherlich innerhalb einer Leipziger Bachtradition zu verorten. Mit 25 Jahren begann er (1776) dann ein Jurastudium an der Universität Leipzig, wandte sich jedoch bald auf Anraten Hillers ganz der Musik als „eigentlichem Brotstudium“ zu.³ Seit 1778 Mitglied der *Musikübenden Gesellschaft* Leipzigs (seit 1781 auch als erster Geiger), tat Schicht sich in diesem Rahmen bald als Klavier- und Orgelsolist hervor. Bis 1785 war Johann Adam Hiller erster Kapellmeister der Gewandhauskonzerte, und Schicht wurde sein Nachfolger als Gewandhauskapellmeister und Musikdirektor der Neukirche. Im Gewandhaus oblag ihm die Leitung der Vokalmusik. 1786 gründete Schicht einen *Sing-Verein* als Weiterführung der Hillerschen *Knabensingschule*, um Chorwerke in der Neukirche und im Gewandhaus aufführen zu können. Als ersten gemischten Laienchor gründete er 1802 die *Leipziger Singakademie* und trat mit dieser auch im universitären Rahmen auf. Schicht führte seit 1808 auch den Titel eines Universitätsmusikdirektors. Das Repertoire der *Leipziger Singakademie* lässt das Ziel einer Ausgewogenheit bei der Auswahl alter und neuer Musik erkennen.⁴ 1810 schließlich wurde Schicht Thomaskantor und Musikkdirektor beider Leipziger Hauptkirchen als Nachfolger A. E. Müllers.⁵ Seit September 1811 hatte Schicht begonnen, in den regelmäßigen Sonnabends-Vespers vorwiegend Motetten mit dem Thomanerchor zu

¹ Biographische Angaben zu Schicht -sofern nicht anders vermerkt- nach Hempel 1963.

² Schilling 6 (1838), Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, S. 19 5.

³ Schilling 6 (1838), Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, S. 195.

⁴ Vgl. Märker 1997, S. 11.

⁵ Vgl. Schilling 6 (1838), Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, S. 196.

musizieren, eine Veranstaltung, die in Leipzig als die „Motette“ nun seit nunmehr fast 200 Jahren zur Tradition geworden ist.⁶ Die AmZ urteilte sehr positiv:

„Der Gesang der Thomaner, auch ohne Begleitung, gewinnt unter Hrn. Schichts Leitung an Theilname bey dem Publicum, wie er am Werthe gewinnt. So samlet sich, z. B. des Sonnabends in der Vesper, die Motetten zu hören -von denen Hr. Schicht ebenfalls treffliche Werke aus allen Zeitaltern der musikal. Cultur hergiebt, -immer ein sehr zahlreiches, aufmerksames Auditorium [...]“⁷

Bemerkenswert ist hier bereits (1812!) die Assoziation des A-capella-Gesanges mit besonderer Qualität. Rochlitz ist voll des Lobes über die musikalisch-kompositorische Tätigkeit von Schicht.⁸ Schicht veröffentlichte auch als Gesangspädagoge einen Aufsatz in der AmZ *Ueber Aussprechen des Deutschen im Gesang*.⁹ Bei Schilling wird er als „gründlicher Contrapunktist und gediegener Tonsetzer“ mit „mannigfachen Verdiensten [...] sowohl als Componist wie als meisterlicher Theoretiker, als Lehrer der Composition wie mehrerer Fächer der praktischen Musik, und endlich auch als Director“ bezeichnet.¹⁰ Doch auch den neueren Werken der Wiener Klassik war Schicht zugeneigt. Seine Leitung der Vokalwerke im Leipziger Gewandhaus führte unter anderem zur ersten Aufführung des *Requiem*s von Mozart in Leipzig (gleichzeitig die erste Aufführung außerhalb von Wien) und der *Schöpfung* von Haydn. Der besondere Bezug auf Schicht als Kontrapunktiker bei Schilling freilich ist bemerkenswert. Märker hat Schichts Verortung innerhalb der Musikgeschichte dabei vor dem aufkommenden Historismus charakterisiert:

„Schicht dürfte somit einer der frühesten Komponisten sein, die klassizistisch im späteren Sinne komponiert haben. Dies erscheint paradox, denn er ist ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker, der sogar noch vor Beethoven gestorben ist. Freilich bezieht sich der Gedanke des Rückgriffs, den der Begriff des Klassizismus impliziert, bei ihm auf Bach als Inbegriff einer kontrapunktisch geprägten Kirchenmusiktradition. Insofern kündigt sich mit einem Komponisten wie Schicht zugleich der beginnende Historismus des 19. Jahrhunderts an, in den der Klassizismus 'hinüberwächst'. Während der Klassizismus Mendelssohns nur im Widerschein der bereits vergangenen Wiener Klassik zu verstehen ist, vollzieht sich der Schichts parallel zu dieser.“¹¹

Entstehungsdatum, -ort und -kontext der vorliegenden Motette sind leider nicht genauer zu bestimmen; bei Hempel findet sich lediglich der Hinweis auf Breitkopf und Härtel als Verlag.¹²

⁶ Vgl. dazu Märker 1997, S. 9.

⁷ AmZ XIV (1812), Sp. 254 (ohne Autor, Rubrik *Nachrichten*).

⁸ Vgl. Rochlitz in: AmZ 20 (1818).

⁹ In: AmZ 17 (1815), Sp.686-691. Dieser Aufsatz lässt keinerlei Hinweise über mögliche theologische oder exegetische Ansätze des Thomaskantors für das deutschsprachige Singen erkennen, sondern behandelt die Lautbildung im allgemeinen und deren Konsequenzen für den deutschsprachigen Kunstgesang (mit Betonung der besonderen Schwierigkeiten gegenüber dem Italienischen).

¹⁰ Schilling 6 (1838), Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, S. 196, Wiedergabe auszugsweise.

¹¹ Märker 1997, S. 13. Märker bezieht sich auf Friedhelm Krummacher: Klassizismus als musigehistoriesches Problem, in: Kongreßbericht Kopenhagen 1972, S. 518-526, hier S. 525 (Anmerkung 34). Zu diesem Thema sei hier vor allem auf Krummachers Artikel „Historismus VIII-X“, in: MGG2 (1996), Sachteil 4, Spalte 342-352 verwiesen.

¹² Hempel 1963, Sp. 1695. Märker weist auf zwei zusätzlich zu den bei Hempel verzeichneten (in: MGG 11/1963, Sp. 1694-1696) Motetten hin (Märker 1997, S. 14, Fußnote 16) und stellt fest: „Eine detaillierte quellenkritische

Textgrundlage

Textgrundlage der Motette ist Psalm 126,5 in der Fassung der Lutherbibel:

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Dazu tritt mit dem Einsatz eines Sopran-Solos (T. 61-96) eine Kombination aus Solo-Text mit einem in SATB gleichzeitig vorgetragenen Choraltext:

Solo-Text

Die hier mit Tränen säen, werden dort mit Freuden, mit Freuden ernten,
die mit Tränen säen, die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten, mit Freuden
ernten,
mit Freuden ernten, mit Freuden ernten, mit Freuden, mit Freuden ernten.

Choral-Text:

Und ernten wird dort Freuden, wer hier mit Tränen sät.
O selig, wer auch Leiden, mit stillem Dank empfängt,
mit stillem Dank empfängt.

Kerygma

Textdisposition und Bauplan der Motette

Die Ansicht Märkers, es handele sich um ein dreigeteiltes Stück¹³, soll hier nur bedingt aufgegriffen werden. Unstrittig ist sicher die Zäsur bei Takt 60, die Märker nennt. Zäsurbildend sind hier die Generalpause einer Halben Note Dauer (sowie mit einer Fermate versehen), und das Hinzutreten des Sopran-Solos ab T. 61 mit Wechsel der Satzstruktur des Chores zum Choralgesang, der überwiegend in Ganzen Noten gemessen ist. Wenn Märker einen Formeinschnitt in Takt 29 annimmt (die Kriterien dafür hat er nicht genannt; zudem misst T. 29 nicht die genaue Mitte des Teiles vor dem Choralteil¹⁴), müsste er dies eigentlich ebenso in T. 4, T. 17, 34, 38, 46, 51 und 56 tun: Die erkennbaren Kriterien für einen angenommenen Einschnitt in T. 29 sind lineare Klauselbildungen in allen Stimmen (mit rhythmischer Dehnung verbunden), der textliche Wechsel zum ersten Halbvers sowie der dynamische Kontrast (Wechsel vom forte zum piano). Bei den anderen genannten Stellen treten ebenfalls fast alle der

Erfassung der rund 40 nachweisbaren Motetten Johann Gottfried Schichts, von denen etwa die Hälfte überliefert ist, steht bisher aus“ (Märker 1979, S. 13).

¹³ „Das dreiteilige Werk (Einschnitte in den Takten 29 und 60) weist zwischen den Teilen 1 und 2 ein Analogieverhältnis auf, während Teil 3 sich in deutlichem Kontrast davon abhebt“ (Märker 1997, S. 14).

¹⁴ Nach Märkers Einteilung würde Teil 1 29 Takte, Teil 2 31 Takte aufweisen.

genannten Kriterien auf, meist sogar zusätzlich mit einer Generalpause oder einer Pause von drei Stimmen kombiniert.

Tatsächlich soll deshalb hier eine generelle Zweiteilung der Motette angenommen werden, und zwar in einen motettischen Abschnitt (I) und einen Choralabschnitt (II). Der motettische Abschnitt I ist nun wiederum in sehr kleine Abschnitte aufgeteilt, die jeweils einem der kontrastierenden Halbverse des Psalmtextes entsprechen. Auch sind die Taktanteile des motettischen Teiles nicht (wie man auf den ersten Blick vermuten könnte) der Antithetik gemäß gleichmäßig verteilt (30 T. *Tränen*, 30 T. *Freuden*); vielmehr liegt ein leichtes Übergewicht der *Tränen*-Takte gegenüber den *Freuden*-Takten vor (34 zu 26). Die einzelnen Abschnitte sind dabei voll von musikalischen Bezügen zueinander, ohne dass sich ein eindeutiges klassisches Formschema rekonstruieren ließe. Konstitutiv für die Form ist vielmehr das Wechselspiel der inhaltlichen Antithetik des Psalmtextes (parallelismus membrorum) verknüpft mit satztechnischem Kontrast (stile antico mittels Fuge und Fugato gegenüber stile concitato und Choral mit koloriertem Solo). Dabei ist auch die Art der Verbindung zum jeweils folgenden Abschnitt von Bedeutung. Der Aufbau des motettischen Abschnittes I lässt sich wie folgt darstellen:

Abschnitt ¹⁵	Psalmtext	Satzstruktur	Abschnittsverbindung
a (T. 1-4)	Die mit Tränen säen,	stile concitato	Pausen in allen Stimmen
b (T. 5-16)	mit Tränen säen,	kurze Fuge, stile antico	Überlappung um eine Viertel
c (T. 17-23)	werden mit Freuden ernten,	stile concitato	Viertelpause in allen Stimmen
d (T.24-28)	mit Freuden ernten.	stile concitato	nahtloser Anschluss
e (T. 29-37)	Die mit Tränen säen,	stile concitato	Pausen in allen Stimmen
f (T. 38-46)	mit Tränen säen,	stile antico (fugato)	Halbe Pause in allen Stimmen
g (T. 47-50)	werden mit Freuden ernten,	stile concitato	nahtloser Anschluss
h (T. 51-55)	mit Freuden ernten,	stile concitato	nahtloser Anschluss
i (T. 57-60)	werden mit Freuden ernten.	stile concitato	Halbe Pause in allen Stimmen; Fermate vor dem Choralteil

¹⁵ Gezählt werden Volltakte.

Deutlich sind einige Prinzipien im Aufbau der Motette zu erkennen: Die einzigen beiden Abschnitte im *stile antico* sind dem *Tränen*-Halbvers vorbehalten. Im *stile concitato* sind abschnittsweise sowohl der *Tränen*-Halbvers wie auch der *Freuden*-Halbvers vertont. Im *stile concitato* sind viertaktige Einheiten festzustellen, während im *stile antico* mittels Auftakte und Überlappungen zum Folgeabschnitt genau dieser Eindruck vermieden wird. Tatsächlich bildet Takt 29 eine gewichtige Zäsur; weil davor und danach beide Halbverse jeweils einmal ganz und einmal in verkürzter Textgestalt durchgeführt werden, wobei Abschnitt i (T. 57-60) nochmals den kompletten zweiten Halbvers zusätzlich aufnimmt. Würde man rein rechnerisch die antithetischen Halbverse „wegkürzen“, bliebe summarisch so die *Freude* übrig.

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Aufgrund der relativen Einfachheit dieser Motette sei im Folgenden auf die abschnittsweise Darstellung verzichtet. Stattdessen sollen allgemeine Kennzeichen referiert werden, um die Art des Kerygmas zu beschreiben.

Die **Taktart** ist 2/2. Dabei kommen keine Sechzehntel vor (ausschließlich Ganze, Halbe, Viertel und Achtel). Punktierungen sind die Ausnahme (punktierte Viertel in T. 49) und markieren so einmal mehr die *Freude*: NB, T. 48-51. Auf dieser schlichten Folie sind die Überbindungen im kurzen Fugenabschnitt (T. 5-17) sowie im Fugato (T. 38-46) erwähnenswert, die zugunsten einer archaisierenden Wirkung jeden Eindruck einer vier- oder achttaktigen Formeinheit vermeiden helfen.

Der **Ambitus** der Stimmen ist in relativ schlichtem Rahmen gehalten. Es kann vorweggenommen werden, dass alle Überschreitungen und Unterschreitungen eines angenommenen Regelambitus jeweils auch Abschnittsverbindungen des motettischen Teiles markieren. Dies stützt die obigen Überlegungen bezüglich des Stückaufbaus:

- Der Sopran bewegt sich normalerweise im schlichtem Ambitus der Oktave f1-f2. Ambitusüberschreitungen finden sich bei emphatischen Aufwärtssprüngen (Quartsprünge d2-g2 in T. 20 sowie T. 43; Septimsprung h1-a2, T. 27). Ambitusunterschreitungen treten bei Abschnittsverbindungen in klauselähnlichen Wendungen auf (Oktavfall c2-c1 in T. 12; Auszierung der Unterterz von f1 aus in T. 50 sowie T. 55). Das Sopran-Solo steuert über dem Choral innerhalb von 36 Takten immerhin siebenmal den Ton g2 an. Dies geschieht auf den Wörtern *Tränen* (T. 69), dem Wort *Freuden* (T. 75; T. 77; T. 91) oder auf dem Wort *ernten* (T. 81, T. 82; T. 84), dazu einmal den Ton a2 auf dem Wort *Freuden*, T. 66). Auf der Folie des motettischen Abschnittes stellt dies in jedem Falle ein intensivierendes Moment dar.

NB Schicht 2: T. 19-34

Der abschließende Choralabschnitt ist im vierstimmigen Chor in ganzen Noten als Deklamationseinheit bemessen. Darüber ist ein Sopran-Solo gesetzt, welches rhythmisch und melodisch Anleihen aus dem motettischen Teil macht. Dies betrifft die entsprechenden Notenwerte (eine Halbe, überwiegend Viertel und Achtel mit einigen wenigen Überbindungen: T. 63, T. 67, T. 90, T. 91; vgl. z. B. T. 21, T. 26, T. 32 etc. im motettischen Teil) und den Ambitus des Soprans (Spitzentöne a2, T 66; g2, T. 69, T:75, T: 77, T: 81, T. 82, T: 84, T. 91). Die Akzidentien (fis und cis sowie b und es) werden hier ausschließlich aus den *Freuden*-Abschnitten des motettischen Teils übernommen; es „fehlen“ im Solo-Sopran die affektbedingten Akzidentien as, des und ges der *Tränen*-Abschnitte des motettischen Teiles. Wurde im motettischen Teil im Höchsthfall der Ambitus einer Sexte stufenweise abwärts durchschritten (Sopran, T. 26f.; T. 27ff.), ist dies hier bis zum Ambitus einer None erweitert (T. 69f.). Wurden dort Sprünge aufwärts stufenweise wieder ausgeglichen (z. B. Sopran, T. 26; T. 27; T. 32), finden sich hier gehäuft überschlagsartige Figuren (z. B. auf *Freude*, T: 66; T. 69), die gerade die *Freude* ungebremst erscheinen lassen.

Exegese

Diese (auch in exegetischer Hinsicht) schlichte Motette liefert ihre „Auslegung“ sozusagen selber im Choralteil nach. Im Unterchor wird der Psalmtext zunächst paraphrasiert zu *Und ernten wird dort Freuden, wer hier mit Tränen sät*. Die Antithetik ist in ihrer Umstellung (*Tränen/Freuden* zu *Freuden/Tränen*) und inhaltlichen Erweiterung (*dort/hier*) ganz auf die lutherisch-paulinische Tradition der Erlösungsgewissheit ausgerichtet:

„[...] Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Dies bezieht sich auch wiederum auf die Erlösten, welche vielen und mancherlei Bewährungsungen ausgesetzt werden, wie auch Paulus spricht (Apg. 14,22), daß wir durch viele Trübsale müssen ins Reich Gottes gehen. Diese Lehre kennt ihr ja nun wohl, denn unsre Theologie ist eine Theologie des Kreuzes. Ein Christ muß leiden und die Propheten haben [...] die Leiden Christi und die Herrlichkeit danach vorausgesagt [...]“¹⁸

„Erlösung“ zeigt sich in der Faktur des Solosopranes, der die schon im motettischen Abschnitt summarisch übrigbleibende *Freude* abbildet und durch seine Textzubereitung als „überreich“ bekräftigt:

*Die hier mit Tränen säen, werden dort mit Freuden, mit Freuden ernten,
die mit Tränen säen, die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten, mit Freuden
ernten,
mit Freuden ernten, mit Freuden ernten, mit Freuden, mit Freuden ernten.*

Der Bibeltext tritt dabei abschließend zurück und bildet einen Referenzfundus für eine Offenbarungswahrheit, die dem „religiös-sittlichen Bewußtsein der aufgeklärten Hörer“ im Gottesdienst oder in der „Motette“ nahegebracht (und hier letztlich musikalisch appliziert) wird.¹⁹ Der Unterchor transformiert die biblische Botschaft in eine schlichte Sentenz: *O selig, wer auch Leiden, mit stillem Dank empfängt*. Folgerichtig bildet diese Sentenz auch den Abschluss der Motette. In verdoppeltem Deklamationsrhythmus (Halbe statt Ganze) und im überraschenden Mezzoforte (nach dem Pianissimo des vorhergehenden, in ganzen Noten gemessenen Choralteiles) hat das „letzte Wort“ hier der selbstbewusste Aufklärer:

NB Schicht 3: T. 83-96

¹⁸ Luther, zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 491, Vorlesung über die Stufenpsalmen 1532/33.

¹⁹ Dazu allgemein Schott 1981, S. 54.

Analyse 8: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Warum toben die Heiden*

Einleitung

(Jacob Ludwig) Felix Mendelssohn (-Bartholdy) (1809-1847) stand als Dirigent und Komponist, aber auch als Pianist und Organist an vorderster Stelle des deutschen und internationalen Musiklebens der Dreissiger und Vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.¹ Dort ist er in der klassisch-romantischen Dialektik der Zeit nach Beethoven zu verorten. Von hier aus sind die Einflüsse Bachs (Kontrapunkt), Mozarts (Formgebung und „Leichtigkeit“), Beethovens und Webers (dramatische Kraft) auf ihn zu verstehen²:

„Mendelssohn stellt einen hochkomplizierten Künstlertypus dar. Er stand zwischen Klassik und Hochromantik, er schrieb sowohl 'gelehrte' wie Salonmusik; er neigte gelegentlich zum Archaismus und wurde doch in seiner Zeit als ein Führer der neueren Musik angesehen.“³

Der junge Felix ist nie zur Schule gegangen, sondern hat eine Privatausbildung genossen:

„K. W. Heyse (der Vater des Dichters) unterrichtete die allgemeinen Lehrfächer, insbesondere Latein und Griechisch, Louis Berger Kl. Und K. F. Zelter MTh. und später Kompos.“⁴

Später hat er an der Berliner Universität die Studien weitergeführt (u. a. Ästhetik bei Hegel).⁵ Speziell für Mendelssohns kirchenmusikalische Werke nimmt Wolff Einflüsse von Cherubini an, und seine Kenntnis „alter Musik“ von Josquin Despèz, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Palestrina, Lotti, Telemann, Stölzel, Händel und auch neuerer Werke von Haydn, Ph. E. Bach und vielen anderen muss enorm gewesen sein.⁶ In diesem Zusammenhang sah er sich freilich oftmals der Kritik ausgesetzt, zu rückwärtsgewandt zu komponieren.⁷ Bei seinen erfolgreichen Auftritten als Organist (v. a. in Deutschland und England) stand das Werk von Johann Sebastian Bach im Mittelpunkt.⁸ Feder stellt dar:

¹ Vgl. Todd 2001, S. 389 sowie 398.

² Siehe dazu: Todd 2001, S. 389f. sowie S. 402.

³ Werner 1961, Sp. 86.

⁴ Werner 1961, Sp. 61.

⁵ Vgl. Werner 1961, Sp. 65.

⁶ Vgl. Todd 2001, S. 397 sowie Wolff 1983, S. 214. So hat er in Leipzig nach 1837 regelmäßig historische Konzerte eingerichtet (vgl. Werner 1961, Sp. 75).

⁷ Nachweise bei Feder 1978, S. 98. Feder nennt hier exemplarisch Äußerungen von Nietzsche, der Mendelssohns Musik grundsätzlich rückwärtsgewandt sah (ähnlich Berlioz). Auch Heine warf Mendelssohn vor, Händel und Bach kopieren zu wollen (in Bezug auf den *Paulus*, vgl. Feder 1978, S. 103). Zu seinen z. T. neobarocken Vokalwerken, den Bemühungen um „alte Musik“ und um die Wiederaufführung der Bachschen *Matthäuspassion* vgl. Todd 2001, S. 394.

⁸ Vgl. Feder 1978, S. 109.

„Zweifellos hat Mendelssohn aus der Fülle seiner Kenntnis eines großen kirchenmusikalischen Repertoires von Palestrina über Bach und Händel bis Beethoven und Cherubini die ihm geeignet erscheinenden Mittel ausgewählt, z. B. den antiphonalen oder responsorialen Psalmenvortrag, den er in Rom kennenlernte. Er tat das aber nicht im Sinne einer bewußten Kollage, sondern einer Assimilation dessen, was ihm wesensgemäß verwandt war.“⁹

1816 wurden die Mendelssohnschen Kinder im Geheimen protestantisch getauft und Felix erhielt zusätzlich die oben eingeklammerten Namen.¹⁰ Die Thematik der sog. deutsch-jüdischen Assimilation (und oftmals Unterdrückung und nicht erfüllter gesellschaftlicher Emanzipation) gerade nach dem Hardenbergschen *Gleichstellungsgesetz* (1812) muss in diesem Rahmen ausgeklammert bleiben.¹¹ Entscheidend für die Motettenanalyse ist hier seine Selbstwahrnehmung als evangelischer Christ, die sich in seinem Werk auch in den Buchstaben L. e. g. G. (Laß es gelingen, Gott) oder H. D. m. (Hilf Du mir), die Mendelssohn in der Art Bachs oder Haydns über seine Partituren schrieb, äusserte: „Felix Mendelssohn, der selten auf seine Abstammung anspielte, wirkte auf seine Zeitgenossen [...] als echt christliche Persönlichkeit.“¹² Er erhielt Konfirmandenunterricht in der reformierten Tradition und wurde auch in einer reformierten Kirche getraut; bei seiner Totenfeier amtierte ein reformierter Prediger.¹³ Theologische Einflüsse von Schleiermacher, Hegel und David sowie Friedrich Strauß sind bei ihm anzunehmen, bedürften aber einer eingehenderen Untersuchung.¹⁴ Dass er sich selbst dabei vor allem als Musiker sah, legt folgendes Selbstzeugnis nahe:

„Und daß ich grade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfnis gewesen, wie´s einen manchmal treibt, grade ein bestimmtes Buch, die Bibel oder sonst was, zu lesen, und wie es einem dabei recht wohl wird. Hat es Ähnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Mute war, und wenn mir einmal bei den Worten so zumute geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir umso lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen kopiere, ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“¹⁵

In den Jahren 1843-46 komponierte Mendelssohn die *Psalmen* op. 78,¹⁶ die *Sprüche* op. 79 sowie die *Deutsche Liturgie* (meist für achtstimmigen a capella-Chor), obwohl er, nach eigenen Angaben sowie nach Aussagen seiner Schwester Fanny, lieber für Orchester bzw. für Chor mit Orchester komponierte.¹⁷ Auch stand er wegen der Agende in ständigen Streitigkeiten mit

⁹ Feder 1978, S. 104.

¹⁰ Vgl. Todd 2001, S. 390.

¹¹ Siehe dazu Todd 2001, S. 390 sowie Werner 1961, Sp. 59ff.

¹² Feder 1978, S. 107. Vgl. auch S. 97. Berlioz beispielsweise hat Mendelssohn wegen seiner gläubigen Haltung verspottet (Nachweis ebd.). Siehe entsprechend: Werner 1961, Sp. 61.

¹³ Vgl. Feder 1978, S. 107.

¹⁴ Siehe dazu Feder 1978, S. 97 sowie Werner 1961, Sp. 60.

¹⁵ Mendelssohn Bartholdy, in: Devrient 1869, S. 115 (Brief an Devrient vom 13.7.1831).

¹⁶ Zur Veröffentlichung der vorliegenden Psalmmotette siehe Todd 2001, S. 414.

¹⁷ Nachweise in: Feder 1978, S. 112.

kirchlichen Behörden, insbesondere auch mit dem Domprobst Strauss selbst.¹⁸ Mendelssohn stand dabei in der Sache insofern theologisch jenseits aller (und musikalisch ohnehin über allen) Liturgiestreitigkeiten der Zeit, als dass er viel zu sehr anspruchsvoller Musiker war, um sich in irgendeiner Gestalt vereinnahmen zu lassen: Das stundenlange gregorianische Psalmodieren der Karwochen-Liturgie in der Sixtinischen Kapelle erschien ihm nach eigenen Angaben beispielsweise wesensfremd und vor allem ohne Textbezug; selbst gefühlsmäßig beseelt, komponierte er aber auch ein durch und durch liturgisches Werk wie das katholische *Lauda Sion* und bezweifelte dabei wiederum selbst gleichzeitig dessen mögliche ausserliturgische Wirkung.¹⁹

Betrachtet man Werke wie den vorliegenden zweiten Psalm op. 78, dem (als gewichtigem achtstimmigen Werk) die kleine Doxologie Gloria Patri im schlichten vierstimmigen Satz angehängt ist, wird die ihm eigene pragmatische Haltung deutlich: Von dieser Psalmmotette gibt es zwei Fassungen, eine mit und eine ohne Doxologie.²⁰ Somit konnte die Motette (wie ursprünglich intendiert) im Weihnachtsgottesdienst 1843 im Berliner Dom auch liturgisch gebunden erklingen;²¹ gleichzeitig war sie (vermutlich ebenso gewollt) auch im Konzert aufzuführen und könnte Mendelssohn geholfen haben, seine berechtigte Skepsis sozusagen auf der musikalischen Ebene zu kompensieren:

„Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern, weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann [...]. Bis jetzt weiß ich nicht, -auch wenn ich von der Preussischen Liturgie absehe, die alles derartige abschneidet [...], wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege. So ist auch die Bachsche Passion gewesen; sie ist als selbständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden; -von eigentlich kirchlicher [...] oder [...] gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italienischen Sachen für die päpstliche Kapelle, wo aber die Musik nur begleitend ist, und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch usw.“²²

Schon für Bachs Matthäuspassion nahm Mendelssohn also einen Konzertcharakter an. Gleichzeitig hat er somit der rein gottesdienstlichen Musik den Kunstcharakter abgesprochen und demgemäß Kompositionsaufträge verständlicherweise eher skeptisch gesehen. Feder formuliert es etwas kritisch:

„Nur den Aufträgen Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, der ein Anhänger der altitalienischen a capella-Stilrichtung war und im Zusammenhang mit Mendelssohns Berufung nach Berlin den Berliner Domchor begründete, ist der Komponist nicht immer mit innerer Bereitschaft nachgekommen.“²³

¹⁸ Vgl. Werner 1961, Sp. 77.

¹⁹ Vgl. Feder 1978, S. 114f. Zu weiteren Psalm- und a-capella- Kompositionen siehe Todd 2001, S. 400.

²⁰ Vgl. Wolff 1983, S. 215.

²¹ Vgl. Wolff 1983, S. 213.

²² Mendelssohn-Bartholdy (zit. n. Weber-Ansat 1981, S. 25).

²³ Feder 1978, S. 111.

Woff ist allerdings der Ansicht, dass den soeben durch Friedrich Wilhelm V. ernannten Domchorleiter Mendelssohn der Kompositionsauftrag für die *Psalmen* op. 78 innerhalb der *Neuen Ordnung des Gottesdienstes* für den Berliner Dom als neue kompositorische Aufgabe eher „lockte und erfreute“.²⁴ Seine Skepsis bezieht sich tatsächlich auch eher auf das gottesdienstlich-liturgische Umfeld und die schlechten Domprediger²⁵ der „Uraufführung“ denn auf die Musik selber (gerade auch im Umfeld der sich langsam etablierenden instrumentalen Kirchenmusik):

„Am 1. Weihnachtstag habe ich früh zum erstenmal Kirchenmusik mit Orchester, im Dom einen neuen Psalm [op. 78/1] von mir, dann 'Uns zum Heil' aus dem Messias, dann noch ein paar Kleinigkeiten von mir und einige Choräle mit Posaunen. Am Neujahrstag ist dieselbe Couleur in Grün, d. h. ein anderer neuer Psalm von mir, das Hallelujah aus dem Messias und einige Choräle mit Posaunen. Ich sage dir ganz unter uns, daß ich bis jetzt wenig Vortreffliches von der Sache erwarte, sag's aber nicht weiter.“²⁶

Und so fiel das sachverständige musikalische Urteil seiner Schwester Fanny auch durchaus positiv aus, die am 26. Dezember 1843 an Rebecka schrieb: „Für den Domchor hat Felix den zweiten Psalm achtstimmig a capella komponiert, sehr schön, sehr gregorianisch und sixtinisch.“²⁷

Textgrundlage

Die von Mendelssohn für die *Neue Ordnung des Gottesdienstes* im Berliner Dom zu komponierenden Texte konnte er nach Vorschlägen des Domgeistlichen auswählen.²⁸

Textgrundlage der vorliegenden Psalmotte ist der zweite Psalm, hier ergänzt um die kleine Doxologie Gloria patri (auf deutsch):

Psalm 2

1. Warum toben die Heiden, und die Völker reden so vergeblich?
2. Die Könige der Erde lehnen sich auf, und die Herren ratschlagen miteinander wider den Herrn und seine Gesalbten:
3. „Lasset uns zerreißen ihre Bande und von uns werfen ihre Seile!“
4. Aber der im Himmel wohnt, lachtet ihrer, und der Herr spottet ihrer.

²⁴ Wolff 1983, S. 214.

²⁵ Hierüber gibt ein Brief Fannys vom 9. Januar 1844 (an Rebecka; zit. n. Wolf 1983, S. 213) Aufschluss: „Dieser Art Musik kann man wohl nicht hoffen, jemals froh zu sein, weil man wohl einen Domchor, aber wie es scheint keinen vernünftigen Dompfaffen herbeischaffen kann. Felix müßte auch noch die Predigt halten, und das kann man eigentlich nicht von ihm verlangen.“

²⁶ Zit. nach Brandes 1929, S. 257.

²⁷ Fanny in einem Brief vom 26. Dezember 1843 an Rebecka, zit. n. Wolf 1983, S. 218.

²⁸ Vgl. Wolff 1983, S. 213.

5. Er wird einst mit ihnen reden in seinem Zorn, und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.
6. „Aber ich habe meinen König eingesetzt auf meinem heiligen Berge Zion.“
7. Ich will von der Weise predigen, daß der Herr zu mir gesagt hat: „Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt;
8. Heische von mir, so will ich dir die Heiden zum Erbe geben und der Welt Enden zum Eigentum.
9. Du sollst sie mit einem eisernen Zepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen.“
10. So lasset uns nun weisen ihr Könige, und lasset euch züchtigen ihr Richter auf Erden!
11. Dienet dem Herrn mit Furcht und freuet euch mit Zittern!
12. Küsset den Sohn, daß er nicht zürne und ihr umkommet auf dem Wege; denn sein Zorn wird bald entbrennen. Aber wohl allen, die auf ihn trauen!

Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war von Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Welche Bibelausgabe Mendelssohn benutzt hat, ist nicht mehr festzustellen. Bis auf drei geringe Abweichungen (*Leute*, T. 3 statt *Völker*, *der Welt Ende*, T. 59f. statt *der Welt Enden* sowie *zerbrechen*, T. 69f. statt *zerschlagen*) entspricht die Textzubereitung in Mendelssohns Motette dem oben angeführten Text der Lutherbibel. Wie in der Ausgabe Volz 1972 ersichtlich ist, hat Luther die Verse 6 und 7 in Großbuchstaben hervorgehoben; die moderne Ausgabe setzt Vers 7b) (*Du bist mein Sohn heute habe ich dich gezeugt;*) als zentralen Vers im Fettdruck.

Der Psalm hat vier Strophen zu jeweils drei Versen.²⁹ Diese Einteilung ergibt sich aus inhaltlichen Gründen, die durch einen jeweiligen Perspektivenwechsel des Erzählers gestützt werden. Die erste Strophe (Vs. 1-3) setzt mit einer rhetorischen Frage ein (Vs. 1), die mittels einer knappen Schilderung des Aufruhrs der Erdenkönige illustriert wird. Dass diese die Frage rhetorisch ist, zeigt die zweite Strophe V. 4-6). Hier wird den Erdenkönigen kontrastierend-erhaben der Himmelskönig entgegengesetzt und dessen nahender Zorn prophetisch beschworen. In der dritten Strophe (V. 7-9) wird der König in Zion als der göttlich eingesetzte und die mit ihm verbundene Verheißung geschildert. Der Psalm endet mit der vierten Strophe als einer Mahnung an Erdenkönige, sich vor dem himmlischen König zu beugen, bevor sein Zorn sie vernichten würde (V. 10-12).³⁰ Wie aber geht Mendelssohn mit dieser an sich klaren Gliederung musikalisch um?

²⁹ Einteilung nach Weiser I⁹1979.

³⁰ Vgl. Weiser I⁹1979.

Kerygma

Bauplan, Textdisposition und allgemeine Kennzeichen der Motette

Die Motette ist abschnittsweise komponiert. Im Regelfall ist sie auch versweise komponiert. Die Aufspaltung einzelner Verse zu Teilversen wird auf dieser Folie als besonderes Mittel angewandt (dazu unten). Es finden sich archaisierende Momente. Das Kompositionsprinzip ist dabei mitnichten das der Affekteneinheit, sondern vielmehr das des Kontrastes. Zählt man das liturgisch-funktionale (dazu unten) Gloria Patri mit, besteht die Motette aus sechs Abschnitten.³¹ Diese sind für sich markiert bzw. voneinander abgesetzt durch Tempo, Tonart, Taktart, Wechsel von Soli- und Tutti-Partien sowie dem jeweiligen melodischen Duktus. Wie die folgende Darstellung zeigt, weicht die formale Disposition von Mendelssohns Motette deutlich von der inhaltlichen Dreistrophigkeit des Psalmtextes ab:

Abschnitt	Tempo	Besetzung ³²	Tonart	Psalmverse
a (T. 1-39)	Moderato	Tutti, Chor I und II	g-Moll	1-2 (T. 1-12) 3 (T. 13-16) 4-5 (T. 17-39)
b (T. 40-62)	Andante	Solo (ATB/SAT) I und II; Tutti I und II	Es-Dur	6-7 (T. 40-53) 8 (T. 54-63)
c (T. 63-103)	Con moto; Wechsel in den 3/2-Takt	Tutti I und II	c-Moll	9 (T. 64-103)
d (T. 104-112)	Andante	Tutti	c-Moll	10-11 (T. 104-112)
e (T. 113-143)	Andante wie bei Abschnitt d; wieder 4/4- Takt	Solo I und II; Solo I; Tutti I und II; zugleich Solo SATB sowie I und II unisono	G-dur	12 (T. 113-143)
f (T. 144-163, Schluss)	keine eigene Tempo- angabe	Tutti; Chor I und II bleiben unisono	C-Dur	Doxologie (Gloria Patri)

³¹ An dieser Einteilung soll hier gegen Wolff 1983 festgehalten werden, der den eindeutigen Einschnitt zwischen T. 112 und 113 (Wechsel vom Tutti-Unisono TI und BI zur Achtstimmigkeit in Solo-Besetzung nebst Tonartenwechsel von c-Moll zu G-Dur sowie Wechsel des Psalmverses) nicht mitzählt.

³² Die Kürzel I und II stehen für Chor I bzw. II (in Solo- oder Tutti-Besetzung)

Die musikalischen Formteilen sind den viermal drei Versen des Psalmes sehr individuell und abwechslungsreich zugeordnet. Es ergibt sich eine Anordnung 1,2/3/4,5/6,7,8/9/10,11/12. Nur Vers 9 und der der letzte Psalmvers 12 sind eindeutig kongruent mit einem musikalischen Abschnitt.

Abschnittweise Darstellung von Besonderheiten

Abschnitt a (T. 1-39)

Die Psalmverse 1 und 2 werden hier, auf beide Chöre im Wechsel verteilt bzw. sich rhythmisch überlagernd, zunächst einmal komplett durchgeführt. Aufschlussreich für das Verständnis dieser Verse ist eine inhaltliche Fehldeutung von Wolff :

„Im Anfang werden die Heiden kurz beschrieben, bis der erste Entschluß, ihnen entgegenzutreten mit den Worten *Laßt uns zerreißen ihre Bande* im *forte* und *unisono* von Tenören und Bässen des Chor I gesungen wird.“³³

Die von Wolff zitierten Worte *Laßt uns zerreißen ihre Bande* (Vs. 3) werden dabei mitnichten von denen gesprochen, die beschlossen haben, den Heiden „entgegenzutreten“ (wer eigentlich?). Die Worte werden von den Heiden selbst gesprochen, die sich -aus ihrer Perspektive- vom Joch Zions befreien wollen.³⁴ Dies ist sicherlich auch der Grund, warum Mendelssohn nach der achtstimmigen Einleitung der Verse 1-2 diesen dritten Psalmvers im „dialogischen Unisono“ besetzt (Chor I und II im Wechsel nach je einem Halbvers) und melodisch absteigend eher in die Leere (d. h. die Einstimmigkeit) laufen läßt (T. 13ff.). Umso intensiver und monumentaler erscheint so der kontrastive Perspektivenwechsel von den *Heiden* auf den, *der im Himmel wohnt* (Vers 4), nämlich zurück zur umfassenden Achtstimmigkeit im hier größtmöglichen Ambitusbereich. Das *forte*, das Wolff zu recht erwähnt, tritt mitnichten erst an dieser Stelle auf, sondern schon ab T. 6. Es dient wohl dazu, die Entschlossenheit der Heidenkönige zu illustrieren (die nichtsdestotrotz auch in dieser Motette vergeblich bleiben wird...)³⁵ Deshalb wird das *Toben* zu Beginn (T. 1f.) auch nicht mit einer Figur oder einer sonstigen Besonderheit markiert, sondern mit dem gleichen flüchtigen punktierten Achtelrhythmus versehen wie die folgende Konjunktion mit bestimmtem Artikel (*und die...*, T: 2): Das *Toben* ist so von vornherin als vergeblich markiert. Vers 4 wird dann zunächst achtstimmig zweimal durchgeführt. Nach dem Unisono in T. 13ff. wird Vers 4 wiederholt und

³³ Woff 1983, S. 216.

³⁴ Weiser (I⁹1979, S. 74) schreibt dazu: „Mit ihren eigenen Worten bekunden [die Erdenkönige] ihren Willen, die Fremdherrschaft Israels und seines Gottes abzuschütteln.“ Das Gespür für den Inhalt bibeltextlicher Grundlagen ist heutzutage erfahrungsgemäss bei Nicht-Theologen kaum noch ausgeprägt. Die ohnehin (seltenen) Analysen von Motetten meist rein musikalisch-notentechnischer Natur, auch wenn diese von renommierten und verdienten Wissenschaftlern verfasst sind (so z. B. auch die Analyse von Krummacher 1983)

³⁵ Die subtile Interpretation von Karl-Friedrich Beringer (mit dem Amdeus Chor, Bayer 100221) lässt das *Toben* der *Heiden* als ein vergebliches auch gekonnt in ein kleines Diminuendo vor T. 18 (*Aber*) laufen.

durch polyphone Auflockerungen in seiner Wirkung noch gesteigert. Sopran1 erreicht beim Verb *lachtet* mit dem Spitzenton g₂ und Überbindungen einen pathetisch-erhaben wirkenden Effekt, der die Größe des himmlischen Königs über den Heidenkönigen illustriert:

A-ber der im Him-mel woh-net, la - - - - chet ih - rer und der Herr

NB Mendelssohn-Bartholdy 1: Sopran1, T. 23-27

Bei Vers 5 fungieren Bass1 und Bass2 als „Vorsänger“ für je einen Halbvers; der jeweilige Oberchor wiederholt den Text. Die Doppelpunktierungen und Sforzati unterstreichen den Textinhalt. Als Hypotyposis-Figur erscheint die hierarchische Perspektive des Himmelskönigs zu den heidnischen Erdenkönigen in einem pathetischen Oktavfall illustriert³⁶:

a - ber der im Him-mel woh-net, la - chet ih - rer, und der Herr
spot-tet ih - rer. Er wird einst mit ih-nen re-den in sei-nem Zorn.

NB Mendelssohn-Bartholdy 2: Bass1, T. 24-32

Wolff weist darauf hin, dass Mendelssohn hier bei den Worten *mit ihnen reden in seinem Zorn* eine alte Rezitationsformel verwendet, die sich schon im 15./16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut habe, zum Beispiel bei Josquin Desprèz.³⁷ Fannys oben zitiertes musikalisches Urteil über den Psalm („sehr gregorianisch und sixtinisch“) dürfte neben der A-capella Besetzung auf der Verwendung dieser Formel beruhen.³⁸ Das dann folgende piano in sanfterer Motivik und bescheidenerem Ambitus (T. 35ff.) fängt den Perspektivenwechsel zur Rede des Herrn in Vers 6 (*Aber ich habe meinen König eingesetzt auf meinem heiligen Berge Zion.*) mildernd ab.

Abschnitt b (T. 40-62)

Und so erscheint der Tonartwechsel von g-Moll zu Es-dur im Vers 6 sehr sanft. Die Soli II und I teilen sich (in dieser Reihenfolge und in jeweils dreistimmiger Besetzung ATB) die folgenden Halbverse 6a), 6b), 7a) und 7b) auf und führen den Text ohne Wiederholungen durch. In T. 40 ff. tritt verfremdet die erwähnte Rezitationsformel auf. Sopran1 erreicht (wie vordem schon beim *Lachen des Herrn*, T. 25f.) den Spitzenton g₂ wiederum auf dem Wort *Herr* (T. 48). Vers 7c) (*Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt*, T. 50ff.) ist als zentrale Aussage (die in

³⁶ Zur Hypotyposis-Figur vgl. Eggebrecht 1996, S. 379ff. sowie Bartel ³1997, S. 183-185.

³⁷ Vgl. Wolff 1983, S. 217f.

³⁸ Vgl. Wolff 1983, S. 218.

der Lutherbibel entsprechend fettgedruckt erscheint) dann wiederum im achtstimmigen Tuttichor im forte vertont. Dieser Versteil 7c) ist von der Klangdisposition her also eindeutig abgesetzt, der Doppelpunkt vor dieser Aussage eindrucksvoll umgesetzt. Bis T. 59 (*geben*) wechseln sich die Chöre I und II in der Textdurchführung ab bzw. sind rhythmisch verschränkt. Ab T. 59 bis T. 63 (Taktwechsel!) wird der Text wiederum achtstimmig und homorhythmisch deklamierend vorgetragen.

Abschnitt c (T. 63-103)

Dieser Teil ist sicherlich der dramatische Höhepunkt der Motette und mit 40 Takten der längste. Zunächst (T. 64-71) wird der Text abwechselnd vorgetragen: Chor I trägt Vers 9a; Chor II Vers 9b) vor. Nach gesteigerter Wiederholung (T. 72-78), rhythmischer Überlagerung der Chöre (T. 79-83) und schließlich Homorhythmik (T. 84-94) werden einzelne Textsegmente in abwechslungsreichen Varianten und Besetzungen durchgeführt. Harmonisch treten in diesem Teil die schärfsten Dissonanzen auf. So wird das *eiserne Zepter* in T. 84 f. durch die frei eingeführte große Sexte a des zweiten Tenors im c-Moll-Akkord der übrigen Stimmen illustriert. Das Verb *zerschlagen* wird durch den wahrhaftig „zerschlagenen“ Akkord d-a-c-g mit exaltem Quartvorhalt (T. 86) und den folgenden Zwischendominantketten in wuchtigen Halbe-Schlägen und punktierten Ganzen (als Doppeldominante, T. 89f.) wiedergegeben. Auch das Verb *zerbrechen* ist durch einen Quartvorhalt markiert (T. 93). Daraufhin (T. 94ff.) wirkt das Satzbild schon rein optisch „zerschlagen“. Rhythmisch werden das *Szepter* (durch die Punktierung) sowie die *Töpfe* (durch die bloße Länge von einer Ganzen sowie durch Sforzati) hervorgehoben. Durch die versetzten Einsätze überlagern sich die *Töpfe* textlich dramatisch mit dem sie gerade *zerschlagenden eisernen Szepter*, beides durch sforzati markiert. Erst in der wiederholten abschließenden Aufforderung *du sollst sie zerschlagen* erscheinen die Stimmen wieder homorhythmisch deklamierend vereint und werden zu einer normalen Kadenz zur Tonikaparallele geführt (nach c-Moll, T. 100-103).³⁹ Melodisch erscheint einmal mehr die oben erwähnte Rezitationsformel (hier im Sopran2, T. 67 ff.: *Wie Töpfe...*). Die abschließende Fermate (T. 103) leitet den erneuten Takt- und Tonartwechsel zu Abschnitt d ein.

Abschnitt d (T. 104-112)

Die jeweiligen Halbverse 10a), 10b), 11a), und 11b) werden im Unisono (S und A) abwechselnd von Chor I und II durchgeführt. Das Pianissimo der Worte *Dienet dem Herrn mit Furcht und freuet euch mit Zittern!* (T. 109-112) wirkt dabei im Kontext der gesamten Motette unheimlich intensiv. Auch hier tritt die erwähnte Rezitationsformel auf. Im Unisono endet

³⁹ Wolff (1983, S. 217) sieht in dieser Harmonik eine „Vorstudie für die einige Jahre später entstandene Bass-Arie in Mendelssohns Oratorium *Elias: Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer und wie ein Hammer, der Felses zerschlägt?*“.

dieses Intermezzo auf dem Ton d: Wurde dieser in T. 104ff. noch als Quinte der Dominante G-Dur in c-Moll gehört, so leitet der Ton d jetzt janusköpfig als Dominantgrundton zum neuen G-Dur des letzten Verses über.

Abschnitt e (T. 113-143)

Dieser letzte Versteil zeichnet sich durch variierte Textdurchführung mit vielen intensivierenden Wiederholungen aus. Mittels aller vorher angewandten Besetzungstypen (chorisch/solistisch; I und II abwechselnd und überlagernd) sowie des in der Achtstimmigkeit neuen und überraschend eintretenden piano (vielleicht war hier Cherubini das Vorbild Mendelssohns?) wird hier nach der vorhergehenden Dramatik die größte Intensität erreicht. Wolff weist auf eine Besonderheit hin: Melodisch ist dieses solistische Doppelquartett

„ein unmittelbarer Vorläufer zu dem bekannten Solo-Doppel-Quartett Mendelssohns: *Denn er hat seinen Engeln befohlen* [...]. Es ist nicht nur die gleiche Tonart G-Dur, sondern auch die absteigende Melodieführung (e-d-c) und manche melodische Formel, die hier mit dem Psalm übereinstimmt.“⁴⁰

Nach der achtstimmigen Aufforderung *Küsst den Sohn* (Vs. 12a) tritt hier erstmalig auch die musikalisch-deklamatorische Überlagerung zweier unterschiedlicher Halbverse auf: Zunächst erklingen zur Textdurchführung des Soloquartetts (SATB) von 12a) und 12b) die Worte von 12c) *denn sein Zorn wird bald anbrennen* im nun vierstimmigen Tutti-Chor. Auf kleinem Raum entfaltet sich hier eine extreme Schwelldynamik bis hin zum forte, das die Worte des Quartettes in einer Aufführung fast überlagern wird. Und wieder tritt die besagte Rezitationsformel auf.

Es folgt ein dynamischer Kunstgriff von Mendelssohn: Das Forte des Tuttichores wird auf die nun folgenden Worte *Aber wohl denen, die auf ihn trauen* des Soloquartetts übertragen (T. 128ff.). Die erneute Aufnahme der mahnenden Worte *denn sein Zorn wird bald anbrennen* im vierstimmigen Tutti-Chor (T. 132ff.) wirkt nunmehr wie ein fernes Echo: Die Botschaft ist nun um einen Takt gekürzt und dynamisch abgeschwächt; beim letzten Einsatz des Tutti-Chores in T. 137 schwenkt dieser abschließend auf die Worte von Vers 12d) über, die das Quartett schon zehn Takte lang vorher durchgeführt hat: *Aber wohl allen, die auf ihn trauen*. Alle Stimmen münden gemeinsam in Verbreiterung der Notenwerte in eine durch den Orgelpunkt in den Bässen romantisch verfremdete Klausel (T. 138ff.)

Abschnitt f (T. 144-163, Schluß)

Nach dieser durchaus archaisch wirkenden Klausel erklingt das liturgische Gloria patri wohl für die damaligen Zuhörer nicht ganz so überraschend, denn dieses ist ebenso archaisierend komponiert. Diese kleine Doxologie wird in jeder Stimme schlicht syllabisch durchgeführt; lediglich das dreifache Schluss-Amen ist melismatisch komponiert. Die Stimmen setzen dabei

⁴⁰ Wolff 1983, S. 217.

im strengen Doppelkanon ein (S-A/T-B). Melodisch tritt einmal mehr die alte Rezitationsformel in Reinform und in allen Stimmen als Kopfmotiv auf (*Ehre sei dem Vater*).

Exegese

Der Psalm ist für die Thronbesteigung eines Königs im Judäa der nachdavidischen Zeit gedichtet und gehört zur Psalmgattung der Königspsalmen; der (unbekannte) Dichter legt die verschiedenen Sprecherrollen perspektivisch ebendiesem König als eine Art Proklamation in den Mund.⁴¹ Dieser König in Zion ist im alttestamentarischen Verständnis zugleich der „Gesalbte“ Gottes, d. h. der Messias.⁴² Geschichtlich entspricht die geschilderte Situation wohl in keiner Weise der Geschichte Israels, welches niemals realistische Weltherrschaftsansprüche hat stellen können. Nun ist diese Vorstellung von „Weltherrschaft“ aber von von Jahwe, dem Weltschöpfer und Weltherrscher her zu verstehen, daher gilt:

„Die Vorstellung vom universalen Regiment gründet im AT im Schnittpunkt der Schöpfungslehre und der Erwählung Davids bzw. seiner Dynastie; sie ist in ihrem sachlichen Urgrund weder Protz noch Hofstil, weder Ideal noch Postulat, sondern das Ereignis eines umfassenden Mandates, das Jahwe als Schöpfer und Herr der Welt seinem erwählten König übereignet.“⁴³

Weiser zieht aufgrund der theozentrischen Perspektive die die Schilderung des Psalmes auszeichnet den Schluss, dass der Regierungsantritt nicht nur „in weltweitem Horizont“ zu sehen sei, sondern vor allem „einen neuen heilsgeschichtlichen Sinn“ vor dem historischen gewinne:⁴⁴

„Was rein innergeschichtlich betrachtet wie eine ungeheure Übertreibung aussieht, das ist, in der Gedankenwelt der alttestamentlichen Kulttradition, die Kraft eines starken Glaubens an die göttliche Wundermacht, von der auch die prophetische Zukunfts- und Endhoffnung des Alten Testaments getragen ist.“⁴⁵

Der alttestamentliche Sinn ist also in etwa der: In Anbetracht der weltumspannenden Allmacht Gottes und dem Mandat des Königs in Zion werden die Heidenkönige vor eine Art Ultimatum gestellt. Ihr Aufbegehren ist von vornherein ein sinnloses Unterfangen; das konkret Geschichtliche wird in das Endgeschichtliche und Engültige erhoben.⁴⁶ Und genau von hier aus sind die Zitate dieses Psalmes im Neuen Testament zu verstehen, die Jesus Christus als den

⁴¹ Vgl. Weiser I⁹1979, S. 74. Ähnlich stellt Kraus (I 1966, S. 13) fest: „Man kann den Psalm nicht auf verschiedene Sprecher aufteilen; das lassen die Textverhältnisse nicht zu. Sänger oder Sprecher ist allein der König.“

⁴² Vgl. Weiser I⁹1979, S. 75. Siehe dazu auch Kaiser 1987, S. 648f.

⁴³ Kraus I 1966, S. 15.

⁴⁴ Weiser I⁹1979, S. 75.

⁴⁵ Weiser I⁹1979, S. 77.

⁴⁶ Vgl. Weiser I⁹1979, S. 78 sowie Kraus I 1966, S. 21.

endzeitlichen König Gottes und das Alte Testament (und hier speziell den Psalter) als entsprechende Prophetie verstehen:

„Die neutestamentlichen Zeugen aber haben es geglaubt und erkannt, daß über der Verborgenheit des Messias Jesus von Nazareth die Botschaft des ATs nun erst recht leuchtet, weil der Gekreuzigte der Auferstandene ist. Ihm ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden (Mt 28, 18), er ist der Sohn und Erbe (Mt 21, 38). Er ist der wahre Sohn des Vaters (Hebr 1, 5; 5, 5). Das NT sieht in Jesus Christus den König Gottes, der im umfassenden Sinne das Reich und Amt des alttestamentlichen Gesalbten angetreten und erfüllt hat.“⁴⁷

Ein direktes Psalmzitat findet sich so z. B. in der Apostelgeschichte (Apg. 13, 32f):

Und wir verkündigen euch die Verheißung, die zu unsern Vätern geschehen ist, 33 Daß sie Gott uns, ihren Kindern, erfüllt hat in dem, daß er Jesum auferweckte; wie denn im zweiten Psalm geschrieben steht: „Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt.“

Genauso hat Luther das Verhältnis von Altem Testament und Neuem Testament mikrokosmisch vorgeformt gesehen, gerade auch im Psalter.⁴⁸ Die frohe Botschaft, das Evangelium, wirkt somit auch im Psalter und durch den Psalter; wie das Alte Testament ist auch der Psalter demnach als Verheißung auf Christus zu verstehen⁴⁹: „Der Psalter redet klerlich von Christus sterben und auferstehen / von seinem Reich vnd von der Christenheit stand vnd wesen.“⁵⁰ Und so verstand Luther auch den hier vorliegenden zweiten Psalm als „Weißsagung von Christus, wie er leiden und dadurch ein König und Herr der ganzen Welt werden sollte.“⁵¹ In der Lutherbibel findet sich der vorliegende 2. Psalm dementsprechend titulierte: „Weißsagung von dem Reich des Sohnes Gottes und dem Sieg über seine Feinde.“⁵² Bornkamm hat vor allem die zentrale Bedeutung gerade des 2. und des 110. Psalmes als Weissagungspsalmen für dieses Verständnis von Luther hervorgehoben.⁵³

Dass sich Mendelssohn intensiv mit Schriften Luthers aufeinander gesetzt haben muss, bezeugen schon seine *Reformationssymphonie*, die er als Beitrag zum 300. Jahrestag der *Confessio Augustana* komponiert hat sowie das liedhafte Chorwerk *Verleih uns Frieden* von 1831 auf Texte Luthers.⁵⁴ Etwas pathetisch, aber für Mendelssohns musikalisch Exegese einen entscheidenden Hinweis gebend, formuliert Feder: „Auch Mendelssohns enge Vertrautheit mit

⁴⁷ Kraus I 1966, S. 21.

⁴⁸ Vgl. Kaiser 1987, S. 648f. sowie Weiser I⁹ 1979, S. 75.

⁴⁹ Vgl. zur Mühlen 1991, S. 534.

⁵⁰ Ebenda (als Randnotiz).

⁵¹ Luther in den *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* (1533), zit n.: Mühlhaupt 1959, S. 26. Dabei unterscheidet Luther diese Weissagungspsalmen formal durchaus von den Weissagungen des Alten Testaments und rechnet sie formal zu den Betpsalmen (vgl. Bornkamm 1948, v. a. S. 90ff.).

⁵² Vgl. dazu ausführlich Bornkamm 1948, v. a. S. 90ff.

⁵³ Vgl. Bornkamm 1948, S. 92.

⁵⁴ Zur Herausgabe dieser beiden Werke siehe Todd 2001, S. 411f.

der Bibel war [...] die eines guten Protestanten, der das Alte Testament in Beziehung zum Neuen setzt [...].⁵⁵ Setzt man eine solche Intention einmal voraus, macht Mendelssohns musikalische Anordnung der Psalmverse freilich einen ganz eigenen Sinn: Alle prophetischen Reden, die (eben auch und gerade in lutherischer Tradition) auf Jesus Christus als Messias zu beziehen sind, sowie die Mahnung des letzten Psalmverses

6. „Aber ich habe meinen König eingesetzt auf meinem heiligen Berge Zion.“

7.c) „Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt;

9. Du sollst sie mit einem eisernen Zepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen [zerschlagen].“

12. Küsst den Sohn, daß er nicht zürne und ihr umkommet auf dem Wege; denn sein Zorn wird bald entbrennen. Aber wohl allen, die auf ihn trauen!

sind in der Motette entweder als eigenständiger musikalischer Abschnitt mit je eigenem Tempo, Tonart, Taktart, Wechsel von Soli- und Tutti-Partien und melodischem Duktus komponiert (wie Vers 9. und 12.) oder auf der Folie des alttestamentarischen Kontextes und dessen klaren viermal-drei-Verse-Gliederung musikalisch besonders hervorgehoben und damit inhaltlich besonders gewichtet (Vers 6. mit Besetzungs-, Tonart- und Tempowechsel; Vers 7.c) mittels Wechsel der Klangdisposition und Dynamik usw.; siehe oben, Bauplan und abschnittsweise Besprechung). Hat man diesen Zugang einmal als exegetisch gewollt akzeptiert, erklären sich weitere kompositorische Details der Motette. Beispielsweise verwendet Mendelssohn markante *sforzati* ausschließlich bei den Worten *reden* (T.31) sowie bei *Töpfe* (T. 68) und dem *eisernen Zepter* (T. 95). Folgt man Luthers Psalmenauslegung, so tut sich eine überaus aufschlussreiche Analogie zu dieser Motette auf:

„Das Zepter ist das allerheiligste Evangelium Christi, denn dies ist das Zepter seines Reichs [...]: er wird mit dem Stab seines Mundes die Erde schlagen und mit dem Odem seiner Lippen den Gottlosen töten. Was ist aber das Zepter des Mundes Christi anders als das Wort Gottes, mit dem Gott die Erde d. h. die, die nach Irdischem trachten, schlägt? [...] Zum vierten heißt es eisern, weil es ein Zepter unwandelbarer und unüberwindlicher Geradheit [...] ist.“⁵⁶

Auf die Bedeutung des Evangeliums als Wort an sich bei Luther ist an anderer Stelle bereits ausführlich hingewiesen worden.⁵⁷ Durch die gezielte und sparsame Markierung mit *sforzati* (was ja an anderen Textstellen, wie z. B. beim *Toben*, *Zerschlagen* oder *Zerbrechen* ebenso denkbar gewesen wäre) hat Mendelssohn höchstwahrscheinlich das *Reden* mit dem *eisernen Zepter*, das die *Töpfe* als *pars pro toto* für das Irdische zerschlägt, musikalisch assoziieren und so der lutherischen Deutung ganz direkt folgen wollen. Dies wäre dann auch die Erklärung dafür, warum Abschnitt c eben als dramatische Schilderung des göttlichen Wortes einen derart

⁵⁵ Feder 1978, S. 108.

⁵⁶ Luther in der *zweiten Psalmenvorlesung* (1519), zit. n. Mühlhaupt 1959, S. 32. Vgl. auch ebd., S. 35.

⁵⁷ Dazu ausführlich **3.1.1.**

breiten Raum innerhalb der Motette einnimmt, die als solche für sich schon dem Bereich des Kerygma zugewiesen ist. Da ist darüberhinaus die einfache Tatsache zu berücksichtigen, dass die Motette ursprünglich am ersten Weihnachtstag im Berliner Dom erklingen ist, was allein durch diesen Kontext ja schon auf Christus als den „König und Herr der ganzen Welt“ (Luther, s. o.) hinweist. Auch die kleine Doxologie als Abschluß der Motette bezieht inhaltlich den Psalm rückwirkend auf das Evangelium: „Ehre sei dem Vater und dem Sohn, und dem heiligen Geiste“. In der Besprechung des letzten Abschnittes vor der Doxologie wurde dargestellt, wie die alttestamentliche Mahnung vor dem *Zorn* des Sohnes musikalisch von der frohen Botschaft V. 12d) „eingeholt“ wird (siehe oben, Abschnitt e). Das *Küssen des Sohnes* ist somit bei Luther wie bei Mendelssohn die zu Weihnachten aktualisierte Botschaft des Evangeliums:

„Nu können wir jenes 'bar', das man mit Sohn oder rein oder Zucht übersetzt hat, so auslegen, daß der Glaube an Christus unsere wahre Zucht ist. Daher ergreift der, der an Christus glaubt, d. h. den Sohn küßt, die wahre Zucht, indem er den gekreuzigten Christus in sich selber trägt, wie im Galaterbrief (6, 17) geschrieben ist. [...] Der Sinn ist also: betet Christus eilends und schnell an, damit ihr nicht durch seinen Zorn vergeht [...].“⁵⁸

So ist die Psalmmotette Mendelssohns mit grösster Wahrscheinlichkeit neben der eindrucksvoll musikalisch verwirklichten kerygmatischen Ebene auf exegetischer Ebene auch ein Zeugnis dafür, wie das Verhältnis von Altem und Neuem Testament auch im 19. Jahrhundert gesehen werden konnte. Die Motette verbindet so das Bild eines alttestamentlichen Messias, der die Heidenvölker mit einer Eisenstange zerschlägt mit dem des gekreuzigten Messias und stellt diese Bilder unter die Botschaft des Wortes und von Weihnachten.

⁵⁸ Luther in der *zweiten Psalmenvorlesung* (1519), zit. n. Mühlhaupt 1959, S. 36.

Analyse 9: Albert Becker, *Sehet, Welch eine Liebe*

Einführung

Leben und Werk Albert Ernst Anton Beckers (1834-1899) bedürften noch einer eingehenderen Untersuchung.¹ Nach frühen Kompositionen einer Kantate, von Klavierliedern und einer Sinfonie wandte Becker sich mit einer *Messe b* (op. 16, 1878) der Chormusik zu. Auf diesem Feld hat er sich vorwiegend dem geistlichen Chorlied, liturgischen Gesängen und der (in der Tradition Johann Sebastian Bachs meist achtstimmig angelegten) Motette gewidmet.² Eine genauere theologische „Verortung“ Beckers ist aufgrund der spärlichen Literatur nicht möglich. Gesichert sind folgende Angaben: Im Rahmen seiner *Reformations-Cantate* (op. 28) hat er den protestantischen Choral effektiv verwendet (*Ein feste Burg* sowie *Aus tiefer Not*, letzteres in alter phrygischer Fassung).³ Bereits Dirigent des Berliner Domchores (seit 1891), lehnte er 1892 auf Wunsch Kaiser Wilhelms II. die an ihn herangetragene Nachfolge von Rust als Thomaskantor in Leipzig ab und wurde Mitglied der Königlichen Akademie der Künste.⁴

Textgrundlage, Textdisposition und Bauplan der Motette

Die vorliegende kleine Motette *Sehet, Welch eine Liebe* von Albert Becker stammt aus den *Liturgischen Gesängen für das Kirchenjahr* (op. 46 Nr. 3).⁵ Sie ist über einen Textausschnitt aus dem ersten Brief des Johannes (1.Joh 3,1) komponiert. Wie in dieser Gattung üblich, wird auch hier der Satzsatz in seine natürlichen Teile gegliedert. Die Textteile werden dann (bei partieller Wiederholung) abschnittsweise durchgeführt. Vom Wortschatz her ist die Textgrundlage aus der Lutherbibel unverändert belassen worden:

Sehet, Welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir Gottes Kinder sollen heißen!
Darum kennt euch die Welt nicht; denn sie kennt ihn nicht.

Das Metrum des Textes ist erst ab *daß wir [...]* durchgehend alternierend (Trochäus). Zuvor ist es zunächst unregelmäßig (*Sehet, Welch eine Liebe*), d.h. wir finden eine Akzentakkumulation (Spondeus) vor. Danach wechselt das Metrum zum Daktylus (*hat uns der Vater erzeiget*). Als rhetorische Figuren finden sich ein Parallelismus, verbunden mit einer Epipher (*nicht*) sowie

¹ Vgl. Adrio 1973, Sp. 594.

² Vgl. Adrio 1973, Sp. 594f.

³ Vgl. Adrio 1973, Sp. 595f.

⁴ Vgl. Adrio 1973, Sp. 593.

⁵ Diese Angabe ist eine Verlagsangabe (siehe: Notenausgaben); bei Adrio 1973 galten die Opuszahlen 44, 46 und 78 noch als nicht ermittelbar.

eine Alliteration (*Darum [...], denn[...]*) . Dass Becker auch musikalisch bei der Umsetzung dieses schlichten Textes mit rhetorischen Mitteln haushaltet, das innere und äußere aptum (die Angemessenheit) auch kompositorisch berücksichtigt, kann hier vorweggenommen werden.⁶

Becker hat sich jedoch einiger „Kunstgriffe“ bedient, die die Textgestalt verändern. Dies geschieht in erster Linie dadurch, dass der erste der beiden Sätze nach der Durchführung des Gesamttextes wiederholt wird (ab T. 26) und somit formal wie inhaltlich einen Rahmen bildet. Der zweite Satz stellt eine syndetische Satzreihe dar, wobei Becker den zweiten der beiden Hauptsätze wiederholt (rhetorisch eine *Conduplicatio*, T. 22-25).⁷ Während der Wiederholung des ersten Hauptsatzes (T. 26-45) verfährt er entsprechend mit dem Konsekutivsatz (*daß wir[...]*, *Conduplicatio*, T. 41-45). Auffällig ist im Detail noch die Behandlung der Satzzeichen (Interpunktionen). Wie in der Textgrundlage schließt der erste Satz mit Ausrufezeichen (T. 12), während Becker bei der Wiederholung des Satzes einen Punkt setzt (T. 45). Das Semikolon (im Originaltext hinter der Stelle *[...] die Welt nicht; [...]* wird innerhalb des von allen Stimmen imitierten Motivs (Bass ab T. 12) durch ein Komma ersetzt. Der Punkt, der zwischen T. 21 und 22 hätte stehen müssen, ist hier durch ein Komma mit folgender (halber) Pause ersetzt worden. Bei der Fermate (T. 25/26) setzt Becker dagegen ein Ausrufezeichen (in der Lutherbibel: ein Punkt). Diese Veränderungen sind weder irrelevant, noch willkürlich: Sie sind subtil angewandte Mittel der Textexegese sowie Interpretationshilfe für die Ausführenden.

Die Textdisposition der 45 Takte stellt sich im Überblick über den Bauplan der Motette wie folgt dar:⁸

Taktzahl	Formabschnitt	Textgestalt	Besonderheiten
1-8	a	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	
8-12	b	daß wir Gottes Kinder sollen heißen!	Extreme Dynamikwechsel (f-pp); Ausrufezeichen ist im pp vetont
12-21	c	Darum kennet euch die Welt nicht, denn sie kennet ihn nicht,	<i>Conduplicatio</i> dieser Zeile in verschiedenen Varianten in Sopran, Alt

⁶ Zum Begriff des aptum vgl. grundlegend Ueding/Steinbrink ³1994, S. 216-221.

⁷ Zur *Conduplicatio* vgl. Ueding/Steinbrink ³1994, S. 302.

⁸ Die Formabschnitte sind aufgrund der vermuteten Kompositionsweise korrelierend zu den Textabschnitten gewählt worden. Vom reinen Notenbild her wäre beispielsweise die Einteilung nach c (T. 12-21) und c' (T. 22-25) kaum haltbar.

			und Bass
22-25	c´	denn sie kennen ihn nicht!	Fermate hinter dem Ausrufezeichen; Ausrufezeichen wieder im pp vertont
26-36	a´	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,	Gemination von <i>welch ein Liebe</i> in Sopran, Alt und Baß in verschiedenen Varianten Gemination von <i>der Vater</i> in Alt und Baß
37-40	b´	daß wir Gottes Kinder sollen heißen,	Wiederholung von <i>daß</i> in Alt, Tenor und Bass
41-45	b´´	daß wir Gottes Kinder sollen heißen.	Bei der Wiederholung des abschließenden Konsekutivsatzes setzt Becker einen Punkt.

Bei 11 1/2 Takten für a+b gegenüber 20 Takten für a'+b'+b" fallen die Rahmenteile unregelmäßig aus. Auch bei Betrachtung der Teile c, c' sowie b' und finden sich keine taktmäßigen Beziehungen, die mit den Textabschnitten korrelieren würden. Es ist dabei auf den ersten Blick erkennbar, wie Becker archaisierend jedwede denkbare achttaktige Periode zu vermeiden sucht. Während in Takt 8 der Hauptsatz a mit dem Konsekutivsatz b kompositorisch verschränkt ist (Sopran und Unterchor „überlappen" textlich), setzt Becker vor c eine halbe Pause. So leitet nur der Bass quasi im Perspektivenwechsel den Satz *Darum kennen euch die Welt nicht* [...] (Abschnitt c) und damit kompositorisch eine neue Art der Satzstruktur (Fugato ab T. 12) ein. Dieser Textabschnitt (c+c') ist von den rahmenbildenden Teilen durch Pausen (T. 12) und Fermate (T. 25/26) abgetrennt.

Dadurch, dass im Folgenden auch b' und b" im Unterchor durch Pausen von a' getrennt sind (während zu Beginn ja gerade deren Verschränkung komponiert worden ist), steht der Konsekutivsatz b als zentrale Aussage, als Quintessenz dieser kurzen Komposition am Schluss da. In b' (T. 37ff.) wird das Fugato von c (T. 12ff.) wieder aufgegriffen. Hier greifen alle Stimmen auf der Takteins die Konjunktion *daß* auf (T. 37), bevor der Konsekutivsatz auf homophone Weise wiederholt wird (b"). Polyphonie und Homophonie in dieser Motette scheinen sich allein aufgrund der Textdisposition im Verbund mit der Satzstruktur in einer abschließenden Aussage zu vereinen: Gottes Liebe ist so groß, daß wir alle Gottes Kinder heißen dürfen (auch wenn es solche gibt, die ihn nicht kennen).

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Der Ambitus der Stimmen bewegt sich in einem der musikalischen Gottesdienstpraxis angemessenen Rahmen. Die Motette ist von gemischten Chören mit durchschnittlichem Niveau gut singbar. Die Tonart ist C-Dur; die Harmonik bleibt diatonisch (das A-Dur in T. 36 ist Zwischendominante zum folgenden d-Moll bzw. TP). Außer der VII. Stufe kommen alle leitereigenen Dreiklänge in Reinform vor (Tonika, Tonikaparallele, Subdominante, Subdominatparallele, Dominante, Dominantparallele). Die Doppeldominante erscheint mehrfach (in teils verkürzter Gestalt und in jeweils unterschiedlicher harmonischer Fortführung, und zwar immer in Verbindung mit zentralen Begriffen (dazu unten). Schön ist in dieser Motette zu erkennen, wie durmolltonale Mittel textgliedernde und auch textausdeutende Funktionen gewinnen, die früher dem Klauselsystem vorbehalten waren.⁹ Rhythmisch verläuft das Stück durchgehend im 4/4-Takt. Es beginnt volltaktig und wird im Taktfluss nur durch die Fermate vor T. 26 unterbrochen.

Abschnittsweise Besprechung von Besonderheiten

Zu Abschnitt a (T. 1-8)

In den eher homophonen Partien des Stückes ist bei gleicher Textgrundlage an einigen Stellen eine starke Binnendifferenzierung des (Text-) Rhythmus in den einzelnen Stimmen zu beobachten: so wird der Beginn im Sopran mit einer Überbindung von T. 1 auf 2 und der folgenden, zusätzlich mit Akzent versehenen Synkope mit besonderem Nachdruck vorgetragen. Die übrigen Stimmen folgen in jeweils geringfügiger Variation dem Grundrhythmus des Basses.

Bemerkenswert dabei ist, dass rhythmische Varietas (d.h. Mannigfaltigkeit, Abwechslung, Variation) immer dann zunehmend der Homorhythmik weicht, wenn zentrale Wörter des Bibeltextes (*Liebe* in T. 3, *Vater* in T. 6 und T. 8) beziehungsweise Interpunktionsstellen (T. 8) vertont werden. Die Dynamik unterstützt sowohl diese rhythmische Binnendifferenzierung, als auch die abschnittsweise Gliederung. So werden durch die dynamischen Vorgaben melodische Bewegungen unterstützt (Decrescendo im Sopran beim Quartsprung abwärts, T. 1.) Die Quarte signalisiert hier den demonstrativen Charakter des *Sehet [...]!* Unterschiedliche Wörter wie *Kinder* (Bass, T. 10) oder *Gottes* (Sopran, T. 10) werden dynamisch ausgeleuchtet wie auch durch dynamische Zäsuren eingeleitet, beispielsweise durch das gemeinsame Decrescendo (T.

⁹ Z. B. eine elliptische Fortführung in Abschnitt a oder der Trugschluss in Abschnitt c'; mehr dazu unten im Rahmen der abschnittswisen Besprechung.

7; T. 11). Weiter ermöglicht der planvolle Einsatz von Dynamik, dass im Takt 4 auf der eigentlich betonten Takteins eine eigentlich unbetonte Silbe erscheinen kann, ohne dass (bedingt durch das Decrescendo in T. 3) dem Textsinn Abbruch getan würde. Im Gegenteil: Weitere Überbindungen (T. 3/4 im Alt und Tenor) halten das Stück im Fluß und verhindern hier Akzentakkumulationen, die dem Textsinn zuwiderliefen. Ab Takt 4 hält der rhythmisch das Fundament legende Baß eine Ganze Note mit Viertelüberbindung auf der eben erwähnten „weiblichen“ Schlußsilbe (*be*) aus. Der Alt mit der zuvor intensivsten Überbindung hat nun als einzige Stimme im ganzen Stück innerhalb eines Textabschnittes zwei Viertelpausen (T.4/5, vgl. T.33); Tenor (vorher mit Überbindung) und Sopran (vorher ohne Überbindung bis auf T.1) tragen in nunmehr gleichem Rhythmus den Text voran.

Wie die Dynamik, unterstreicht auch die Harmonik die abschnittsweise Gliederung: Der harmonische Verlauf beim Wort *Liebe* führt über die verkürzte Doppeldominante (mit Terz im Bass und Septim- und Nonenfärbung) und die Dominante als Sekundakkord nicht etwa erwartungsgemäß zur Tonika (mit Terz im Bass), sondern zur Dominantparallele (mit Septime versehen). Dies ist harmonisch eine elliptische Fortführung schon nach drei Takten. So wird eine Art „harmonischer Sog“ zum rahmenbildenden Konsekutivsatz hin aufgebaut, der im weiteren Kontext dann seine Deutung erfährt (dazu unten). In den Takten 7 und 8 wird das Komma mittels Halbschluss (Doppeldominante mit aufgelöstem Quartvorhalt, Dominante) quasi auskomponiert. Mitten in Takt 8 springt der Bass jedoch vom Grundton der Dominante G in die Septime f und wandelt so die halbschlüssige Dominante in einen Sekundakkord, der Musik wie Text weiterträgt und eine achttaktige Periode zu vermeiden hilft. Die musikalische Phrasenstruktur ist so dem Textverlauf absolut untergeordnet und verwirklicht im harmonischen und rhythmischen Gang, gestützt durch die Dynamik, Rhythmik und Harmonik. Vor allem auch sind bereits im ersten Abschnitt *Liebe* und *Vater* als zentrale Wörter hervorgehoben: durch die Harmonik (jeweils Doppeldominante mit Nonenfärbung, bei *Liebe* verkürzt und mit Noneneinfärbung), die Dynamik (Crescendo hin zu *Liebe* und *Vater* , forte bei *Vater*), die Homorhythmik (in Kontrast zur vorhergehenden rhythmischen Varietas) sowie durch die bloße Notenlänge (sechs Pulsschläge bei *Vater* im Sopran und im Tenor, acht Pulsschläge bei *Liebe* im Baß).

Sopran
mf Se - het, - - welch ei - ne Lie - - be hat uns der Va - -
p

Alt
mf se - het, welch ein - ne Lie - - be hat uns
p

Tenor
mf 8 Se - het, welch ei - ne Lie - be - - hat uns der Va -
p

Bass
mf Se - het, welch ei - ne Lie - - be - hat uns der
p

S
f - ter er zei - get,
p

A
f Va - ter er - zei - - get, daß
p

T
f 8 - ter er - zei - get, daß
p

B
f Va - ter er - zei - get, daß wir
p

NB Becker 1: T. 1-8**zu Abschnitt b (T. 8-12)**

Der sich nun anschließende Konsekutivsatz ist rhythmisch (Sopran/Unterchor) und harmonisch (durch den Halbschluß) mit Abschnitt a verschränkt und nach den gleichen Prinzipien wie oben vertont. Rhythmisch variieren die Einzelstimmen bei gleicher Textgrundlage bis zur Interpunktion in T. 12. Dort enden alle Stimmen mit Halber Note. Inhaltlich korrespondiert der Akzent auf *daß* (T. 8 im Alt) mit dem Akzent auf *welch* (T. 2 im Sopran) im Sinne von „so sehr, daß...“. Der in Abschnitt b zentrale Begriff *Gott* wird durch die Spitzentöne im Tenor (g´) und Sopran (f´), durch die Crescendi (T. 9-10 im Sopran sowie T. 8-9 im Alt) hervorgehoben. Der erste Textsatz (a+b) schließt in C-Dur, genau wie der Anfangsakkord in Oktavlage. Das Stück könnte hier zu Ende sein, doch das Pianissimo in Kontrast zum Mezzoforte des Beginns und in Verbindung mit dem Ausrufezeichen signalisiert eine Spannung, die nach Auflösung verlangt (und die an dieser Stelle interpretatorisch einem Chor abverlangt werden müsste).

zu Abschnitt c (T. 12-21)

Nur der Bass schreitet aus der oben genannten Spannung heraus mit der Textdurchführung voran und leitet einen Perspektivenwechsel ein. Das *uns* (T. 4/5) und das *wir* (T. 9) weicht inhaltlich dem *euch* (T. 13ff.) Dies erklärt sich im Kontext des Johannesbriefes (dazu unten, **Exegese**). Parallel dazu wechselt die Satzstruktur der Motette. Ein einfaches Motiv, vom Bass in Viertelnoten vorgetragen (T. 12ff.) wird jeweils im Abstand von vier Vierteln von Tenor und Alt aufgegriffen. Es mündet in die nachdrücklich akzentuierten Halben Noten im Unterchor (ab T. 17). Nur der Sopran bleibt nach vier Vierteln Einsatzabstand zum Alt bei der Viertelbewegung. In Kontrast dazu erhält die Homorhythmik ab T. 19 so zusätzliches Gewicht, weil die Stufendynamik der Einsatzfolge ab Takt 12 (Bass und Tenor im *p*, Alt im *mf* und Sopran im *f*) mit kontinuierlichem Crescendo in allen Stimmen erstmals in das gemeinsame *ff* (T. 20) mündet. Dieser Effekt wird durch den Spitzenton im Sopran (*f''*, vgl. T. 10 auf *Gottes*) und die ganze Note in allen Stimmen noch verstärkt. Ein Semikolon hinter *nicht* hätte im Hinblick auf diesen Effekt eine zu starke Bremswirkung gehabt (vgl. die Besprechung der Textdisposition oben). Harmonisch ist das Satzende durch die plagale Verbindung in Ganzen Noten von der Subdominante (als Quartsextakkord) zur Tonika markiert (T. 20/21).

zu Abschnitt c' (T. 22-25)

Die Wiederholung des Teilsatzes dagegen endet mit einem Trugschluss auf der Tonikaparallele. Bis auf den Durchgang im Tenor (mit Akzent versehene grosse Septime zur Sexte, T. 23) folgen alle Stimmen einem Rhythmus, der wie schon ab T. 19 das *Nichtkennen* in rhythmischem Kontrast zu den schlichten Vierteln ab T. 13 stärker hervorhebt. Im Sopran ist hier mit dem *e'* der melodische Tiefpunkt erreicht, wobei nun gerade dieser Ton über vier Takte hinweg diatonisch ausgeleuchtet wird: Er erscheint als Terz der Tonika mit 7-zu-6-Durchgang (T. 22/23), als Grundton der Dominantparallele (T. 24) und als Quinte der Tonikaparallel (T. 25).

Ein stärkerer Kontrast zwischen dem *ihn*, wie es in T.20 (F-Dur in sechsstimmiger weiter Lage und im Fortissimo) und dagegen in T.24 (e-Moll in vierstimmiger enger Lage und im Pianissimo) vertont worden ist, wäre kaum denkbar. So ist es nicht unwahrscheinlich, dass Becker das *Nichtkennen* im Text musikalisch durch das „diatonische Umherschweifen“ unter dem *e'* des Soprans abgebildet hat. Das hier die erste Textdurchführung abschließende Ausrufezeichen ist musikalisch durch den Trugschluss auf der Tonikaparallele und die Fermate verwirklicht (T. 25). Doch die Harmonik und das verfremdete Verhältnis von Dynamik und Syntax (vorher ein Komma im Fortissimo, bei der Satz wiederholung dagegen ein Ausrufezeichen im Pianissimo) sowie die extremen Lageunterschiede der Akkorde in den Takten 20/21 bzw. 24/25 lassen hier kein Ende zu. Das von Becker zusätzlich gesetzte Komma

in Takt 21 scheint zu signalisieren, dass die Aussage der vertonten Bibelstelle mit einem Textdurchlauf (abc) nicht erfasst sein kann. Hierdurch erklären sich die Teile a´ und b´ sowie die Wiederholung von c als c´.

zu Abschnitt a´/b´/b´´

Die rahmenbildende Wiederholung des ersten Textsatzes ab Takt 26 folgt harmonisch und rhythmisch im Prinzip dem Beginn des Stückes. Durch den anfänglichen Verzicht auf den Tenor und die Teilung des Alt, die diesen Eingriff kompensiert, wird jedoch zusätzlich ein neues Klangregister gezogen. Dies lässt den „verspäteten“ Tenoreinsatz ab Takt 29 mit seinem vollen Textdurchlauf umso wirkungsvoller erscheinen. Die Wiederaufnahme des Anfangstextes nach der düsteren c´-Stelle wirkt so wie ein auskomponiertes „Trotzdem...“. Im Vergleich zum Anfang steigern die Überbindungen die Stellung der zentralen Begriffe *Liebe* und *Vater* noch in Länge und Intensität (T.34/35 Alt, T.33/34 Tenor, T.32-34 Sopran). Auch die Binnendynamik in den einzelnen Stimmen erhöht deren Zielgerichtetheit auf diese Wörter hin noch zusätzlich. Harmonische Interpunktionen fördern den Textfluss: Anstelle der elliptischen Fortführung in den Takten 3 und 4 mündet die Parallelstelle hier zwar in die Tonika als Sextakkord (T.29), dient jedoch harmonisch der Geminatio dieser Textstelle (siehe oben, Textdisposition). Diese führt, wesentlich emphatischer als oben, über E-Dur als Dominante der Tonikaparallele (T.32ff.), der altvertrauten verkürzten Doppeldominante bei *Vater* (mit Septime und Noneneinfärbung, T. 33f.) und weiter in Geminatio der *Vater*-Textstelle über den verkürzten Dominantseptnonakkord (T. 35, Zählzeit eins) und zwei zwischendominantischen Verbindungen bis hin zur Subdominantparallele d-Moll (T. 34-37).

Die Zwischendominante in T. 36 kann funktional als Durvariante der Tonikaparallele (in Sextakkord-Stellung) umschrieben werden. Die gesteigerte Emphase dieser Stelle wird melodisch durch die zweifache Quarte aufwärts im Sopran (Klimax T. 31/32) sowie den Hochtönen e´´ auf „Vater“ (T. 33, Sopran) und dynamisch durch das Forte in Takt 36 verwirklicht. Harmonische Würze bringen die Dominante zur Tonikaparallele (T. 32), der verminderte Septakkord auf cis (T. 36) sowie spannungsreiche Durchgangstöne (T. 33, T. 35). Die Wörter *Liebe* und *Vater* sind hier mit dem gemeinsamen Ton e rhythmisch und harmonisch überlagernd verschränkt (Sopran und Alt in T. 32 auf der Dominante zur Tonikaparallele). Dadurch steht die Aussage *Gott ist der liebende Vater* (eben auch und gerade angesichts derjenigen, die *ihn nicht kennen* (c/c´) im Zentrum des Teiles a´/b´. Die Emphase wird dann durch das Decrescendo und den Quintfall im Sopran (T. 36) kurzfristig zurückgenommen; der Grundton a´ der Zwischendominante in Takt 36 (vgl. o.) wird zur Quinte der Sp umgedeutet (T. 37) und leitet ein Motiv im Sopran ein. Dieses wird im Abstand von zwei Vierteln jeweils von

Alt, Tenor und Bass aufgegriffen, also in doppelt so schneller Einsatzfolge wie im Fugato T. 12ff. Im Gegensatz zu der Parallelstelle c erfolgt der Einsatz der hohen Stimmen hier rhythmisch stabiler auf der Takteins; die Einsatztöne stehen zudem im Quintfallverhältnis zueinander. Das Motiv beginnt mit der signalhaften Quarte aufwärts (vs. Terzfall in c), wird crescendiert und in Takt 41 mit der Wiederholung des zentralen Konsekutivsatzes nochmals vom Sopran, sozusagen in C-Dur gefestigt, aufgenommen. Die Stimmen verdichten sich ab Takt 37 rasch zur hier erstmals (!) alle drei Hauptfunktionen beinhaltenden Kadenz: Subdominante in Quartsextstellung, Dominantseptakkord in Quintsextstellung.

NB Becker 2: T. 37-45

Erst dann wird in einer Art Coda ebendieser letzte Textabschnitt in der Wiederholung (T.42-45) als der zentrale Textabschnitt der Motette nochmals durchgeführt. Das konsekutive *daß* wirkt hier im strahlenden C-Dur, von den Bässen eingeleitet, ungleich gefestigter und bekräftigender als im „suchenden“ Piano der Subdominantparallele nur vier Takte zuvor. Es erscheint so wie ein auskomponiertes „ja, tatsächlich...“! Das Wort *Gottes* (T. 42) erhält in dieser Coda in

abschließender musikalisch-inhaltlicher Synthese genau den Akkord, der im Verlauf der Motette der *Liebe* und dem *Vater* zugeordnet worden war (verkürzte Doppeldominante mit Septime und Noneneinfärbung): *Gott* ist so als der *liebende Vater* komponiert.

Exegese

Im Kontext des hier komponierten Ausschnittes aus dem Brief des Johannes werden die Kennzeichen derer, die Gottes Kinder sind, behandelt: Sie sündigen nicht, lieben ihre Brüder und haben Freude an Gott. Es geht also um konkrete Handlungsanweisungen an eine konkrete Gemeinde in einer frühchristlichen Zeit, die unter anderem in scharfer Auseinandersetzung mit der gnostischen Partei gestanden hat.¹⁰ In solcher Abgrenzung hebt der Verfasser den Aspekt der Gotteskindschaft hervor:

„Es handelt sich bei solcher Gotteskindschaft ja nicht nur um eine schöne Benennung, nicht bloß um einen ehrenden äußeren Schmuck, der noch nicht äußerlich greifbar in die Erscheinung tritt. Dagegen ist innerlich durch den Besitz des Geistes etwas Neues da, was ihnen vorher noch nicht eignete. Das fühlt auch die ‘Welt’ recht wohl, die das Andersartige an den Christen nicht verkennt (Joh.15,19). Gleichwohl kommt es nicht zu einer Anziehung zwischen ‘Welt’ und Gottgeborenen. Im Gegenteil. Weil sie dadurch der ‘Welt’ wesensfremd geworden sind, darum muß Verkennung von Seiten der Welt ihr Los sein, wie die Wesensverschiedenheit zwischen Welt und Jesus nur zu dessen Verkennung führen konnte (Joh.16,3). Aber solches Schicksal darf sie nicht bedrücken, da sie ja nicht auf Anerkennung durch die Welt angewiesen sind.“¹¹

In einer ganz anderen Zeit entbehrt die Vertonung dieser Textstelle durch Becker ohne den gerade angedeuteten Kontext jeder möglichen konkreten Handlungsanweisung, Sie stellt vielmehr eine allgemeingültige Aussage über die Gotteskindschaft in das Zentrum: Gott ist der liebende Vater! Die Aussage, daß es jene gibt, die ihn nicht kennen und darum Gottes Kinder nicht kennen, wird in dieser Motette durch die Aussage, dass Gott der liebende Vater ist, textlich eingerahmt und mit kompositorischen Mitteln relativiert. Vermutlich beschließt Becker deshalb das Stück auch mit einem Punkt (b') und nicht wie an der Parallelstelle mit einem Ausrufezeichen (b) und lässt es quasi meditativ verhallen (*piano dim.*). Die oben beschriebene Art der Textdisposition und die musikalischen Kunstgriffe ermöglichen so eine überzeitliche Aussage in musikalischer Textexegese, die in dem ohne Bedingung liebenden Gott die Trennung der Welt von Gott überwunden sein lässt.

¹⁰ Vgl. 1.Joh.3.13: Verwundert euch nicht, meine Brüder, wenn die Welt euch hasst. Siehe dazu ausführlich Hauck 1947, S. 113ff.

¹¹ Hauck 1947, S. 133.

Analyse 10: Heinrich Kaminski, *Aus der Tiefe*

Einleitung

Heinrich Kaminski wurde am 4. 7. 1886 in Tiengen bei Waldshut (Schwarzwald) geboren und starb am 21. 6. 1946 in Ried bei Benediktbeuern (Obb.).¹ Seine Mutter war Sängerin; sein Vater Paul war ursprünglich polnischer katholischer Priester, der später zusammen mit Ignaz Döllinger zu den Mitbegründern der Altkatholischen Kirche gehörte.² So kam es, dass Heinrich unter Anderem das Altkatholische Internat in Bonn besucht hat. Nach einer kurzen Zeit als Bankangestellter begann er ein Studium der Nationalökonomie in Heidelberg, wo er im Privaten sein musikalisches Talent durch Klavierunterricht (Johanna Elsperrmann) und musiktheoretischen Unterricht (Philipp Wolfrum) förderte. Nach wiederum kurzer Zeit entschloss er sich zum Musikstudium in Berlin und besuchte dort das Sternsche Konservatorium (1909). Dort waren Wilhelm Klatte, Hugo Kaun und Paul Juon (Komposition) sowie Severin Eisenberger (Klavier) seine Lehrer.

Schon 1914, im Alter von 28 Jahren, zog er sich nach Ried bei Benediktbeuern zurück und wirkte als Chorleiter und Privatlehrer für Komposition (Schüler waren u. a. Erich Doflein, Carl Orff und Reinhard Schwarz-Schilling). Seine wachsende Bekanntheit brachte auch ihre beruflichen Veränderungen mit sich: Vom 1. 1. 1930 an wurde Kaminski (für zunächst drei Jahre) als Professor und Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste angestellt (an der damals auch Arnold Schönberg wirkte); gleichzeitig übernahm er die Leitung der Musikvereinkonzerte in Bielefeld. 1933 wurde sein Vertrag in Berlin aus politischen Gründen nicht verlängert, und Kaminski legte ebenfalls sein Bielefelder Amt nieder. Samson vermutet in diesem Kontext: „Abgesehen von einer starken Abneigung gegen den Nationalsozialismus war ihm jegliche Bindung an ein Amt unerträglich.“³ Im Rahmen der vergeblichen Versuche, ihn 1938 wider nach Berlin zu berufen, wurde er als „Halbjude“ eingestuft, was ihm ein von 1938-1941 geltendes Aufführungsverbot in

¹ Vgl. hier und im Folgenden die (deckungsgleichen) biographischen Angaben bei Olszewsky 1992, Kirchberg 1980 sowie bei Samson 1958.

² Die Altkatholiken wandten sich nach dem 1. Vatikanischen Konzil (1870) vor allem gegen die Dogmen von der Unfehlbarkeit des Papstes und seines Jurisdiktionsprimates, d. h. der rechtlichen Hoheit über die gesamte Kirche. Sie verstanden (und verstehen) sich als katholische Reformbewegung, organisatorisch als autonome, bischöflich-synodal verfasste katholische Ortskirche (vgl. Hartog 1986, S. 13).

³ Samson 1958, Sp. 470f. Olszewsky legt dagegen dar, dass ihm die Aufgabe in Bielefeld sehr viel Freude bereitet habe (Olszewsky 1992).

Deutschland einbrachte.⁴ Auch wegen direkter Verbindungen zur „Weißen Rose“ flüchtete er zeitweise in die Schweiz.⁵

Trotz des relativ bescheidenen Werkumfangs insgesamt hat Kaminski in verschiedensten Gattungen komponiert. Gern griff er auf alte Formen und Gattungen zurück (Psalm, Introitus, Hymnus, Magnificat) und versuchte, diese mit neuen Ausdrucksmitteln am Leben zu erhalten und zu erneuern.⁶ Eigenständig und relativ unberührt vom zeitgenössischen Schaffen versuchte Kaminski so vor allem, einen eigenen Zugang zur Polyphonie zu finden, was der Integration seiner Werke in das Konzertleben von vornherein abträglich gewesen ist.⁷ Die vorliegende Motette über den 130. Psalm ist ein wichtiges Frühwerk aus der Berliner Zeit (1912)⁸ und steht neben vier anderen, später entstandenen Motetten, als da wären: Der 69. Psalm (f. 9-st. Chor, 4st. Knabenchor, Tenorsolo u. Orch., 1914), O Herre Gott (f. 8st. Chor u. Org. ad lib., 1918, Neufassung 1936, Manuskript), Der Mensch (f. Altsolo und 6st. Chor nach Texten von Matthias Claudius, 1926), Die Erde (Text: Yasna 29 aus den Gathas des Zarathustra).⁹

Schon die Textgrundlagen dieser wenigen Motetten zeigen Kaminskis Sonderstellung auf, indem er nicht konfessionell gebunden und auch interreligiös komponierte. Damit setzte er sich individuell von Vertretern jeglicher „Bewegungen“ seiner Zeit ab.¹⁰ Der vorliegende 130. Psalm kann unter diesen Gesichtspunkten kaum in spezieller liturgischer oder konfessioneller Intention komponiert worden sein. Kaminski fühlte sich tatsächlich „weder in seiner angestammten noch in irgendeiner anderen christlichen Konfession wirklich zu Hause.“¹¹ Solch ausgeprägte Individualität findet sich, soviel sei hier bereits gesagt, gerade auch in der vorliegenden Motette wieder. Seine mystischen Ideen (ab etwa 1921f. stand er den theosophischen Anschauungen der Rosenkreuzer nahe) ließen ihm auch schon in der Zeit um 1912 das Schreiben von Musik als individuelle heilige Handlung erscheinen. Samson zieht so das Fazit: „Daher ist letztlich alle Musik Kaminskis geistl. Musik.“¹² An dieser Motette bewährt

⁴ Vgl. ausführlicher Hartog 1986, S. 59ff.

⁵ Vgl. Hartog 1986, S. 70.

⁶ Vgl. Hermann 1986, S. 117.

⁷ Vgl. Olszewsky 1992. Zum Polyphonieverständnis Kaminskis siehe unten sowie Abegg/Doflein 1986, S. 85f.

⁸ Vgl. Hartog 1986, S. 17.

⁹ Werkverzeichnis bei Kirchberg 1980, S. 786f..

¹⁰ So fällt auch das Urteil seiner Schüler Abegg und Doflein aus (vgl. Abegg/Doflein 1986, S. 85f.).

¹¹ Hartog 1986, S. 13.

¹² Samson 1958, Sp. 473. Olszewsky (1992, Sp. 1001) stellt dies entsprechend dar: „Allerdings war K.s Religiosität nicht konfessionell gebunden, sondern eher von der Theosophie, zu der er sich in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg zunehmend hingezogen fühlte, beeinflusst. Im Zeichen einer ihm eigenen Form von Humanität

sich somit auch der Ansatz eines flexiblen Gattungsbegriffes, wie er unter 1.3 dargelegt worden ist.¹³

Textgrundlage, Textdisposition und Bauplan

Generell sieht sich ein Komponist bei der Vertonung von Psalmen durch den meist erheblichen Textumfang und der oft sehr persönlich gehaltenen Ansprache zu bestimmten Entscheidungen im Rahmen der Textdisposition genötigt. Diese führen im Regelfall zu großen, komplexen musikalischen Formen und zur „syllabischen und in Verbindung mit humanistischen Strömungen zur quantitativ und qualitativ korrekten Deklamation“.¹⁴

Der vorliegende Psalm 130 ist allerdings relativ kurz und hat Kaminski zu einer sehr individuellen Lösung bei der Textdisposition angeregt, wie noch zu zeigen sein wird. Psalm 130 entstammt der Gruppe der sogenannten Wallfahrtspsalmen (Ps. 120-134). Diese gehören neben den sogenannten Weisheitspsalmen (Ps. 1, 112), den Königpsalmen (Ps. 101, 110) und den Liturgien (Ps. 15, 24) zu einer zahlenmäßig kleineren Gattung.¹⁵ Die Forschung sieht den vorliegenden Psalm im Allgemeinen als den „sechsten der altkirchlichen Bußpsalmen“ an.¹⁶ Welche Bibelausgabe Kaminski benutzt hat, ist nicht zu ermitteln. Bis auf zwei inhaltlich unwesentliche Abweichungen entspricht der Text dem Folgenden der Lutherbibel:

1 Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.

2 Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

3 So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

4 Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.

5 Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

6 Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern.

verwendete er gern Texte der Heiligen Schriften verschiedener Religionen, um das alles verbindende Element der Mitmenschlichkeit deutlich hervortreten zu lassen, z. B. im Triptychon, das Texte aus der Lehre des Zarathustra, des Buddhismus und des Christentums (Wessobrunner Gebet) zueinander in Beziehung gesetzt hat. Darin sah K. überhaupt das Entscheidendste seines Schaffens, der Menschheit von ihrer Verbundenheit miteinander Zeugnis zu geben, die Brüderlichkeit als das höchste Menschheitsideal zu feiern. Daher sah er das Komponieren als eine Art 'Gottesdienst', zu dem er sich in die Abgeschlossenheit eines 'Komponierhäuschens' [...] zurückzog.“

¹³ Die zunächst naheliegende Frage, warum denn die Motette eines Altkatholiken mit theosophischen Ansichten als protestantische Predigtmotette bezeichnet werden sollte, wäre falsch (bzw. von einem zu engen Gattungsbegriff her) gestellt: Hier geht es darum, Traditionszusammenhänge nachzuweisen, die sich im vorliegenden Werk eben auch in Kerygma und Exegese als gattungskonstitutiven Momenten zeigen.

¹⁴ Finscher 1997, Sp. 1876.

¹⁵ Vgl. Seidel 1997, Sp. 1855.

¹⁶ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 533.

7 Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm;

8 Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Bei Kaminski heißt es *auf den Herren* statt *des Herrn* (V. 5) sowie *von allen Sünden* statt *aus allen seinen Sünden* (V. 8). Innerhalb der Durchführung der einzelnen Verse verwendet Kaminski viele Binnenwiederholungen bzw. Geminaciones einzelner Wörter oder Versteile, um bestimmte Aspekte zu illustrieren oder hervorzuheben. Vers 2 ist musikalisch eindeutig in zwei Teile (2a)/2b) aufgeteilt. Im Abschnitt II (T. 26-40) werden Partikel von V. 5 (den der Unterchor im Ganzen durchführt) dem Solosopran zugeordnet (der V. 6 parallel dazu durchführt). Diese Mittel werden unten im Rahmen der abschnittsweisen Darstellung besprochen. Kaminskis Art der Sprachbehandlung in Textdisposition und Deklamation zeigt auf, dass er sich (über die franko-flämische Schule hinaus, die Hermann als sein Vorbild nennt)¹⁷ an der protestantischen Motettentradition orientiert haben muss. Kaminski teilt den Psalmtext in drei Großabschnitte auf (I, II, III), die musikalisch jeweils durch eine Fermate deutlich voneinander abgesetzt sind und trotzdem „attaca“ ineinander überleiten sollen. Innerhalb dieser Teile ist die Motette abschnittsweise und das heisst hier auch versweise durchgeführt, wie folgende Übersicht verdeutlicht:

Textabschnitt	musikalischer Abschnitt
Psalm 130	I (T. 1-25)
1 Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.	a) (T. 1-3)
2a) Herr höre meine Stimme.	b) (T. 4-6)
2b) Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens.	c) (T. 7-10)
3 So du willst Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?	d) (T. 10-18)
4 Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.	e) (T. 18-25)
5 Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.	II (T. 26-40) f) (T. 26-40)
6 Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern.	
7 Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die	III (T. 41-65) g) (T. 41-52)

¹⁷ Vgl. Hermann 1986, S. 117.

Gnade und viel Erlösung bei ihm; 8 Und er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden.	h) (T. 52-65)
---	---------------

Kerygma

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Kirchberg charakterisiert die Motette von Kaminski als „a late-Romantic view of Bach.“¹⁸ Auch Hartog sieht dieses Frühwerk „in seiner Harmonik noch durchaus von romantischen Quellen gespeist.“¹⁹ Und schon in diesem Werk ist ein gegenüber der Spätromantik enorm gesteigerter Anspruch an die Faktur der Einzelstimme zu erkennen. Durch seine Schüler ist überliefert, wie das Studium des Kontrapunktes auf der Grundlage der Fuxschen Methode im Zentrum der Ausbildung bei Kaminski stand: „Deren Regeln über die Dissonanzbehandlung werden streng beachtet, der Anspruch an Ausdruck, Schwung und Erleben der Einzellinie aber gesteigert.“²⁰ Dabei war für Kaminski der Wert des Einzeltones im Verhältnis zum Zusammenklang entscheidend. Er sah dabei die Polyphonie als Sprache des Kosmos, als „in Zungen redende Verkündigung“, der der Mensch sich öffnen sollte. Die Modalität der Kirchentöne erschien ihm entsprechend als eine „kosmische Gegebenheit“.²¹ Unter diesen Gesichtspunkten mußte ihm das 19. Jahrhundert tendenziell als eine Zeit des Verfalls erscheinen:

„Begrifflich also, daß Musik, diese reinste Offenbarung 'lebendigen Seins', die dem menschlichen Geist gegeben ist, ihrem innersten Wesen nach in der Vielfalt der Polyphonie wurzeln muß und in ihr restloseste Erfüllung findet. Nicht Sache handwerklichen oder gelehrten Könnens ist also Polyphonie, und nur eine Zeit, die sich vom eigentlichen Wesen der Musik entfernte und die Beziehungen zu ihrer Wurzel ganz verlor (wie das hinter uns liegende Jahrhundert), konnte darauf verfallen und es fertig bringen, Polyphonie mit dürrer unfruchtbarer 'Kontrapunkt' zu verwechseln, so etwa mit der Geste: 'Respekt, Hut ab- aber im Grunde eine überholte Sache' -nein, das Leben überholt man nicht [...]“.²²

Als Rechtfertigungsinstanz diente ihm dabei die Natur, das „Sein eines Baumes, einer Blume“, das „vielfältige Wirken und Walten lebendiger Gesetze“, die „blühende Vielfalt und Fülle“, kurz die „Vielstimmigkeit“ der Schöpfung.²³ In der vorliegenden Motette zeigt sich diese polyphone Ansicht darin, dass die Einzelstimmen auf der Grundlage der Tonart d-Moll verschiedene kirchentonartige Anspielungen durchlaufen (siehe dazu die Notenbeispiele

¹⁸ Kirchberg 1980, S. 786.

¹⁹ Hartog 1986, S. 17.

²⁰ Abegg/Doflein 1986, S. 85f. Kaminski lehrte somit fast zeitgleich mit Ernst Kurth und seiner Lehre vom „linearen Kontrapunkt“.

²¹ Kaminski zit. n. Samson 1958, Sp. 472f.

²² Kaminski 1986, S. 79.

²³ Kaminski 1986, S. 80ff.

unten). Dabei lassen die gewählten Ambitus der Einzelstimmen in ihrer Faktur keine einheitliche modale Disposition erkennen:

- Die Sopranstimme füllt einen „Regelambitus“ von d1-f2 aus. Auf dieser Folie wirkt die einzige Überschreitung bei *erlösen* und bei *von allen Sünden* (T. 60ff.) besonders eindringlich. Unterschreitungen finden sich bereits in T. 1 beim Ruf aus der *Tiefe* sowie bei der Klauselbildung in T. 9f. (*meines Flehens*). Insofern ist die Stimme -von den Ausnahmen abgesehen- wie im äolischen Modus über d behandelt.
- Im Alt liegt der Umfang zwischen a-d2. Drei Unterschreitungen finden sich (Klauselbildung bei *Vergebung*, gis, T. 21 sowie jeweils g bei *Erlösung*, T. 51 und *Israel*, T. 53). Weil der obere Tetrachord kaum ausgeschöpft wird, wirkt der Alt darum wie modal im hypoäolischen Modus über d disponiert.
- Die „Normaldisposition“ im Tenor kann man zwischen f-f1 festmachen. Ausweichungen nach oben (g bei *die Stimme*, T. 8) sowie nach unten bei Klauselbildungen (e bei *Flehens*, T. 10) finden jedoch statt (nach unten vgl. auch T. 19, T. 21, T. 46). Bei der Betrachtung des Tenors also kann man nicht von einer einheitlichen modalen Gesamtdisposition sprechen.
- Setzt man beim Bass die „Normaldisposition“ G-b an, so erscheint die T. 60 (*erlösen*) genau wie im Sopran als Ausnahmeabweichung nach oben (d1, cis 1). Ausnahmeabweichungen nach unten finden statt bei *Vergebung*, (T. 21), *Wort*, (T. 32) sowie kadenzierend auf *sein* (T. 39). Dazu treten einige Tiefoktavierungen auf (T. 25, T. 43f.), bei denen die romantische Klanglichkeit über der Linienführung steht.

Abschnittweise Darstellung von Besonderheiten

I (T. 1-25)

Abschnitt a (T. 1-3), Vers 1

Mit einem für Kaminski nicht unüblichen Stilmittel beginnt die Motette „schwerelos“-auftaktig (auf vier im 6/8-Takt) im Unisono.²⁴ Der Tenor verschmilzt dabei in gemischter Chorbesetzung durch seine hohe Lage die Männerstimmen mit den Frauenstimmen und verstärkt den Eindruck des *flebile* in der Tempoangabe. Archaisierend wirkt die Melodielinie: Ob äolisch über d, oder d-Moll: Die Linie wirkt in jedem Fall ungefestigt. Der Tiefton b erweckt hier zunächst den Eindruck einer Finalis (was dann in der Phrase gleichbedeutend mit einem lydischen Skalenaschnitt über b wäre). Die flüchtigen Achtelwerte umrahmen die Viertelbetonung auf *Tiefe* und lassen das *ich* vor den sich intensivierenden Anrufen auf *Herr* als absolut unbedeutend erscheinen. Nicht etwa ist die *Tiefe* durch einen melodischen Tiefpunkt markiert. Vielmehr nimmt das *Rufen* selbst seinen Ausgangspunkt mit dem Tiefton b (T. 1, Ambitusunterschreitung im S) im Unisono. Der Psalmtext dieses Verses in Luthers

²⁴ Hermann 1986, S. 134.

Übersetzung erscheint in Kaminskis Einrichtung mit folgender Sinngebung: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr: 'Herr! Herr! Herr' zu dir.“ Auch wenn Kaminski keine Anführungszeichen setzt, ist der mögliche Anfang einer wörtlichen Rede doch mit dem Ende der Achtelkette und dem ersten mehrstimmigen Klang auf dem zweiten Wort *Herr* als Viertelnote markiert. So lässt er den Psalmisten in dessen eigener Anrede einen dreifachen Anruf einleiten (und nicht etwa einen vierfachen, wie man zunächst meinen könnte). In melodischer Klimax (S: f1-g1-a1-b1, verstärkt durch ein *molto crescendo*, romantischen Klangreizen (verkürzter Dominantseptnonakkord, verkürzter Dominantseptnonakkord mit kleiner None im Bass, übermäßiger Akkord) wird schließlich in T. 3 über die (Moll-) Subdominante zur Dominante kadenziert. Die Dynamik fällt dabei ins Mezzopiano zurück.

Andante flebile

The musical score consists of four staves. The top three staves are for Soprano, Alto, and Tenor, and the bottom staff is for Bass. The lyrics are: 'Aus der Tiefe ru-fe ich Herr, Herr! Herr! Herr zu dir.' The score includes dynamics like 'sotto voce p' and 'molto' with crescendo markings.

NB Kaminski 1: T. 1-3

Abschnitt b (T. 4-6), Vers 2a)

Vers 2 ist durch eine Achtelepause in SAT von Vers 1 abgetrennt; die überleitende Achtelnote d (*Herr,*) im Bass (T. 3) wird nun erstmals auch harmonisch eindeutig als Grundton wahrgenommen. Die in T. 4 auf 1 hinzutretende Achtelnote f im Tenor wird so als Kleinterz gehört. Inhaltlich entspricht dies einer Konkretisierung des *Rufens*: Dieser erneute *Herr-* Anruf wird von Sopran und Alt im Mezzoforte aufgenommen und in die Bitte *höre meine Stimme* weitergeführt (T. 4-6). Sopran und Tenor erreichen erstmals den Hochtön f₂ bzw. f₁. Das zusätzliche Crescendo im Bass verstärkt den harmonischen Gang zur Doppeldominante E-dur, die auf der Schlussilbe (*hö-re*, T. 4; T. 5) zusätzlich als Sekundakkord intensiviert ist. So wird der Text vorangetragen, denn erst beim zweiten *höre* wird dieser doppeldominantische Klang im Decrescendo regelgerecht in den Sextakkord der Dominante aufgelöst und textlich weitergeführt (*meine Stimme*, T. 6). Auffällig ist die Textunterlegung, die in Sopran und Alt fast gleichmäßig ist („*Herr, höre, Herr höre meine Stimme,*“). Im Tenor (*Herr, höre, höre, Herr höre meine Stimme,*) und vor allem im Bass (*Herr, Herr! Höre, Herr, höre, höre meine Stimme,*)

wird durch Geminaciones einzelner Textteile der Anruf *Herr* und die Bitte *höre* hervorgehoben. Inhaltlich richtet sich die Bitte tatsächlich zunächst einmal ja nur auf das *Hören* an sich. In jeder Einzelstimme ist diese Textzubereitung durch Achtelpausen unterbrochen, was den unsicheren, stockenden Charakter des *Andante flebile* in der Satzstruktur verwirklicht. Die *Stimme* des Psalmisten selbst erstirbt mittels eines Diminuendo, der tiefen Klangdisposition in Takt 6 und der Generalpause (Achtelpause in allen Stimmen am Ende von T. 6).

Abschnitt c (T. 7-10), Vers 2b)

Vers 2b) wird als Viertakter dagegen wieder homorhythmisch (von wenigen Achteldurchgängen einmal abgesehen) vorgetragen. Nach der kurzen Generalpause (T. 6) überraschend, setzt dieser Abschnitt in B-Dur (Subdominantparallele) ein. Die *Ohren* (funktional: **s/sP**) des *Herrn* wie die Bitte, zu *merken* (funktional: [**DD**→**tP**]) erscheinen jeweils auf betonter Taktzeit, rhythmisch noch durch die Länge der Viertelnote markiert. Ebenso sind die Hauptwörter *Stimme* (funktional: **t**; T. 9) sowie *Flehens* (**D**; T. 10) durch ihre Länge und ihren Platz auf der Takteins hervorgehoben. Inhaltlich wird so die in Takt 6 abgerissene Bitte auf das *Flehen* hin konkretisiert.

Abschnitt d (T. 10-18) Vers 3

Die zentrale Rechtfertigungsfrage in Vers 3 (*So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?*) ist von Kaminski in zwei Abschnitten vertont worden, die aus inhaltlichen Gründen hier zusammen unter Abschnitt d besprochen werden sollen. Zunächst wird der Konditionalsatz (T. 10-14) bis zur Achtelpause als Generalpause (T. 14) in einem Fugato (Einsatzreihenfolge: B-T-A-S) vertont. Im Mezzopiano *espressivo* wird der Text in gleichmäßig pochenden Achtelwerten vorgetragen. Die Wiederholung des *So du willst, Herr*, in verschiedenen Varianten sorgt für eine intensivierende Steigerung bei zunehmender Stimmenzahl. Zunächst wird dabei der *Herr* in Bass und Tenor emphatisch (kleiner Sextsprung im Bass, großer Sextsprung im Tenor, jeweils eine Viertelnote Länge) angesprochen. Bei der Aufnahme des Fugatomotives in Alt und Sopran wird sowohl der Ambitus verringert (jeweils zum Quartsprung) als auch der Rhythmus gekürzt (Achtelnote auf *Herr*) und die Dynamik gesteigert (mf *espressivo* im Sopran). Die Stimmen vereinigen sich so rasch auf dem Text *Sünde zurechnen* (T. 14), denn darum geht es hier:

Sün - de zu - rech - nen, Herr! Herr! wer wird be - ste - hen?

Sün - de zu - rech - nen, Herr! Herr! wer wird be - ste - hen?

zu - rech - nen, Herr! Herr! wer wird be - ste - hen?

Sün - de zu - rech - nen, Herr! Herr! wer wird be - ste - hen?

NB Kaminski 2: T. 14f.

So wird das *Sünde zurechnen* vertont. Das Notenbeispiel zeigt, wie die im Tenor gehaltene dissonante kleine None zur Dominante (auf der Takteins als Quartsextakkord) erklingt, kurz beim Durchgang der anderen Stimmen umgedeutet wird als Terz der Subdominante (auf der Taktzwei, d. h. zweites Achtel) und wieder verschärft wird zur kleinen None des Dominantseptakkordes (auf der Takt drei als Quintsextakkord), ehe sie sich in die Quinte a der Tonika d-Moll auflöst. In diesem Moment aber ergreift der Alt die einzigen Sechzehntelnoten des Stückes als Vorhaltsdissonanzen (Nonenvorhalt auf der Taktvier, Quartvorhalt auf der Taktfünf). Ein rhythmischer Stau (*poco rit.*) und das *molto crescendo* unterstützen die dissonanten Momente, mit denen der Konditionalsatz in die Spannungspause (T. 15 auf der Takteins) mündet. Die anschließende Rechtfertigungsfrage (Vers 3b: *Herr, wer wird bestehen?*) kommt aus dem *molto crescendo* heraus mit zwei wuchtigen Anrufen des *Herrn* im Fortissimo daher (T. 15). Beide sind synkopisch gesetzt und zusätzlich mit Akzent versehen. Diese zwischendominantischen Akkorde (jeweils verkürzter Dominantseptakkord D7 mit kleiner None und Terz im Bass) lösen sich kurz in die Durvariante der Subdominante auf *wird*, T. 16). Eine Aufhellung im Sinne einer Beantwortung der Rechtfertigungsfrage deutet sich musikalisch jedoch nicht an. Das *wer?* wird rhetorisch mit der gesamten Frage wiederholt (wiederum mit Akzent, T. 17). Innerhalb dieser Wiederholung ist kein Diminuendo vorgeschrieben. Es ergibt sich jedoch ein solcher Effekt aus der Zusammenziehung des gesamten Satzambitus und der harmonischen Rückwendung zur Tonika.

Abschnitt e (T. 18-25) Vers 4

Nichtsdestotrotz könnte der dynamische Kontrast zu Vers 4 kaum größer sein: Noch mitten im Fortissimo der Taktzwei von T. 18 beginnt der Bass das neue Motiv (*Denn bei dir, Herr*) im

Pianissimo. Erstmals treten punktierte Halbe als Ruhepole“ nach dem vorherigen Fortissimo-Sturm auf und kleiden ein Tenor-Solo ein, durch welches die Textdurchführung von Vers 4 (im Piano *espressivo* ein wenig hervorgehoben, T. 19ff.) eingeleitet wird:

ste - hen? Denn bei dir -
 ste - hen? Denn bei dir
 ste - hen? Denn bei dir, Herr -
 stehn? Denn bei dir, - - denn bei dir

- ist die Ver - ge -
 - ist die Ver - ge -
 - - ist die Ver - ge -
 ist die Ver - ge -

bung; daß man dich, Herr, daß man dich fürch - te.
 bung; daß man dich, Herr, daß man dich fürch - - te.
 bung; daß man dich, daß man dich fürch - - te.
 bung, daß man dich, - - daß man dich fürch - te.

Gut beobachten lassen sich hier die Motivrichtungen, die bei *Denn bei dir* abwärts (d. h. vom Herrn hin zum Menschen: *Vergebung*, T. 18ff.) und bei *daß man dich* aufwärts (d. h. vom Menschen zum Herrn: *fürchte*, T. 25) gerichtet sind.

Die zentralen Begriffe (*Vergebung*; *fürchte*) sind zusätzlich durch ihre blosse Länge markiert. Abschließend wird das Verb *fürchte* klauselmäßig-archaisierend ausgeziert: Dies geschieht mit einer Bassklausel im Bass, Altklausel im Alt, Tenorklausel im Sopran; die vorbereitete Diskantklausel im Tenor (gis-a) wird über die Auflösung zur dominantischen Septime g quasi nach unten „umgebogen“ und normal in die kleine Terz der Tonika weitergeführt. Auf diese Weise vereint Kaminski Funktionsharmonik mit dem alten Klauselsystem.

II (T. 26-40)

Abschnitt f (T. 26-40) Verse 5 und 6

Im Abschnitt II werden Partikel von Vers 5 (den der Unterchor im Ganzen durchführt) dem neu auftretenden Solosopran zugeordnet (der Vers 6 parallel dazu durchführt). Teil II (T. 26-40) ist zwar mit fünfzehn Takten (gegenüber je 25 Takten für I und II) der kürzeste Teil der dreiteiligen Motette, gleichzeitig stellt er aber den mit Abstand längsten in sich einheitlichen musikalischen Abschnitt dar. Hier vollzieht sich auch ein wesentlicher textdisponierender Eingriff von Kaminski. Die vier Chorstimmen singen Vers 5, während Vers 6 gleichzeitig von einem Solo-Sopran vorgetragen wird. Die Verspartikel *meine Seele harret* aus Vers 5 werden dem Unterchor jedoch „entzogen“ und der Solostimme zugeteilt. In dieser ersetzen sie den Versteil *Meine Seele wartet...* aus Vers 6. Zusätzlich trägt die Solostimme auch die Versteile *Ich harre auf den Herren* sowie *und ich hoffe auf sein Wort* vor. So lautet der Text des Solos hier wie folgt: *Ich harre auf den Herren, ich harre auf den Herrn, meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort, meine Seele harret von einer Morgenwache bis zur andern*. Der Unterchor dagegen wiederholt derweil schlicht die Kernaussage *Ich harre auf den Herren und hoffe auf sein Wort*. Überraschend „aufgehellt“ erscheint die Tonart der Subdominantparallele B-Dur, die diesen ruhigen choralartigen Satz bestimmt. Kaminski setzt jedoch keinen Tonartwechsel, sondern verwendet das Akzidenzium es entsprechend im Satz, wohl auch, um die Linearität der Einzelstimmen zu betonen sowie die kompositorische Einheit der ganzen Motette zu wahren. Letzterem dienen auch die attacca-Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen, die jeweils nach Fermate auf der ersten Takthälfte einsetzen. Konstitutiv für den Unterchor sind zunächst die langen punktierten Viertelwerte, welche erstmals im schon beruhigten Abschnitt e (T. 18-25) aufgetreten sind. Auch füllt hier eine punktierte Halbe einen ganzen 6/8-Takt aus, und zwar nicht zufällig das Wort *Wort*. Dies geschieht in der genauen Mitte von II, welche auch der numerischen Mitte der gesamten Motette entspricht (sofern man den Auftakt dem Anfang

zurechnet).²⁵ Für die Solostimme dagegen sind die pochenden Achtelwerte bestimmend, die schon für die Abschnitte a bis d konstitutiv waren. Hier jedoch erscheinen sie als weiche melodische Linie, welche „zart“ vorzutragen ist. Während der Unterchor durch rhythmische Längen den Herren und sein *Wort* hervorhebt, markiert die Solostimme mit kleinen Melismen die Wörter *harre*, *Seele* und *Morgenwache*.

III (T. 41-65)

Es kann vorweggenommen werden, dass dieser Teil III satztechnische Anspielungen auf alle kleineren Abschnitte aus I aufweist und dazu Momente aus II aufnimmt. Aus inhaltlichen Gründen werden für die Besprechung hier nur zwei Abschnitte zugrundegelegt, auch wenn musikalisch eine Fünfteilung wie in I denkbar wäre.

Abschnitt g (T. 41-52) Vers 7

Wie ein Wächterruf der *Morgenwache* von Teil II setzt Teil III ein. Im Fortissimo marcato und mit zusätzlich mit Akzent versehenen Synkopen treiben Tenor1 und Sopran im Unisono den Ruf an *Israel* voran, auf den *Herrn* zu *hoffen*. Diastematisch besteht dieses zweistimmige Unisono exakt aus dem Notenmaterial des Unisonobeginns aus I (d-e-f-e-d). Auch alle weiteren Motive in III sind rhythmisch eine Synthese aus den fortlaufenden Achteln aus I, die wie dort z. T. mit einer Viertel kombiniert sind, sowie den punktierten Vierteln aus II, wie folgende Beispiele für Alt und Sopran aufzeigen:



NB Kaminski 4: Alt, T. 3//Alt, T. 44



NB Kaminski 5: Sopran, T. 7//Sopran, T. 47ff.

Wie in I mündet das Fortissimo in ein Pianissimo, diesmal aber durch ein Decrescendo gemildert (T.47f.). Hier ist von der *Erlösung* die Rede, die motivisch wiederum Anleihen aus I und II (punktierte Viertel) macht. Vor der kurzen Ausweichung nach Ges-Dur (T. 49) wird harmonisch wieder das B-Dur aus I (T. 7ff.) gestrifen.

Abschnitt h (T. 52-65) Vers 8

²⁵ Der Schlußtakt 65 enthält demnach auch eine punktierte Halbe.

Über dem Orgelpunkt der Tonika d, der textlich noch zu Vers 7 gehört (*und viel Erlösung bei ihm*), erklingt in versetzten Einsätzen (S, A, T) die Verheißung des Verses 8, hervorgehoben durch die Anweisung *marcato*. Dieser Teil erinnert motivisch und von der Satzstruktur her an das Fugato in I (T. 10ff.), wiederum verbunden mit den punktierten Vierteln von II (hier im Sopran, T. 54f.). Höhepunkt dieses *marcato*-Teiles ist T. 60, in dem das Verb *erlösen* wiederum im Fortissimo und in Hochlage aller Stimmen (mit Ambitusüberschreitung zum a₂ im Sopran) abgebildet ist. Zum Schluss lösen sich die *Sünden*, die in I noch in die Achtel-Spannungspause und den verzweifelten Anruf (*Herr, wer...*, T. 15ff.) gemündet haben, in einer kunstvollen Klauselbildung auf. Es treten noch einmal die zusätzlichen Akzidentien es und gis auf, um sich in den strahlenden D-Dur-Klang zu vereinen:

von al-len, al - len Sün -
 von al-len Sün- den, von al-len Sün - -
 8 al - len, al - len Sün -
 den, von al - len Sün - den.
 den, von al-len Sün - - den.
 8 den, von al - len Sün - - den.
 den, von al - len Sün - den.

NB Kaminski 6: T. 61-65

Dass der *Herr* es ist, der von den *Sünden* erlöst, wird abschließend auch mittels motivischer Assoziation verdeutlicht:

Her - - ren, denn bei Sün - den.

NB Kaminski 7: Sopran, T. 43f.//Sopran, T. 64f.

Exegese

Zunächst einmal ist innerhalb dieser Motette ihre klare Dreiteilung eindeutig. Die Gewichtung der Teile steht im Verhältnis von 25 (I) zu 15 (II) zu 25 (III) Takten; die genaue numerische Mitte ist durch das Wort *Wort* (T. 32) markiert. Dabei nimmt II insofern eine besondere Stellung ein, als dass diese 15 Takte nur einen musikalischen Abschnitt bilden. Kaminskis vorgenommene Dreigliederung des Psalmtextes stellt auch einen grundlegenden Zugang für das Verständnis der Motette dar. Diese Einteilung ist nämlich keineswegs inhaltlich zwingend: Weiser beispielsweise versteht den Psalm vom Vorgang der Buße her und kommt so zu einer inhaltlichen Zweiteilung („Sündenbewußtsein“/„Vergebungsgewißheit“) von zweimal vier Versen:

„In V. 1-4 wiederholt er vor Gott das Bußgebet, das er in seiner Sündennot an Gott gerichtet hat, um in V. 5-8 vor der Gemeinde dankbar zu bekennen, wie sein sehnsüchtiges Harren auf Gottes gnädige Vergebung Erfüllung gefunden hat. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Teile, die an den Stil der Klage- und Danklieder erinnert, ist ein Beweis dafür, daß Vergebungsgewißheit nicht zu trennen ist von der Not des Sündenbewußtseins und dem Wissen um Gottes Gericht. Erst im Zusammenwirken von Beidem vollzieht sich der Vorgang, den die Bibel Buße nennt.“²⁶

Neben dem Aspekt der Buße konstituiert sich der Psalm jedoch auch durch die sich erweiternde Perspektive vom Psalmdichter hin zu dem Gottesvolk Israel und somit durch die gemeinsame Erlösungsgewissheit.²⁷ Sieht man diesen letztgenannten Aspekt von Individualität und Gemeinde für sich im Vordergrund, bietet es sich an, eine Dreiteilung zugrunde zu legen, wie es Kaminski auch getan hat.²⁸ Da ist zunächst (V. 1-4) die Anrede des Beters aus der *Tiefe*, der Gottferne, an ebendiesen Gott mit der Bitte um Erhörung. Die *Tiefe* bezeichnet dabei die *Wassertiefen*, den „Todesbereich, den Ort der Gottferne und Gottverlassenheit.“²⁹ Das *ich* ist bei Kaminski dementsprechend flüchtig angesichts des Herrn komponiert, das *flebile* auch so musikalisch umgesetzt. Zur Unisono-Bildung stellt Hermann fest: „Häufig begegnen wir bei Kaminski Unisono-Bildungen. Die ältere Kirchenmusik symbolisierte darin oftmals die 'Einheit von Kirche und Glauben'.“³⁰ Die Individualität erscheint als *pars pro toto* aufgehoben in der Einheit von Glauben an sich. Daraufhin stellt der Beter eine „Anfrage, die aus der Schuldverfallenheit aller Menschen auf Vergebung und Gnade zu schließen wagt [...]“.³¹ Diese Anfrage äussert sich jedoch, ohne dass eine Bitte konkret ausgesprochen werden würde. Es geht

²⁶ Weiser II ⁹1979, S. 534.

²⁷ Vgl. Weiser II ⁹1979, S. 535.

²⁸ Ebenso legt Kraus eine Dreiteilung zugrunde (vgl. Kraus II 1966, S. 869-873).

²⁹ Kraus II 1966, S. 870f.

³⁰ Hermann 1986, S. 134.

³¹ Kraus II 1966, S. 870f.

zunächst um das Hören, die Kommunikation mit Gott an sich. Unter Hinweis auf die allgemeine Schuldverfallenheit aller Menschen und damit eben auch der rhetorischen Rechtfertigungsfrage (Vers 3: *So du willst, Herr, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?*) spricht der Psalmist in Vers 4 die Vergebungsgewissheit klar aus. Genau dieses Verständnis ist musikalisch ausgedrückt: Das Bewusstsein der Schuldverfallenheit spiegelt sich in den wuchtigen, dramatischen Anrufen wider (T. 15f.). Die nicht explizit geäußerte Antwort auf die Rechtfertigungsfrage (*niemand würde bestehen, wenn der Herr die Sünden zurechnete*) äussert sich in der kurzen Generalpause (T. 18), welche in größtmöglichem Kontrast zur beruhigten Vergebungsgewissheit (T. 18ff.) überleitet (Bassüberleitung, T. 18). In V. 5-6 wird der Seelenzustand des Beters dann in eindringlichen Wiederholungen geschildert als ein wartender, harrender und letztlich hoffender. Kaminski disponiert deshalb den Text der Verse 5 und 6 hier dergestalt, dass alle subjektiven Momente seelischer Innenschau der Solostimme zugeordnet sind, während der Chor ruhig und gleichmäßig die vergebungsgewisse Grundhaltung (*Ich harre auf den Herren und hoffe auf sein Wort*) vorträgt. Schon durch die Besetzungsänderung steht hier also die „Innenschau“ einer gläubigen Seele im Vordergrund; darum tritt hier auch nur ein in sich geschlossener musikalischer Abschnitt auf. V. 7-8 beinhaltet dann die Wendung vom inneren Zustand an Israel, an die gesamte Gemeinde.³² Kaminski vermittelt in III musikalisch die Antworten auf vier potentielle „W-Fragen“: Gott vergibt *Israel* wegen seiner *Gnade* (Wem und Warum?, T. 41-48); er vergibt mittels der *Erlösung* (Wie?, T. 48-60); er vergibt *Israel* alle *Sünden* (Was?, T. 60-65). Diese Antworten an das Gottesvolk (*Israel*) können nur entstehen aus der Synthese von Individualität als pars pro toto der gläubigen Gemeinde und der subjektiven Glaubenserfahrung in der Kommunikation mit Gott, wie Weiser für den Psalmisten erklärt:

„Die Erlösung von der Sünde, die der Dichter an sich selbst erfahren hat, sieht er im Zusammenhang mit der allgemeinen Erlösungsgewißheit für das Gottesvolk, als dessen Glied er sich fühlt [...]. So ist das Schlußbekenntnis des Psalms das Echo auf die Heilzusage für die Gesamtgemeinde, aus der der Beter seine eigene Erlösungsgewißheit schöpft, und gleichzeitig das Zeugnis seiner persönlichen Erfahrung, die er für die Gemeinde fruchtbar macht. Und dies ist das Merkmal nicht nur des alttestamentlichen Glaubens, sondern jeder echten Glaubenserkenntnis, daß sie nicht beim Einzelnen stehen bleibt, sondern einen Weg weist für die Gemeinschaft aller Glaubenden.“³³

Aus diesem Grund verschmilzt Kaminski die drei Teile zu einem Ganzen (einheitliche Tonartenwahl, einheitliche Auftakte und *attaca*-Übergänge) und schafft auch motivisch in III eine Synthese aus I und II. Somit kann der 130. Psalm in seiner Vertonung als individuelle Exegese betrachtet werden, die sich nach „ausen“ richtet. Die Exegese geht in Richtung des

³² Kraus weist darauf hin, dass die Verse 7-8 auch als „Mahn- und Heilsspruch“ aufgefaßt werden könnten, die durch den Mund des Priesters an die Gemeinde herangetragen werden. In diesem Fall würde das „Harren“ der Seele in V. 5-6 als Aufruf an ganz Israel herangetragen werden (vgl. Kraus II 1966, S. 872).

³³ Weiser II ⁹1979, S. 535.

Ausdrucks einer individuellen Erfahrung transzendiert durch musikalische Mittel, in Kaminskis eigenen Worten durch „Musik, diese reinste Offenbarung ‚lebendigen Seins‘, die dem menschlichen Geist gegeben ist“.³⁴ Im Zentrum dieser Offenbarung (wie auch in der Motette) steht dabei das *Wort* (T. 32), das für Kaminski in seinen folgenden eigenen Worten eben auch „frohe Botschaft“ ist, und die er in dieser Motette auf seine ganz eigene Weise intensiv verarbeitet hat:

„[...] und dies eben ist der eigentlichste und tiefste Sinn des Kunstwerks: Kunde zu bringen von dem Licht, und in das Dunkel trüber Zeiten hell hineinzuleuchten als frohe Botschaft: das der Anschluß an den Strom der Ewigkeit ja immer möglich sei, dass es nur eines Schritts aus Zeit und Raum und Ich hinaus bedürfe, um mit dem Haupt in´s Licht der Ewigkeit zu tauchen und seligen Herzens sich von ihm durchströmt zu fühlen.“³⁵

³⁴ Kaminski 1986, S. 79.

³⁵ Kaminski 1986, S. 78.

Analyse 11: Hugo Distler, In der Welt habt ihr Angst

Einleitung

Hugo Distler wurde am 24. Juni 1908 in Nürnberg geboren und starb am 1. November 1942 in Berlin.¹ Schon zur Schulzeit am Nürnberger Realgymnasium, welches er 1927 mit dem Abitur beendete, spielte er viel Klavier und erwarb sich gute Kenntnisse in Musikgeschichte und Musiktheorie. Nach der Schule studierte er am Leipziger Konservatorium (Tonsatz bei Grabner, Klavier bei Martienssen, dazu Orgel bei Ramin sowie liturgisches Orgelspiel bei Högner am kirchenmusikalischen Institut).² Durch die letztgenannten Orgellehrer stand er in Kontakt zu der Orgelbewegung; und durch die Leipziger musikalische Tradition der Thomaskirche, vor allem dem Thomanerchor unter Karl Straube, wurde er vertraut mit den kirchenmusikalischen Werken der Moderne sowie der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese Durchdringung von historischen Gattungen und Formen und moderner, vor allem an Hindemith geschulter Tonsprache, findet sich auch in der vorliegenden Motette wieder. Bornefeld urteilt in diesem Zusammenhang: „Mit seiner persönlichen Art einer 'Überwindung des Historismus' hat Distlers Vokalwerk für die ev.-luth. KM klass. Bedeutung gewonnen.“³ 1931 trat Distler die Organistenstelle an St. Jakobi in Lübeck an, wo er ab 1933 auch der Kammermusikabteilung des Konservatoriums vorstand. Etwa zugleich begann er, zudem an der Kirchenmusikschule in Spandau zu lehren. 1937 entschied er sich nach Stuttgart zu ziehen, wo er nach dreijähriger Tätigkeit an der Hochschule für Musik (als Dozent für Komposition und Orgel) im Mai 1940 eine Professur erhielt. 1942 dann setzte er seinem Leben ein Ende.⁴

Das Lübecker Umfeld mit der aus dem 15. Jahrhundert stammenden kleinen Orgel der Jakobikirche und dem Lübecker Sing- und Spielkreis (unter Bruno Grusnick) kam seiner Affinität zur alten Musik und zur Vokalmusik, aber auch seinen liturgischen Ideen entgegen. Grusnick musizierte in den Vespers mit seinem "Sing- und Spielkreis" ohnehin regelmäßig Schütz-Motetten. Hieran konnte Distler unmittelbar anknüpfen.⁵ Wie schon seinen *Jahrkreis* op. 5 von 1933 (52 Motetten für zwei- bis dreistimmigen Chor und einzelne Instrumente) entwarf er auch die *Geistliche Chormusik* op. 12 aus dieser konkreten Lübecker Situation

¹ Biographische Angaben hier und im folgenden übereinstimmend nach Bornefeld 1954 und Neumann 2001.

² Vgl. Hermann 1990, S. 16f.

³ Bornefeld 1954, Sp. 584.

⁴ Zu den äusseren Umständen seines Todes siehe Hermann 190, S. 30ff.

⁵ Vgl. Ehmman 1976, S. 333.

heraus als Sammlung von De-tempore-Motetten. Die *Geistliche Chormusik* war als Jahreszyklus von 52 Werken konzipiert; neun Motetten hat Distler bis 1941 dann komponiert. Schon die Titelwahl war eine Verneigung vor Heinrich Schütz, genauer: vor dem Schütz-Bild seiner Zeit. Für die Textauswahl (Bibelwort, Kirchenlied, freie Texte) konnte er auf die Jahresordnung des „Berneucher Kreises“ zurückgreifen.⁶ Theologisch und liturgisch arbeitete Distler auf das Engste mit Pastor Kühl zusammen, dem als Michaelisbruder (und späterem Mitglied der Bekennenden Kirche) viel an einer Umsetzung der liturgischen Bestrebungen des Berneuchener Kreises gelegen war.⁷ Aus der Perspektive von 1935 b erichtet Grusnick emphatisch:

„Da ist ein Geistlicher an St. Jakobi, Axel Werner Kühl, ein Priester und ein Kämpfer, strenger und volksnaher Lutheraner, der um echte Kirche und ihre kultische Gestaltung ringt. Er ist es, der die vielfachen Widerstände überwand, um Distler nach St. Jakobi zu bekommen für den Aufbau einer strengen, liturgischen Kirchenmusik. Er ist es auch, der, seit Distler in Lübeck wirkt, ihm unentwegt zur Seite steht. Was kann der geistliche Diener am Wort Beglückenderes erfahren, als daß auch der Kirchenmusiker ein Diener am Wort ist! [...] **Hier in St. Jakobi schwingt sich ein großer Dienst am Wort vom Altar zur Orgel, von der Kanzel zum Chor.** So begreift man, daß hier Distlers religiöser Hang Nahrung und Prägung empfängt.“⁸

So können die Motetten der *Geistlichen Chormusik* allgemein als Zeugnis seiner Auseinandersetzung mit dem Dialogcharakter des ev.-luth. Gottesdienstes begriffen werden.⁹ Die vorliegende Motette op. 12 Nr. 7 schrieb er in kürzester Zeit für den Begräbnisgottesdienst seiner Schwiegermutter, also auch aus einem konkreten Anlass heraus.¹⁰

Abschließend sei innerhalb dieser kurzen Einführung dem empfindlichen Thema zur Rolle Distlers im Nationalsozialismus ein kurzer Exkurs gewidmet.¹¹

Distlers Eintritt in die NSDAP 1933 wurde erst nach einem Artikel von Hans Prolingheuer 1995 von einem breiteren Kreis im kirchenmusikalischen Umfeld zur Kenntnis genommen.¹² Ein neuer, grundlegender Beitrag zu Distlers Situation als Komponist im „Dritten Reich“ ist der von Hahnheide 1997. Sechzig Jahre nach Distlers Tod soll darin einer „differenzierten Sichtweise von Distlers Lebensweg und Werk“ Vorschub geleistet werden. Die gesammelten Beiträge vor allem Osnabrücker Studierender wollen "einerseits dem Verschweigen von seinen NS- Bezügen ein Ende bereiten als auch

⁶ Zu den unterschiedlichen Praktiken während der Hauptgottesdienste sowie der musikalischen Vespere zu St. Jakobi und die Auswirkungen auf Distlers kompositorisches Schaffen siehe ausführlich Rauchhaupt 1963, S. 66f. Siehe auch Ehmann 1976, S. 333. Siehe auch 4.4.2 (zum Berneucher Kreis).

⁷ Vgl. Hermann 1990, S. 17ff.

⁸ Grusnick 1935, S. 1318 (Hervorhebung von mir). Siehe auch Krieg 1990, S. 106 sowie Rauchhaupt 1963, S. 19f.

⁹ Siehe auch Ehmann 1976: „Die liedfreien Motetten konnten mit der Lesung verbunden werden, oder an ihren Platz treten; die liedgebundenen Werke mochten -an Stelle der Gemeinde- auf die Lesung antworten.“

¹⁰ Vgl. Honders 1995, S. 147.

¹¹ Die Form des Exkurses soll vermitteln, dass diese seine Rolle mit dem vorliegenden Ansatz von Analyse nicht direkt etwas zu tun hat. Es ist jedoch notwendig, angesichts der Empfindlichkeit dieses Themas kurz darauf einzugehen, damit diese Arbeit nicht in Traditionszusammenhängen des Nicht-Erwähnens verortet wird.

¹² Prolingheuer in *Der Kirchenmusiker* 5/1995. Siehe dazu Strodthoff 1998, S. 37.

andererseits ungerechtfertigten tendenziösen Verurteilungen den sachlichen Boden entziehen.“¹³ Die „tendenziösen Verurteilungen“ beziehen sich hier unter anderem auf (bisher) methodisch unhaltbare Versuche, so etwas wie 'Entjudung' in Distlers Textkompilationen nachzuweisen, was einmal mehr die Empfindlichkeit des Themas belegt.¹⁴ An dieser Stelle sei aus dem Vorfeld der Veröffentlichung Hahnheides berichtet, um anhand der gespaltenen Reaktionen ebendie Empfindlichkeiten fast sechzig Jahre nach Distlers Tod zu verdeutlichen. Die Zeitung „Universität Osnabrück“ berichtete (Dezember 1995):

„Um [Distlers] Verhalten abschließend einzuordnen, ist noch einiger Forschungsaufwand zu erbringen. Teilen der Öffentlichkeit war leider genau dieses Anliegen der Forschung entgangen: So fragten Lübecker Studenten besorgt, ob sie denn Distler überhaupt noch spielen dürften. Andere lehnten die Ergebnisse der Vorträge grundsätzlich ab und beharrten nachhaltig auf der liebevoll gehegten Erinnerung an einen schwachen, leidenden, mahnenden und trotzdem gänzlich unpolitischen Künstler. Diesen Grundtenor machte sich leider auch die Presse zu eigen: Die 'Lübecker Nachrichten' wollten keinen 'Musiker im Zwielicht' sehen und bezeichneten die 'Nähe zum Nationalsozialismus' als 'widerlegte Ansicht'. Dr. Stefan Hahnheide reagierte in seinem Schlußwort stellvertretend für alle Beteiligten des Symposions auf die offenkundigen Empfindlichkeiten: 'Ich möchte mir von niemandem vorschreiben lassen, welche Fragen ich an die Geschichte zu richten habe. Ich hatte die Frage: Was hat Hugo Distler mit dem Dritten Reich zu tun?' Die über vier Jahre geleistete Arbeit sei erst ein Zwischenergebnis auf dem Weg zur endgültigen Erkenntnis.“¹⁵

Insofern kommt die Aufdeckung jahrzehntelang verdeckter Wahrheiten anhand der Reaktionen fast einem „soziologischen Experiment“ Brechtscher Art und Weise gleich. Wenn es die angestrebte „Erkenntnis“ dabei je geben sollte, kann sie wohl nur eine ambivalente sein und verrät vermutlich mehr über die Gegenwart (wie die Lübecker Lokalpresse ungewollt aufgezeigt hat) als über die Vergangenheit.

Nachweislich empfing Distler Geldgaben aus dem Propagandaministerium und komponierte durchaus auch ideologische Texte.¹⁶ Gleichzeitig litt er enorm unter den Zeitverhältnissen; ein Kollege und Freund führt seinen Freitod genau darauf zurück.¹⁷ Dass er zumindest kompositorisch unangepasst und eigenständig handelte, brachte ihn jedenfalls an den Rand größerer Schwierigkeiten, vielleicht auch deshalb, weil seine Musik schwerlich in eine Blut-und-Boden-Rauschkultur einzubinden war: Nach 1937, für seine Stuttgarter Zeit, ist belegt:

„At the same time government pressures grew, and only the intervention of Gerhard Maasz was able to avert the denunciation of Distlers's work as 'degenerate art' at the music festival in Düsseldorf in 1938.“¹⁸

Tatsache ist auf ästhetischer Ebene dabei auch (wie Hahnheide hervorgehoben hat), dass "der Musikwissenschaft noch keine Mittel zur Verfügung stehen, eine musikalische Kompositionsweise als eindeutig nationalsozialistisch zuzuweisen".¹⁹

¹³ Hahnheide 1997, S. 15.

¹⁴ Darauf weist Strodthoff hin (Strodthoff 1998, S. 37).

¹⁵ Zeitung Universität Osnabrück, Ausgabe Nr. 95/6 vom 1. Dezember 1995 (Forschung, Lehre, Studium, S. 6), Titel: Hugo Distler: Musiker im Zwielicht?

¹⁶ Zeitung Universität Osnabrück, Ausgabe Nr. 95/6 vom 1. Dezember 1995 (Forschung, Lehre, Studium, S. 6), Titel: Hugo Distler: Musiker im Zwielicht?

¹⁷ Vgl. Strodthoff 1998 sowie Mayer 1999. Gemeint ist eine Aussage von Waldemar Klink (Nürnberger Musikpädagoge und Chorleiter): „Vielleicht kann man sich nun auch vorstellen, wie erschüttert ich war, als er sich wegen politischer Auseinandersetzungen mit den Nazis selbst das Leben nahm.“ (zit. n. Mayer 1999, S. 32).

¹⁸ Neumann 2001, S. 382.

¹⁹ Hahnheide 1997, S. 33.

Textgrundlage, Textdisposition und Bauplan

Die Bibeltextgrundlage der Motette ist der zweite Teil von Joh 16,33. Joh 16,33 lautet in der Lutherbibel wie folgt:

Solches habe ich mit euch geredet, daß ihr in mir Frieden habet.

In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.

In der Textfassung der Motette wird der zweite Hauptsatz mit einer zusätzlichen kausalen Konjunktion *denn* eingeleitet ([...], *denn ich habe die Welt überwunden*). Eine Bibelausgabe mit dieser Textgestalt als möglicher Grundlage konnte nicht ermittelt werden. In der Analyse wird hypothetisch ein entsprechend verändernder Eingriff Distlers angenommen. Textgrundlage des Choralabschnittes ist die erste Strophe von *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* von Nikolaus Hermann.²⁰

Wenn mein Stündlein vorhanden ist
 Und soll hinfarh'n mein' Straße,
 So g'leit' du mich, Herr Jesu Christ,
 Mit Hilf' mich nicht verlasse!
 Mein' Seel' an meinem letzten End'
 Befehl' ich dir in deine Händ',
 Du wollst sie mir bewahren!²¹

Dieser Text ist von Distler ohne Abweichungen, genau auf der Grundlage des EKG vertont worden. Sowohl der Bibeltext wie auch der Choraltext sind abschnittsweise motettisch vertont. Dabei wird der Bibeltext in seine Satzglieder, welche durch Semikolon und Komma syntaktisch getrennt sind, aufgeteilt. Durch die rhythmische Verbreiterung, den (einzigen) Doppelstrich in Ms. 19 auf 20 sowie das im Folgenden für alle Stimmen vorgezeichnete Akzidenzium *fi* ist der motettische Abschnitt vom choralartigen Abschnitt eindeutig abgesetzt. Hermann weist darauf hin, dass bei Distler in den Bibeltextabschnitten generell Worthäufungen bzw. Wiederholungen auftreten, während die Choralabschnitte „weitgehend in einem Zuge durchkomponiert“ werden.²² Dies ist auch hier der Fall. Von einem homophonen „Choralsatz“ ist der Teil ab Ms. 20 jedoch von seiner Faktur her weit entfernt. Thein stellt die Motette als dreigeteilt mit folgendem Choraltel vor,²³ was hier im Wesentlichen aufgegriffen werden soll:

²⁰ EG 522 (EKG 313), Text: Nikolaus Hermann(1560) 1562, Melodie: *Aus dem Kirchengesaeng*, Frankfurt a. M., 1569.

²¹ Der Text der fünften Strophe stammt aus Köln (1574) und ist von Heinrich Schütz in der Motette *So fahr ich hin* aus dessen *Geistlicher Chormusik* verwendet worden (SWV 379). Auch diese Textwahl stellt indirekt sicherlich einen Bezug auf Schütz dar.

²² Hermann 1963, S. 170 (vgl. S. 169f.).

²³ Vgl. Thein 1990, S. 62.

- Abschnitt a (Ms. 1-4): *In der Welt habt ihr Angst;*
Abschnitt b (Ms. 5-10): *aber seid getrost,*
Abschnitt c (Ms. 11-19): *denn ich habe die Welt überwunden.*
Abschnitt d (Ms. 20-35): (Choral) *Wenn mein Stündlein vorhanden ist...*

Zu ergänzen ist noch die Besonderheit der Takte 9 und 10, die innerhalb des zweiten Abschnittes die Zusage *seid getrost* ohne die adversative Konjunktion *aber* wiederholen und auch in ihrer Satzstruktur von den vorhergehenden Takten 5-8 abgesetzt erscheinen (dazu unten). Weiterhin ist die eindeutige Zäsur in Ms. 28 hervorzuheben, welche den abschließenden Abgesang sich aus einem Einklang heraus (*verlasse*, Ton h) entwickeln läßt. Die genaue Art der Abschnittsverbindungen werden unten (abschnittsweise Darstellung) angesprochen.

Kerygma

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Für die vorliegende Motette liegen keinerlei vollständige musikalische Analysen vor. Es gibt aber innerhalb der Darstellungen von Hermann und Thein Abschnitte mit aufschlussreichen analytischen Bemerkungen, auf die hier zurückgegriffen werden kann.²⁴

Drei in Satzstruktur, Rhythmik, Melodik und Motivik kontrastierende Abschnitte zeichnen den Textinhalt von der Angst angesichts der Welt, dem Trost angesichts des Überwundenseins der Welt bis hin zum Gebet im Choraltext nach.²⁵ Dieser Vorgang wird unten abschnittsweise dargestellt.

Die musikalische Grundlage des Stückes ist der Neue Modale Satz.²⁶ Dabei liegt die „Wurzel“ dieser Satztechnik in einem organalen Satz in parallelen Quinten über eine pentatonische Skala; die Intervallumkehrung führt dann zur Konsonanz (!) des Komplementärintervalls, der Quarte.²⁷ Dies führt im Zusammenklang der Stimmen beispielsweise dazu, dass ein Zusammenklang der Chorstimmen im Quartsextakkord als stabil gehört wird. In der vorliegenden Motette beispielsweise beruhigt sich der Satz klanglich durch den wiederholt auftretenden E-Dur-Akkord über dem orgelpunktartig gehaltenen Ton h des Basses (Ms. 5ff.). Denkt man diese Klangdisposition zusammen mit der eindeutig erreichten G-Dur-Tonalität am Ende von Abschnitt 3, dem G-Dur des Chorals sowie der pentatonisch wirkenden Melodik der

²⁴ Hermann 1963, S. 170f. sowie Thein 1990, S. 62-66.

²⁵ Vgl. Thein 1990, S. 62.

²⁶ Zum Modalen Satz im 20. Jahrhundert siehe Neumann 1987, S. 205-214.

²⁷ Vgl. Neumann 1987, S. 205f.

Einzelstimmen, kann man hypothetisch rekonstruieren, wie Distler das Tonmaterial der Motette in vier Schritten gewonnen hat.²⁸

1. Erstellen der Quintfolge g-d-a-e-h
2. Umstellen der Töne zu der Reihe e-g-a-h-d
3. Ausfüllen der Kleinterzschritte und Ergänzung der Oktave: e-f-g-a-h-c-d-e
4. Hinzufügen von (affektbedingten) Akzidentien: b und es im 1. Abschnitt (*Angst*), fis, cis und gis im 2. Abschnitt (*Trost*)

Auf der Grundlage dieses Materials ist der Satz in seiner Vertikalen nicht etwa von durmolltonalen Akkordfolgen geprägt. Vielmehr zeichnet er sich durch Wechsel von Kon- und Dissonanzen verschiedener Qualitäten aus.²⁹ Dissonanzen können so frei und in der Regel textausdeutend auftreten (wie zum Beispiel in Ms. 1 in Alt und Bass, vgl. u.). Generell dient die rhythmische Unabhängigkeit der Linien der deklamatorischen Sprachbehandlung. Distler denkt dabei grundsätzlich nicht synkopisch, sondern deklamatorisch. Um keine Konflikte mit der Notation im Akzentstufentakt zu produzieren, setzt Distler Mensurstriche, welche lediglich zur optischen Orientierung für die Ausführenden dienen. Dabei tritt keine wirkliche Polymetrik auf. Latent ist aber eine rhythmische Überlagerung verschiedener Einheiten möglich. So implizieren die drei Halben Noten auf *Angst* im Alt (Ms. 1-3) eine sich von den Taktwechseln und rhythmischen Verschiebungen des übrigen Stimmengewebes absetzende 3/2-Phrase.

Abschnittweise Darstellung von Besonderheiten

Abschnitt a (Ms. 1-4): *In der Welt habt ihr Angst*;

Innerhalb dieses Abschnittes wird der Grundaffekt der *Angst* musikalisch umgesetzt. Auf der Folie der zugrundeliegenden Pentatonik wirkt dieser Abschnitt durch die Akzidentien b und es quasi melodisch „verdüstert“. Zudem bedingen diese Vorzeichen Intervalle wie übermäßige Quartan und verminderte Quinten. Die zentralen Wörter *Welt* und *Angst* untermalt Distler mit Spannungsklängen zweiten Grades; konstitutiv ist dabei die grosse Septime.³⁰ Der *Welt*-Ton a1 (Sopran, Ms. 1) wird vom Alt als *Angst*-Ton aufgegriffen und metrisch zur Halben gedehnt. In der zweiten, noch intensivierten Mensur erreicht der Bass mit dem Wort *Welt* eine offene Tritonusspannung zum gleichzeitig auftretenden Wort *Angst* des Soprans (Ms. 2, viertes und fünftes Achtel). *Angst* ist überhaupt das einzige Wort, das -über dem ausgehaltenen Wort im Bass- in allen Stimmen gleichzeitig ertönt (Ms. 2, erstes Achtel; Ms. 4, erstes Achtel).

²⁸ Diese Technik ist beschrieben bei Neumann 1987, S. 205ff.

²⁹ Zu diesem, von Hindemith geprägten musikalischen Denken vgl. de la Motte ⁸1992, S. 269-274.

³⁰ Klangbezeichnung nach de la Motte ⁸1992, S. 269-274.

Ansonsten lassen die Taktwechsel und rhythmischen Verschiebungen weder Ruhepunkte noch irgendwelche Regelmäßigkeiten zu.

Der Alt wird durch seinen solistischen Einsatz exponiert den übrigen Stimmen gegenübergestellt, die in je eigener Art die *Angst* affektiv umsetzen: Die übermäßige Quarte aufwärts sowie die verminderte Quinte abwärts beherrschen Alt und Bass (Ms. 1). Ein lamentoartiger Quartgang abwärts bildet anfangs die Tenor- (locrischer Tetrachord) sowie die Sopranlinie (phrygischer Tetrachord). Der Bass zeichnet sich durch ausweglos wirkendes Changieren innerhalb der Töne b-h-c (Ms. 3ff.) mit rhythmischer Verdichtung hin zum lange ausgehaltenen „Orgelpunkt“ in Ms. 5-8. aus. Unvorbereitet und quasi unkontrolliert treten Dissonanzen auf; am schärfsten wirkt die Überlagerung des *Welt*-Tones b im Bass mit dem Sopranon a1 der *Angst* in Ms. 2. In den Sprüngen des Soprans bis hin zur kleinen None aufwärts (e1-f2, Ms. 3f.) sieht Thein ein „Sich-Überschlagen der Stimme“ ausgedrückt.³¹ Der Tenor stellt ein auffälliges kleines Motiv vor, das später noch die Worte *getrost* sowie *übewunden* untermalen wird (vgl. Ms. 10 sowie Ms. 13).



NB Distler 1: Tenor, Ms. 2f.

Im Alt tritt das isolierte Wort *Angst* gleich dreimal hintereinander als Halbe auf, was einen Affekt von „blosser Angst“ ausdrücken mag (Ms. 1ff.). Über die Affektwiedergabe des Jesus-Wortes hinaus sieht Hermann bei Distler folgende Intention verwirklicht:

„Da der Alteinsatz quasi solistisch erfolgt, wird Distlers Vorstellung deutlich, daß ein einzelner einer Gemeinschaft etwas zu sagen habe. Die Anschaulichkeit einer Gegenüberstellung des Wir-haften und Ich-haften verstärkt sich, wenn sich beim Wort 'Welt' die Akkordik des Stimmenverbandes in die Selbständigkeit der Einzelstimmen auflöst.“³²

Darüber hinaus sieht Hermann in der Kombination der Mittelstimmen (Ms. 3, dritte Viertel sowie Ms. 4, erste Achtel) den Versuch, „den Gedanken der Verbindung der Individuen trotz ihrer höchst persönlichen Individualität“ auszudrücken.³³ In Ms. 4 wird das so herauskomponierte Kernwort *Angst* zusätzlich in allen Stimmen über eine Mensur Dauer mit einer Vokalise versehen. Dieser a-Vokal leitet dann über in den synkopisch einsetzenden a-Vokal der adversativen Konjunktion *aber* von Abschnitt 2 über.

³¹ Thein 1990, S. 62.

³² Hermann 1963, S. 170f. Hermann belegt diese Vermutung mit ihren analytischen Beobachtungen zu Distlers Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied (Geistliche Chormusik op.12, Nr. 1)*.

³³ Hermann 1963, S. 171.

Abschnitt b (Ms. 5-10): *aber seid getrost*,

Vor diesem synkopischen Einsatz schreibt Distler eine deutliche Atemzäsur im Oberchor (SAT) vor, wobei der Bass mit der Überbindung von Ms. 4 auf 5 eine Überlappung der Abschnitte verursacht. Über diesem orgelpunktartig gehaltenen Ton h des Basses, welcher textlich weiterhin der *Angst* entspringt, deklamiert der Oberchor dreistimmig-homorhythmisch den Zuspruch *aber seid getrost* und setzt diesen damit auch satztechnisch von Abschnitt 1 ab.

Schon mit den Worten *aber seid* ist eine Aufhellung des Abschnittes durch die Akzidentien fis und gis festzustellen. Das im durmolltonalen Denken eigentlich schon früher fällige cis ist später der *Welt* (Ms. 12) vorbehalten, deren Tiefalterationen des Abschnittes 1 somit musikalisch im Wortsinn *überwunden* werden. Während in Abschnitt 1 nur zweimal flüchtig durmolltonale Klänge aufscheinen (a-Moll in Grundstellung in Ms. 2, 3. Achtel sowie als Sextakkord in Ms. 3, drittes Viertel) und Spannungsklänge vorherrschen, tritt in Abschnitt 2 inmitten „der ohnehin besänftigten Klanglichkeit“³⁴ relativ häufig der E-Dur-Akkord (als Quartsextakkord über der Klangachse h des Basses) auf (Ms. 5, erstes Achtel sowie drittes Viertel; Ms. 6, erstes Viertel, Ms. 7, fünftes Achtel; Ms. 8, drittes Achtel).

Der Sopran greift das kleine *Angst*-Motiv des Tenors wieder auf (Ms. 10; vgl. Tenor Ms. 2f.).

**NB Distler 2: Sopran, Ms. 10**

Hier wirkt das, was zuvor gedrängt und über die Mensurgrenze hinweg sich windend erschienen ist, frei und gelöst gestaltet. Wieder tritt eine Dehnung der Kernsilbe mit einer Vokalise in allen Stimmen auf (siehe die Silbe *-trost* ab Ms. 9; vgl. Ms. 4 auf *Angst*). Dieser kurze polyphon gehaltene Abschnitt ist nun textlich wie musikalisch völlig frei von der *Angst* des Beginns. Der Bass verläßt das über vier Ms. gehaltene Wort *Angst* und erreicht nach dem Sich-Winden in Ms. 3f. nun stabil den Ton c1. Alle Akzidentien verschwinden hier zugunsten pentatonisch bestimmter Melodik und Quartensharmonik. So wird textlich wie musikalisch die Transformation zu einer trostreichen Gegenwelt vollzogen.

Abschnitt c (Ms. 11-19): *denn ich habe die Welt überwunden*.

Wieder ist ein synkopischer Einsatz festzustellen, diesmal mit der möglicherweise von Distler selbst ergänzten kausalen Konjunktion *denn* (vgl. *aber* in Ms. 4). Die Transformierung des Satzes zu einer erlösten Gegenwelt wird so inhaltlich deutlicher zuungunsten einer möglichen

³⁴ Thein 1990, S. 63.

Hervorhebung des *ich* des Jesuswortes. Damit wird der inhaltliche Schwerpunkt so auf den bereits vorhandenen Zustand einer *überwundenen Welt* gelegt. Hierin liegt wohl auch der Grund, weshalb diesmal das Verb als das Kernwort eine rhythmische Dehnung erfährt, hier in affirmativer Hervorhebung jeder einzelnen Silbe (hier: *ü-ber-wun-den* in Ms. 17ff.; vgl. Ms. 4 auf *Angst* sowie Ms. 9f. auf *-trost*). Im Rahmen eines Fugato-Beginns setzt jede Stimme mit einem Rezitationsmodell ein (Ms.10f.). Dabei übernehmen die Stimmen den Motivkopf des Alts sukzessiv wörtlich (Sopran und Tenor) beziehungsweise in der Unterquinte (Bass) und variieren diesen individuell. Der Alt weist wieder die exponierte langgliedrige Rhythmik des Beginns auf. Hermann betont die melodische Individualität, mit der die Einzelstimmen den Text deklamieren: Jede Stimme interpretiere den Kausalsatz

„in einer anderen Tonalität. Wie ein jeweils verschiedener Ausdruck im Sprechen der Verkündigung oder, man könnte sagen: wie eine jeweils individuelle Kenntnisnahme des Textinhaltes mutet es an, wenn (nach der Reihenfolge der Einsätze angegeben) der Alt innerhalb des ersten phrygischen Tetrachordes, der Tenor im A-Dur-Dreiklang auf der Quint beginnend, der Baß mit der a-Moll-Terz, der Sopran innerhalb des C-Dur-Dreiklangs den Text deklamieren.“³⁵

Zu ergänzen ist hier, dass in den Takten 12 und 13 im Zusammenklang dabei jeweils aufhellende A-Dur und C-Dur-Akkorde deutlich und ungetrübt hervortreten. Wie schon zu Beginn also wird das Ichhafte (Individualität der Linie) mit dem Wirhaften (akkordische Deklamation) kombinatorisch verbunden. Und so mündet die Individualität des *Überwindens* in jeder Stimme nach dem Hochtönen g² des Soprans erneut in das hier erlöst-tänzerisch wirkende kleine Motiv.³⁶



NB Distler 3: Sopran, Ms. 12ff. (vgl. NB 1 und 2)

Währenddessen pausieren alle anderen Stimmen, um die folgende homorhythmische Fortführung in Ms. 15 überdeutlich hervortreten zu lassen:

„Der Fugato-Beginn geht rasch in die Zusammenfassung aller Stimmen zu gleichem Rhythmus über (die Gewißheit wird kollektiv 'gewußt' und nicht mehr in Frage gestellt [...]).“³⁷

Konsequent spielt das kleine Motiv der *Angst* in dem folgenden homorhythmischen Teil (in der Art eines Noemas) auch keine Rolle mehr. Alle Stimmen vereinen sich nunmehr im syllabischen Vortrag der tröstenden Zusage.³⁸ Sämtliche Dissonanzen sind hier vorbereitete Duchgangstöne; die Durklanglichkeit hat sich endgültig durchgesetzt und weist eine

³⁵ Hermann 1963, S. 171.

³⁶ Darauf hat Thein hingewiesen (Thein 1990, S. 66).

³⁷ Thein 1990, S. 65.

³⁸ Zum Noema siehe Bartel ³1997, S. 207-209.

Pendelharmonik zwischen C-Dur und G-Dur unter archaisch wirkender Vermeidung von Leittönigkeit auf.³⁹ Auf das wichtige kompositorische Mittel der Proportionierung weist Thein hin:

„Auch in den äußeren Proportionen der Motette findet die Entwicklung von Ungeborgenheit zu Gewißheit ihren Niederschlag: die drei Abschnitte sind entsprechend ihrer inneren Steigerungsfolge von anwachsender Länge (4+6+9 [Mensuren]).“⁴⁰

Abschnitt d (Ms. 20-35): Choral *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*

Bis auf die Punktierung bei *hin-fahrn mein* (Sopran, Ms. 24) übernimmt Distler die Choralweise, wie sie ihm als Organisten aus dem EKG vertraut sein musste. Hier ist die Melodie um einen Ton aufwärts transponiert. Der Doppelstrich nach Ms. 19, eine harmonisch eindeutige Vorzeichnung (G-dur) sowie die beruhigte Tempoangabe **Langsame Halbe** setzen diesen Choralabschnitt von den vorherigen Teilen (**Bewegte Viertel, doch nicht zu schnell**, verfremdete Pentatonik, viele Taktwechsel) ab. Gemeinsame Atemzäsuren in Alt, Tenor und Bass (Ms. 24) setzten wiederum innerhalb des Chorals den zweiten Stollen vom ersten ab, wobei das Satzbild sich nicht grundlegend ändert. Der zweite Stollen dagegen mündet in einen „einsamen“ Einklang auf dem Ton h (*verlasse*, Ms. 28). Aus diesem textausdeutenden Einklang heraus entwickelt der Alt eine deklamatorische Linie (*Mein Seel...*) und ist so einmal mehr von den übrigen Stimmen satztechnisch abgesetzt (vgl. Ms. 1ff. sowie Ms. 12ff.). In diesem Choral

„wirken Momente und Ausdrucksbereiche der Musik, in die der Bibelvers 'übersetzt' worden war, nach und fügen so Motette und Choral zu innerer Einheit zusammen: Ist es zunächst der Tritonus h-f, der linear (Baß: T.2f, 3f, 8) und vertikal (Baß/Alt: T.3) den Satz durchzieht und das mit ihm in der Motette verbundene Bedeutungsfeld von Angst hier mit dem Flehen des Choraltexes, in der Sterbestunde von Christus nicht verlassen zu werden, ineinssetzt, so wächst [...] dem Alt als drängend deklamierende Stimme (man beachte die konsequente Steigerung zur synkopischen und sich verdichtenden Anrede *du, du, du* in T. 12!) die Rolle zu, auf das Allen geltende Schriftwort als einzeln betroffener Mensch zu antworten.“⁴¹

Exegese

Joh 16,33 entstammt den sogenannten Abschiedsreden Jesu. Zu diesen hat Büchsel grundsätzlich ausgeführt:

„Der Messias ist Jesus als der Bringer des ewigen Lebens. Die sämtlichen Reden Jesu sind im Grunde nichts als Anbietungen des Lebens, das er zu geben hat. In immer neuen Formen, als Wasser des Lebens, als Totenaufweckung, als Brot des Lebens, als Licht, als Weide, die er seinen Schafen vermittelt, als Heraufholung aus dem Grabe bietet er seine Lebensgabe an und spendet sie.“⁴²

³⁹ Vgl. Thein 1990, S. 66.

⁴⁰ Thein 1990, S. 66.

⁴¹ Thein 1990, S. 66.

⁴² Büchsel 1946, S. 17.

Auf der Grundlage des bei Johannes gezeichneten Christus-Bildes stimmen Büchsel und Bultmann in ihren Kommentaren darin überein, dass sein Tod auf Erden schon die Überwindung der Welt bedeutet:⁴³

„Er ist das die Sünde der Welt tragende Lamm Gottes [...], er läßt sein Leben für die Schafe. [...] So endet seine Wirksamkeit mit seinem willigen, gehorsamen Sterben. Aber gerade als das gehorsame und willige ist sein Sterben nicht der Untergang, sondern seine Heimkehr zu Gott, Erhöhung, Verherrlichung.“⁴⁴

Zu ergänzen ist: Das Perfekt der Jesusworte (*ich habe die Welt überwunden*) indiziert den Jüngern während der Abschiedsreden, dass die Überwindung der Welt durch Jesus bereits geschehen ist. In seinem Leiden ist dann jedes weitere potentielle Leiden inbegriffen, und so ist die Welt bereits am Kreuz besiegt worden. Sein Tod ist gleichzeitig sein

„Sieg über die Welt; denn das Todesurteil, das sie über ihn spricht, war von ihm als Todesurteil über die Welt vorausgenommen. Als äußeres Ereignis ist sein Tod nur die Demonstration der Tatsache, daß er die Welt schon besiegt hat.“⁴⁵

Aufgrund dieser Heilszusage konnte Christi Tod so bereits in den Johannesbriefen für das irdische Dasein bedeuten:

Das ganze Ausmaß der göttlichen Liebe zeigt sich darin, daß wir dem Tag des Gerichts ohne Angst entgegengehen können. Denn wir leben in dieser Welt so, wie Christus es will (1 Joh 4,17).

Diesen Aspekt hat schon Luther von der Rechtfertigung her („dem Herrn Christus nach“, s.u) verstanden. Die Konsequenz für die Christen in der *Welt* kann so in Zeiten der Anfechtung („dem Herzen nach“ s. u.) nur eine trostreiche sein:

„Wenn´s dem Herzen nach übel geht, so geht mir´s doch dem Herrn Christus nach wohl, der mich auf seinen Sieg getrost bauen heißt. Denn ´ich habe die Welt überwunden´, daß also die Welt, die mich frißt, schon überwunden ist. Diese Worte gehören den armen, elenden Christen zu, die wissen, daß sie in der Welt und in der Angst leben und doch in der Tröstung und im Sieg. Ich fühle, daß ich ein Sünder bin, und ich sterbe; aber ich weiß, daß Christus der ist, der mich rechtfertigt und lebt. Also brauche ich keinen anderen Sieg. Fahr hin, du Welt.“⁴⁶

Wie Distler musikalisch in den Abschnitten 1 bis 3 eine Transformation von der Ungeborgenheit hin zur Gewissheit, von der Weltangst hin zur Trostzusage verwirklicht hat, ist auf der Ebene des Kerygma dargestellt worden. Der lutherische Aspekt von Rechtfertigung findet sich indirekt auch in der hier verwendeten Choralstrophe von Hermann wieder. Wie das Bedeutungsfeld von *Angst* in der Sterbestunde in den Choralabschnitt von Distlers Motette musikalisch Eingang gefunden hat, wurde oben geschildert.⁴⁷ Während das *ich* im

⁴³ Büchsel 1946 sowie Bultmann 1962.

⁴⁴ Büchsel 1946, S. 17.

⁴⁵ Bultmann 1962, S. 488.

⁴⁶ Luther (nach einer Hörernachschrift der Wochenpredigt am 1.8.1528), zit. n. Mühlhaupt 1961, S. 544.

⁴⁷ Vgl. Thein 1990, S. 66.

nachreformatoren protestantischen Kirchenlied jedoch den Menschen als Gemeindeglied meint,⁴⁸ weist Distler

„dem Alt als drängend deklamierende Stimme (man beachte die konsequente Steigerung zur synkopischen und sich verdichtenden Anrede *du, du, du* in T. 12!) die Rolle zu, auf das Allen geltende Schriftwort als einzeln betroffener Mensch zu antworten.“⁴⁹

Das Sterbewort im Choraltext (*Mein Seel an meinem letzten End befehl ich dir in deine Händ*) ist auch eine direkte Adaption des Sterbewortes von Jesus, der mit seinem Geist auch die Seelen der Menschen in Gottes Hände gibt:

Und Jesus rief laut: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt hatte, verschied er (Lk 23,46).

Somit spiegelt sich in dem Verhältnis Jesu zu den Jüngern das Verhältnis Jesu zum Vater wider. Distler hat bereits den Bibeltext an sich vermittels der „Anschaulichkeit einer Gegenüberstellung des Wir-haften und Ich-haften“⁵⁰ vertont (siehe oben, 1. Abschnitt). Gleichzeitig greift er zum alten Mittel, das Gemeindeglied in die theologische Reflexion einzubinden, das heißt dem Bibeltext einen Choraltext gegenüberzustellen. Auch diese allen geltende Reflexion des Schriftwortes subjektiviert er mit musikalischen Mitteln (siehe oben, 4. Abschnitt, Choraleil). Der konkrete familiäre Anlass (der Tod seiner Schwiegermutter) mag Auslöser für diesen individuellen Zugang zu Schriftwort und Choraltext gewesen sein.

Neben dieser objektivierten theologischen Ebene ist die Motette auf einer biographischen Ebene mit Sicherheit auch ein sehr individuelles Zeugnis von der Weltangst Distlers, welche vom Heilszuspruch, den er selbst vertonte, nicht mehr gestillt werden konnte. Aufschluss über seine allumfassende Weltangst gibt unter anderem sein Abschiedsbrief:

1.11.42

Meine liebste, beste Waltraud,
ich habe nur noch eine Bitte in der Welt: daß Du mir nicht zürnst; wer
weiß wie Du, welche Lebensangst in mir gesessen hat, seit ich lebe; alles, was
ich schaffte, stand unter diesem Zeichen[...].⁵¹

Honders führt dazu aus:

„Es ist die Lebensangst gewesen, die ihn sein Leben lang begleitet hat [...]. Mehr denn je kommt uns der Text aus Johannes 16,33 entgegen. [...] Seit 1937 plante er, eine große Choralpassion zu schreiben mit

⁴⁸ Siehe dazu Szyrocki 1979, S. 268-270.

⁴⁹ Thein 1990, S. 66.

⁵⁰ Hermann 1963, S. 170f.

⁵¹ Abschiedsbrief Hugo Distlers an seine Frau, zit. n. Hermann 1990, S. 31f.

diesen Worten aus Johannes 16 als zentralem Text, 'um sich selber Trost zu schenken'. In den ersten Tagen des Jahres 1941 schrieb er: 'Und immer bänger schauen wir dieses neue Jahr an. Wie sagt Johannes? 'In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost.'"⁵²

Die Bibelstelle aus Joh. 16,33 war ihm also angesichts der *Welt*, die Distler nach seiner letzten Bitte im Abschiedsbrief mit seinem Freitod hinter sich lassen wollte, über Jahre hinweg Trost, Fluchtpunkt und Vision einer Gegenwelt gewesen, so wie er sie in der Motette auch komponiert hatte. Aus dieser Spannung sind auch einige Briefstellen zwischen 1940 und 1942 zu verstehen, welche, wie die Motette auch, zwischen hoffnungsloser Gegenwartsklage und Trost im Glauben wechseln⁵³:

„Man leidet heutzutage periodisch am heulenden Elend“ (1940 auf die Aufforderung hin, sich zur SS zu melden). „Ich leide mit der Zeit [...]. es ist ja gar nicht zu sagen, wie furchtbar die Gegenwart und nahe Zukunft für uns aussieht“ (Brief an Else Maiwald vom 5. November 1941). „Das Wichtigste: daß bald Friede ist. Laßt uns das vor allem erbitten“ (Adventsgruß 1941 an Pastor Kühl, dessen Bruder in Leningrad gefallen war). „Aber wie gut, daß unsereiner einen Trost hat, den viele Menschen heute entbehren müssen: die Gewißheit des unantastbaren Reiches, das Gott sei Dank nicht von dieser Welt ist“ (1. April 1942 auf die Nachricht von der Zerstörung Lübecks). „Ich glaubte bisher, Gott sei bei mir, aber nun glaube ich, er hat mich verlassen“ (auf seinen letzten Gestellungsbefehl hin).

Den Trostzuspruch von Joh. 16,33, den er selber vertont hatte, hat Distler in seiner Welt nicht mehr verspüren können.

⁵² Honders 1995, S. 147.

⁵³ Alle folgenden Zitate von Distler zitiert nach Stegmann 1999, S. 35f.

Analyse 12: Johannes Driessler, *Das ist ein köstlich Ding*

Einführung

Im Januar 1921 geboren, war Driessler schon Professor für Komposition an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold (seit 1958), als die vorliegende Motette erschienen ist.¹ Ein Jahr später sollte er stellvertretender Rektor der Akademie werden. Vermutlich ist das Stück schon früher komponiert worden, doch gibt die Literatur in dieser Hinsicht keine Hinweise.² Mit einer Ausnahme³ stammt die Zeitschriftenliteratur zu Driessler (Monographien sind nicht erschienen) aus den Fünfziger Jahren und behandeln seine Vita und seine damalige Bedeutung als Oratorien- und Opernkomponist. Schon vorher wurde Driessler als Lehrkraft für die Fächer Musiklehre und Tonsatz nach Detmold gerufen und 1950 mit dem Aufbau der Abteilung für evangelische Kirchenmusik beauftragt, die er dann auch für drei Semester geleitet hat.⁴ Daraus, dass Driessler bei Karl Rahner Orgel gelernt hat und auch in Detmold unter W. Maler (der in Köln sein Kompositionslehrer gewesen ist) zunächst Kirchenmusik unterrichtet hat, ist eine Nähe Driesslers zur restaurativen Kirchenmusikbewegung der Nachkriegszeit anzunehmen. Musikalisch ist das Stück den Altmusik-Idealen und auch neueren kompositorischen Einflüssen innerhalb der Kirchenmusikbewegung verhaftet (vor allem dem Distlers unter Einfluss Hindemiths).⁵ 1998 gestorben,⁶ hat Driessler sich keinen dauernden Platz im (Kirchen-)Konzertrepertoire sichern können.⁷ Dass mit der vorliegenden Motette ein kompositorisches wie exegetisches kleines Meisterwerk vorliegt, welches in der Gattungstradition der ev.-luth. Predigtmotette zu verorten ist, zeigt die folgende Analyse.

¹ Biographische Angaben nach Krellmann 2001, S. 594f.

² Veröffentlicht wurde die Motette im *Motettenbuch* von Holliger (Hrsg.), Kassel und Basel 1959 (=Bärenreiter 3451).

³ Michael Heinemann: Choral als transzendente Struktur, zu Johannes Driesslers Orgelsonaten durch das Kirchenjahr, in: *Ars organi* 44 (1996/3), S. 131-132. (Driessler wurde 1996 75 Jahre alt.)

⁴ Vgl. „Die Ausgabe Sommersemester 1998 der Zeitung ad notam, herausgegeben von der Hochschule für Musik Detmold“, URL: <http://www.hfm-detmold.de/texts/de/sonstiges/adnotam/anss98.html>.

⁵ Siehe 4.4.3.

⁶ Angabe nach „Die Ausgabe Sommersemester 1998 der Zeitung ad notam, herausgegeben von der Hochschule für Musik Detmold“, URL: <http://www.hfm-detmold.de/texts/de/sonstiges/adnotam/anss98.html>.

⁷ Vgl. Krellmann 2001, S. 595.

Textgrundlage

Die Motette *Das ist ein köstlich Ding* ist über die Verse 2 und 3 des 92. Psalmes (*Lob Gottes, der die Gottlosen straft und die Frommen segnet*) komponiert:

2 Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken und lobsingend deinem Namen, du Höchster,

3 Des Morgens deine Gnade und des Nachts deine Wahrheit verkündigen,

Im Prinzip läßt Driessler den Wortschatz der Lutherbibel bei der Texteinrichtung und der Komposition unverändert. Jedoch bedient er sich einiger Kunstgriffe, die die Textgestalt verändern und (wie gezeigt werden wird) die Gesamtaussage des Textes in ein bestimmtes Licht rücken.

Kerygma

Textdisposition und Bauplan der Motette⁸

Die Textteile des Psalmes werden abschnittsweise durchkomponiert; die Satzstruktur ist auch auf musikalischer Ebene (wie noch zu zeigen sein wird) durch den Text bedingt. Driessler teilt den Sprechsatz in seine natürlichen Formteile auf und stellt damit auch das Material zu motivischer Arbeit auf textlicher und musikalischer Ebene bereit. So findet sich die Mehrfachnennung eines Satzes sowie die von einzelnen Wortgruppen (als *Conduplicatio* bzw. *Gemination*).⁹ Ein zusätzliches Komma (T. 8, hinter *danken*) ist durch diese Eingriffe bedingt. Durch die Rahmenbildung im Textgefüge vermittels des ersten Hauptsatzes schließt das Stück hinter *du Höchster* mit einem Punkt, den Driessler gegenüber der Textvorlage ergänzen musste (siehe T. 39; an der Parallelstelle T. 19 ist ein Komma gesetzt). Als einzige rhetorische Figur im Psalmtext fällt der Parallelismus in Vers 3 auf.¹⁰ Die Textdisposition durch Driessler und die dadurch bedingten Formabschnitte der Motette können wie folgt beschrieben werden:

Taktzahl	Formabschnitt	Textgestalt	Besonderheiten
T. 1-5	a	Das ist ein köstlich Ding, das ist ein köstlich Ding, das ist ein köstlich Ding,	Wiederholungfigur (<i>Geminatio</i>); im Bass fehlt das Demonstrativpronomen <i>das</i> bei der ersten Wiederholung
T. 6-8	b	dem Herrn danken,	Verdoppelung des verkürzten Infinitivs

⁸ Aufgrund der Wiederholung des Notentextes (nicht des zugrundeliegenden Textes) ab Takt 20 werden Beispieltakte nur für den Teil a-c und nicht für die Teile a'-c' angegeben, sofern sich die Angabe von Parallelstellen inhaltlich erübrigt. So schließt im Folgenden beispielsweise der Hinweis auf einen Hochtton im Sopran (z. B. T. 17) die entsprechende musikalische Parallelstelle (hier: T. 37) mit ein.

⁹ Zu diesen rhetorischen Figuren vgl. grundlegend Ueding/Steinbrink ³1994, S. 302.

¹⁰ Ueding/Steinbrink ³1994, S. 307f.

		dem Herrn danken,	(Geminatio); das Komma hinter der Wiederholung ist ein Zusatz von Driessler, welcher nicht notwendig syntaktisch gefordert ist und so den satztechnischen Kontrast von b und c subtil verstärkt
T. 9-19	c	und lobsingen deinem Namen, du Höchster, du Höchster, deinem Namen du Höchster,	Verdoppelung der Apposition; Durchführung des zweiten Psalmverses ist abgeschlossen
T. 20-25	a´	des ¹¹ Morgens deine Gnade und des Nachts deine Wahrheit verkündigen,	musikalisch fast identisch mit a; die Durchführung des dritten Verses (und damit auch die Durchführung des zugrundeliegenden Textes) ist hier bereits abgeschlossen
T. 26-28	b´	deine Gnade, deine Wahrheit	textlich eine Verkürzung von a´; das Verb tritt ausschliesslich im Bass auf
T. 29-39	c (Reprise)	und lobsingen deinem Namen, du Höchster, du Höchster, deinem Namen du Höchster.	Wort für Wort, Note für Note eine Wiederholung von c oben; Driessler läßt das Stück dann mit einem Punkt schliessen

Somit ist das Stück in zwei gleich lange Hälften aufgeteilt. In Takt 19/20 findet sich die Hauptzäsur hinter *du Höchster*. Als einziger Abschnitt wird c mit identischer Textunterlegung wiederholt. Dies ist auch der Grund dafür, dass dieser Abschnitt c als ganzer Abschnitt behandelt wird, obwohl man rein vom Notenbild her sicherlich mit Takt 12 einen neuen musikalischen Abschnitt postulieren könnte. Die unterschiedliche Textunterlegung von a, b sowie a´, b´ ist es dann auch, die eine Formbeschreibung etwa als „variiertes Strophenlied“ mit c als „Refrain“ ausschliesst. Unabhängig von der Textunterlegung könnte man jedoch genau so argumentieren, und so stellt die Form dieser Motette eine Synthese von Altem (abschnittsweise Durchführung, kunstvolle Textdisposition) mit neuerer Form dar. Solche Synthesen werden im Folgenden auch auf dem Gebiet der Harmonik, der Melodik und der Rhythmik begegnen.

¹¹ In der Lutherbibel wird bei solchen Vers-zu-Vers-Übergängen oft die Großschreibung am Versanfang gewählt; Driessler hat dies hier geändert.

Allgemeine Kennzeichen der Motette

Vor der abschnittswisen Besprechung von Besonderheiten sollen anhand der Parameter Satzstruktur und Modaler Satz („Harmonik“), Melodik und Rhythmus Kompositionsprinzipien dieser Motette herausgestellt werden.

„Harmonik“: Satzstruktur und Modaler Satz

Die ersten Eindrücke zum Stück schwanken zwischen „folkloristisch“ (Rhythmik des Beginns), „archaisch-rückwärtsgewandt“ (T.5ff.: organumartige Klänge in SAT/Mixturen), „musikantisch“ (fugatoartiger Abschnitt T. 9ff.) bis hin zu „swingend“ (T.20ff.: Über fünf Takte hinweg verläuft der Bass in Vierteln nach der Art eines „walking bass“ unter der akkordischen Deklamation in SAT -was sehr an die Weihnachtsmotetten von H. W. Zimmermann erinnert).¹²

Dabei war nicht zu klären, ob dem Stück ein cantus firmus zugrundeliegt.¹³ Driessler schreibt in einem freien (aber nicht willkürlichen) kontrapunktischen Stil. Er verwendet eine reiche (nicht atonale) Tonsprache in ihrer Vertikalität und Horizontalität. In der vorliegenden Motette tauchen keine homophonen Abschnitte auf in dem Sinne, dass eine funktional führende Stimme andere begleitende determiniert. Auch an Stellen mit starker Bindung an die Gesamtheit des Satzes (solche mit homorhythmischer Textdeklamation) behält jede Stimme ihren melodischen Eigenwert. Die kontrapunktischen Linien überlagern sich in diesem Fall in Bewegtheit und Ruhe (T. 1-5: Bass vs. SAT) und in ihren skalenmässig geformten Abschnitten nach dem Prinzip der barocken *varietas* (besonders T. 12ff.).

Auf den deklamatorischen Anfang (T. 1-5 in SAT, Abschnitt a) in relativ enger Lage, zu dem der Bass einen passacagliaartigen Kontrapunkt setzt, folgt ein organumartiger Abschnitt. Hier deklamieren SAT in Mixturen stufenweise fortschreitend den Text. Der Bass schreitet dabei in melodischer Gegenbewegung und differierender Textbetonung und Textausdeutung voran (Abschnitt b). Abschnitt c beginnt in der Art eines Fugato (T. 9 mit Auftakt). Dabei wird der Bass bis Takt 11 durch den Tenor als zweite einsetzende Stimme in realer Quintbeantwortung des Motivs streng imitiert. Die Frauenstimmen dagegen leiten nach polytonaler Beantwortung des Bassmotivs (zusätzliche Akzidenzien: fis im Alt, b im Sopran) ein freieres motivisches Imitationsgewebe ein (ab T. 10). Nun hätte durchaus ab Takt 12 ein Noema folgen können. Tatsächlich verdichten sich die Stimmen ab Takt 12 auch, aber unterschiedliche

¹² *Fürchtet euch nicht, Mache dich auf, werde Licht, Und das Wort ward Fleisch* (1954, für SATB und Kontrabass).

¹³ Im *Gotteslob* findet sich unter der Nr. 271 ein Lied *Das ist ein köstlich Ding* (Musik: Rolf Schweizer 1966), ebenfalls über Psalm 92. Rhythmisch fast identisch und mit ähnlicher Intervallstruktur wie der Sopran in der

Textunterlegung und Textwiederholung in SAT und Bass sowie synkopische Gegeneinanderverschiebung der Einzelstimmen lassen kein Noema erkennen. Wohl aber wirkt so der gemeinsame Halbschluss in Takt 19 und der homorhythmische Effekt von Takt 20 auf dieser Folie umso intensiver. Verschiedene polyphone Satztechniken stehen hier also nicht nur nebeneinander, sondern durchdringen sich wechselseitig.

Was den vertikalen Befund der einzelnen Zusammenklänge dieses Stückes angeht, so kommt man sowohl mit der Generalbasslehre als auch der durmolltonalen Funktionslehre nicht weit. Zwar erinnern die ersten Takte des Satzes durchaus an einen als Chorsatz ausgesetzten Generalbass, jedoch ist der Dreiklang in Terzenschichtung hier keinesfalls kompositorischer Grundbaustein. Zwar tauchen Durdreiklänge im Stück auf (T. 2: C-Dur, T. 14: A-Dur; T. 19: H-Dur); das Stück scheint in e-Moll zu beginnen und in H-Dur zu schließen. Jedoch walten hier nicht die zentrifugalen und zentripetalen Kräfte von Zusammenklang zu Zusammenklang, die eine solch funktionale Terminologie zuließen. Konsequenterweise hat Driessler im Stück keine tonale Vorzeichnung gewählt, um eben auch eine Abgrenzung vom durmolltonalen Ordnungssystem der Klänge zu treffen. Als Konsequenz daraus wird im Folgenden nicht von Funktionen, sondern -angemessener und neutraler- von Klängen gesprochen. Melodische Entwicklungen der Einzelstimmen, klangliches Umfeld und die durch verschiedene Satztechniken variierende Art der Klangverbindungen (T. 1-5: Zentraltönigkeit; T. 5ff.: organale Weiterführung mit Gegenstimme im Bass, T. 7ff.: fugatoartiger Abschnitt; T. 12ff.: freier Kontrapunkt) sind für die Analyse wesentlicher als der vertikale Befund an sich.¹⁴

Grundsätzlich ist von einem Modalen Satz auszugehen.¹⁵ Die „Wurzel“ dieser Satzart liegt in einem organalen Satz in parallelen Quinten über eine pentatonische Skala. Die Intervallumkehrung führt dann zur Konsonanz der Quarte als Komplementärintervall. In Deutschland griffen Komponisten wie Hindemith, J. N. David und Distler -auch in bewusster Abgrenzung zum durmolltonalen System- auf diesen Satz zurück und erweiterten dessen Möglichkeiten. So sind parallele Quinten üblich (hier z. B. synkopisch verschobene Quintparallelen zwischen Sopran und Alt ab T. 13), ebenso parallele Quarten (hier z. B. Quartparallelen in der Art eines Quartorganums zwischen Sopran und Alt in T. 3f. mit Gegenstimmen in Tenor und Bass). Mehrfach tauchen zwei oder drei geschichtete Quinten oder Quarten auf (zum Teil in ihrer Reihenfolge vertauscht, so in T. 4.: SAT mit c'', g', f). Zweimal entstehen regelrechte „Quintentürme“ (T. 12, Zählzeit 2; T. 13, Zählzeit 1).

vorliegenden Motette, muss in diesem Rahmen offen bleiben, ob Schweizer die (ältere) Motette gekannt hat, oder ob beide Komponisten eventuell eine gemeinsame Volage gehabt haben.

¹⁴ Siehe dazu im Einzelnen die **abschnittsweise Besprechung** unten.

Das Denken in Konsonanzen und Dissonanzen bleibt auch im vorliegenden Stück gewahrt. Dabei unterliegen für das durmolltonal geprägte Ohr andersartigen und möglicherweise sogar atonal erscheinenden Klänge einem differenzierten System von Spannungs- und Entspannungsgraden in ihrem Zusammenklang. Alle vertikal auftretenden Zusammenklänge können wie folgt klassifiziert und bezeichnet werden:¹⁶

- R: Ruheklang (konstitutiv: reine Quinte, reine Oktave)
- S1: Spannungsklang 1. Grades (konstitutiv: grosse Sekunde, kleine Septime)
- S2: Spannungsklang 2. Grades (konstitutiv: kleine Sekunde, grosse Septime)
- W: Klangaufweichung (konstitutiv: Tritonus(übermäßiger Dreiklang))

Üblicherweise sind alle S2-Klänge von S1-Klängen umgeben. Genau an den von der Terxt disposition her gewonnenen Einschnitten (vgl. T. 5, T. 8f., T. 25, T. 28f.) ist ein abrupter Wechsel von S2- zu R-Klängen festzustellen (und nur dort!). Der umgekehrte Fall, den direkten Übergang eines R-Klages zu einem S2-Klang, findet sich zwischen dem dritten Auftaktachtel und dem ersten Klang in Takt 1. In der genauen Mitte der Motette tritt der einzige Übergang eines R-Klages zu einem weiteren R-Klang („H-Dur“ zum Zentralton e/e' in T. 19f.) auf. Generell lässt sich noch feststellen, dass in Verbindung mit Nomen, die inhaltlich unmittelbar auf Gott bezogen sind (*Herrn, Namen, Höchster*) ausschließlich S1- oder R-Klänge auftreten. Die S2-Klänge dagegen finden sich in Verbindung mit Menschlichem wie dem Attribut *köstlich*, dem *Danken*, und dem *Lobsingen*.¹⁷ Auf diese Weise wirkt die Harmonik unterstützend auf die Gliederung des Stückes ein und ersetzt auf ihre Weise auch affektmäßig in gewisser Weise das alte Klauselsystem.

Und auch die horizontalen Stimmverläufe an Interpunktionsstellen sind nicht willkürlich. Anspielungen auf eine Bassklausel finden sich jeweils nach den ersten beiden Hauptsatzdurchführungen in Takt 1, Takt 2f. mit dem charakteristischen Quartsprung aufwärts zum Wort *Ding*. Der Sopran bewegt sich dabei in Gegenbewegung, Tenor und Alt in Stufenbewegung aufwärts mit den im Modalen Satz konsonanten Quartparallelen. Hieraus und aus den Zäsuren auf *Höchster* in der Mitte und am Ende des Stückes lässt sich ein Prinzip ableiten: Eine Stimme vollzieht einen Quartsprung (in T. 18f./T. 38f. ist dies der Sopran), alle anderen bewegen sich in Stufen, die Aussenstimmen dabei in Gegenbewegung.¹⁸

¹⁵ Zum Modalen Satz vgl. im Folgenden Neumann 1987, S.205-213.

¹⁶ Nach de la Motte ⁸1992, S. 269-274.

¹⁷ Die einzige Ausnahme ist die Figur im Sopran, T. 17 (dazu unten).

¹⁸ Die Interpunktionsstelle auf *Ding* in T. 4 ist insofern eine Ausnahme, als dass sie den Mixturklang in SAT (T. 5f.) vorbereitet. Dazu fallen Tenor und Bass parallel in kleinen Terzen vor dem Komma. Der S2-Klang auf *Ding* (T. 5) schließt aus, dass lineare Entspannung zu dieser Interpunktion hin gewollt ist. Vielmehr wird durch die

Melodik

Der Ambitus der Stimmen beträgt

- Sopran: e1-e2 (f2, g2)
- Alt: c1-c2
- Tenor: e-e1 (f1)
- Bass: F-b

Sopran und Tenor verlassen ihren Oktavrahmen nur an ganz bestimmten Stellen und jeweils im Verbund mit einer musikalisch-rhetorischen Figur (dazu unten). Der Alt bleibt ausnahmslos in seinem Oktavrahmen; der Bass ermöglicht mit seinem Rahmen von 1½-Oktaven bestimmte Lagekontraste zwischen einzelnen Formabschnitten. Der Melodiebau unterliegt dabei bestimmten Regeln: Im Regelfall herrscht in allen Stimmen Stufenmelodik vor. Sprünge werden in Gegenbewegung in Stufen oder durch Sprünge in Gegenrichtung aufgefangen beziehungsweise kompensiert (siehe Notenbeispiel Driessler 1):

aufwärts

- bevorzugt kleine Terzen (Nähe der Melodik zur Moll-Pentatonik)
- Quartan (motivisch in Sopran, Tenor und Bass bei *und lobsingen*, Takt 8f. sowie als Rudiment einer Bassklausel auf *Ding* (T. 1; T. 2f.).
- Oktavwechsel (Bass, T. 5; T. 13f.)

abwärts

- kleine Terzen in Verbindung mit neu eintretenden Akzidentien (und nur dann, z. B. im Alt, T. 12; im Tenor, T. 13)
- eine große Terz (Sopran, T. 16)
- Quartan (Sopran, T. 14 und T. 18f.; Alt, T. 14 in synkopisch verschobenen Quintparallelen zum Sopran)
- Quinten nur im Bass (als Klauselanspielung, T. 12f.; T. 17)

a) r4 g2 k2 b) k3 r4 k3 r4

und lob - sin - - - - gen dei-nem Na - men, du Höch - ster,

NB Driessler 1: Sopran, T. 9-14

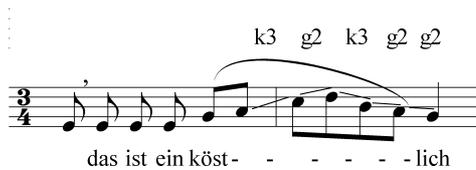
Die Melodiebildung erfolgt nach „ballistischen“ Regeln:

Vorbereitung des Mixturklanges schon auf der Takteins in T. 5 ein Abschnitt beendet und gleichzeitig ein neuer eingeleitet.



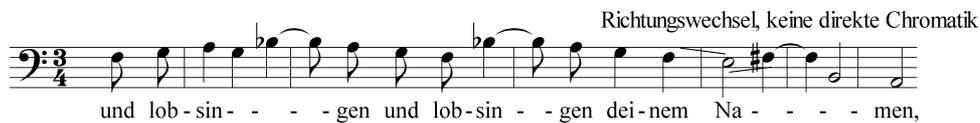
NB Driessler 2: Sopran (Tenor), T. 5-8

Auf dieser Folie kann die "Ballistik" in Funktion einer musikalisch-rhetorischen Figur durchbrochen werden:



NB Driessler 3: Sopran, T. 4f.

Mittels diatonischer Schritte werden linear Tonraumwechsel vollzogen, dabei tritt aber keine direkte Chromatik auf.¹⁹ Neu auftretende Akzidentien werden so behutsam erreicht; Ausnahmen sind Akzidentien nach Pausen (wie im Sopran, T. 9).



NB Driessler 4: Bass, T. 9-14

Solche Richtungswechsel in tonale Übergangszonen und auch die mögliche Doppelzugehörigkeit eines Tones zu zwei Tonräumen mildern zu krasse Überraschungseffekte und vermeiden so größere Schwierigkeiten für den Chor. Ein neuer Tonraum kann dann durch zunehmend determinierende Intervallschritte gefestigt werden:



¹⁹ Siehe dazu: de la Motte ⁵1994, S. 315-327.

NB Driessler 5: Alt, T. 10-15

Auf die Pentatonik als Material des Modalen Satzes wurde bereits hingewiesen. Das Tonmaterial dieser Motette lässt sich aus einer pentatonischen Reihe ableiten:²⁰

1. Erstellen der Quintfolge g-d-a-e-h
2. Umstellen der Töne in die Reihe e-g-a-h-d
3. Ausfüllen der Kleinterzschritte und Ergänzung zur Oktave: e-f-g-a-h-c-d-e
4. Hinzufügen von Akzidentien (fis-cis-gis-dis sowie b)

Durch den dritten Schritt werden diatonische Durchgangsnoten ermöglicht und damit auch das Material zu Melodiefiguren wie der Superjectio (dem „Überschlag“) bereitgestellt.²¹ Genau diese Figur (die im Kontext wie eine Cambiata gebaut ist) findet sich in Takt 17f., wo die Figur den Hochtönen im Sopran umrahmt. Textausdeutend geschieht dies auf dem Wort *Höchster* an exponiertester Stelle der Motette, nämlich in der Mitte und am Ende des Stückes (vgl. T. 37f.).

**NB Driessler 6: Sopran, T. 17ff.**

Das Gegenstück zu dieser Figur, die Unternote, findet sich im Alt (drittes Auftaktachtel /T.1).²²

Um den Zentralton e herum werden zu Beginn die Einzelstimmen in den Intervallrahmen exponiert, die für die erweiterte Pentatonik der Motette charakteristisch sind. Innerhalb dieser Intervallrahmen entfaltet sich dann die Melodik. Das „Urmotiv“ des ausgefüllten Quartrahmens aufwärts findet sich zu Beginn im Tenor (T.1 mit Auftakt). Dieses Motiv kehrt in rhythmischer Augmentation im Alt wieder (T. 9f.), mit Richtungswechsel im Bass (T. 2 mit Auftakt sowie T. 5f.), im „Quartorganum“ von Sopran und Alt (T. 4 mit Auftakt) sowie in allen Stimmen variiert als *Lobsingen*-Motiv (T.9f.) und im Sopran als Hyperbole mit Richtungswechsel (T. 10f.).²³ Den Quintraumen abwärts exponiert der Bass (T.1 mit Auftakt). Wieder taucht er im Bass auf (T. 11 mit Auftakt im Rahmen einer verminderten Quinte sowie in T. 15ff.), mit Richtungswechsel zusätzlich in Takt 17ff. (von f ausgehend auf dem halbschlüssigen h abbrechend). Im Tenor taucht der Quintraumen zusätzlich in Takt 11f. wegen der synkopisch verschobenen Quintparallelen zum Bass auf (auch im Tenor mit verminderter Quinte als

²⁰ Vgl. Schneider 1987, S. 187-204 sowie Neumann 1987, S. 205-214.

²¹ Zur Superjectio im Modalen Satz vgl. Neumann 1987, S. 206.

²² Zur Unternote im Modalen Satz vgl. Neumann 1987, S. 206.

²³ Zur Hyperbole vgl. Bartel³ 1997, S. 181f.

Rahmenintervall). In den Frauenstimmen werden Terzdurchläufe exponiert. Mit den Auftaktachteln durchläuft der Alt den Großterzrahmen abwärts, während der Sopran in Takt 1 (nach dem für diese Motette charakteristischen Kleinterzsprung aufwärts) den Kleinterzrahmen abwärts durchläuft. Rufartig tauchen diese Terzdurchläufe wieder im organalen Satz auf (SAT, T. 5ff.). Im Übergang zu Abschnitt c ist der Terzdurchlauf abwärts in Sopran und Alt abgebrochen und findet nur im Tenor seine Fortführung im neuen Motiv *und lobsingen* (T. 9f.). Genau hier treten auch die einzigen Pausen der Motette in Sopran und Alt auf. Diese verstärken subtil die Konjunktion *und* und leiten so auch den neuen Abschnitt ein (in Funktion einer Abruption).²⁴ An dieser Stelle hat Driessler deshalb auch das einzige Komma ergänzt, das nicht in der Lutherbibel auftaucht.²⁵

Rhythmik

Das Stück ist durchgehend im 3/4-Takt notiert. Im Regelfall kommen Halbe, Viertel und Achtel als Notenwerte vor. Überbindungen treten nur zwischen Achtelnoten und Viertelnoten auf. Als einzige Ausnahme von dieser Regel steht das *Lobsingen*-Motiv da. Dort kommen die einzigen Punktierungen (sowie über die Taktgrenze hinweg entsprechend die einzigen Überbindungen) vor. Angesichts dieses begrenzten rhythmischen Materials ist es erstaunlich, wie Driessler eine rhythmisch durchaus interessante Motette gestaltet. Dies geschieht zum Beispiel mittels Komplementärrhythmik (*dem Herrn danken* zwischen Bass und Oberchor SAT), latente Polyrhythmik (latenter 4er-Takt in SATB, latenter 5er-Takt im Bass in Abschnitt a), rhythmische Verlangsamung (von Abschnitt a zu Abschnitt b sowie innerhalb von Abschnitt c in T. 10f.), rhythmischer Beschleunigung (Abschnitt b zu c), Synkopenbildungen (ab T. 12) und weiteren Mitteln (wie den Eindruck einer fortlaufenden Achtelkette bei den Fugatoeinsätzen in Abschnitt c).

Um nun dabei den 3/4-Takt das ganze Stück hinweg „durchzuziehen“ (man könnte hier fast von „rhythmischer Sturheit“ sprechen), nimmt Driessler bewusst etwas kompliziertere Verschiebungen und Überbindungen in Kauf. Diese laufen dem Notenbild nach scheinbar dem Textsinn zuwider (wie die Verschiebung des Wortes *Ding* in T. 1-5). Nur für den Anfang sei hier versuchsweise ein „Alternativvorschlag“ zur rhythmischen Notation gemacht:

²⁴ Zur Abruption vgl. Bartel ³1997, S. 77-79.

²⁵ Siehe oben, **Textdisposition**.

Das ist ein köst-lich Ding, das ist ein köst-lich Ding, das ist ein köst-lich

Ding, dem Herrn dank - en, dem Herrn dank - en, und lob-sin -

NB Driessler 7: „Alternativvorschlag“ für Sopran (statt T. 1-9)

Ein 4/4-Takt mit drei Auftaktachteln ergäbe so anfangs eine sinnvolle und klare Deklamation in SAT, nur im Bass ergäben sich Akzentverlagerungen. Das Attribut *köstlich* stünde so immer auf der Takeins, ebenso wie *Morgens und Gnade* an der Parallelstelle in Takt 20ff. Eine regelrechte Polyrythmik würde hervortreten: Folgte man streng dem Textsinn, müsste man den Bass ab Takt 3 (*ist*) in vier aufeinanderfolgenden 5/4-Takten notieren, was dann die Viertelüberbindung auf *Herren* (T. 5f.) unnötig machen würde. Eine Alternative zur gegebenen Notation wären Mensurstriche gewesen, um den Ausführunden zu signalisieren, diese Musik solle wie alte Musik vom Text her empfunden und gesungen werden. Dies hat Driessler jedoch offenbar vermeiden wollen. Über mögliche Motive kann man nur spekulieren:

1. Driessler wollte dem Dirigenten Taktwechsel ersparen.
2. Taktwechsel (und ggfs. ausnotierte Polyrythmik) wirken auf Laienchorsänger (und für solche ist das Stück letztlich konzipiert) irritierender, als die vorliegenden Überbindungen und Akzentverlagerungen.²⁶
3. Am wahrscheinlichsten ist: Driessler signalisiert mit der zunächst etwas irritierenden Textverteilung „gegen den Taktstrich“, dass **ebendeshalb** dem Worhythmus zu folgen ist. Die Taktstriche dienen so zur bloßen Orientierung wie eben Mensurstriche auch. Um aber Altes (Textdeklamation) mit Neuem (klare Taktordnung) zu verbinden, wählt Driessler eben keine Mensurstriche. So schafft er auf rhythmischer Ebene (wie eben auch auf dem Gebiet des Bauplanes, der Satzstruktur, der Harmonik und der Melodik) eine Synthese von Neu und Alt, wie sie die Gattung seit jeher ausgezeichnet hat.

²⁶ Eine kleine „private Umfrage“ von mir ergab diesbezüglich keine Klärung.

Über die praktischen Konsequenzen muss man nicht spekulieren: Der Chor darf sich nicht optisch an den Taktstrichen „festbeißen“ und diese über den Wortsinn stellen; er muss die Phrasen den eingetragenen Atemzeichen entsprechend als Ganzes begreifen. Der Dirigent muss dabei den Chor vor allem über aktives Mitsprechen und Mitatmen führen; im 3/4-Schlag muss ein Kompromiss zwischen rhythmisch klarer Orientierung und sinnvoller Textdeklamation gefunden werden.

Abchnittsweise Besprechung von Besonderheiten

a (T. 1-5)

Mit der ersten Auftaktachtel wird in allen Stimmen unisono ein Zentralton e (e1) exponiert. Dieser Ton bildet gleichzeitig den Oktavrahmen für den Ambitus von Tenor (e-e1) und Sopran (e1-e2), der nur in wenigen Fällen (und dann in Verbindung mit musikalisch-rhetorischen Figuren) überschritten wird. Im Sopran und Bass treten jeweils phrygische klingende Terzdurchläufe auf (die konstitutiven kleine Sekunden abwärts sind im Sopran f1-e1, im Bass B-A). Ebenfalls hört man lydische Spannungen zwischen der in Takt 3 als Viertel gedehnten Note c im Bass (vgl. drittes Auftaktachtel) und dem im Tenor simultan erklingenden fis. Funktional in C-Dur gedeutet, handelte es sich bei diesem Klang jeweils um die Doppeldominante mit Noneneinfärbung und Septime im Bass, die sich konventionell in die Dominante mit Terz im Bass auflösen würde. Tatsächlich könnte man das im Bass folgende B als verfremdete durmolltonale Anspielung auffassen, die statt des eigentlich erwarteten H als dominantischer Terz erklingt. Dies geschähe dann ganz im Sinne von Leittonvermeidung, wie sie im Modalen Satz üblich ist. Gleichzeitig würden SAT die „Auflösungstonika“ C-Dur antizipieren (T. 2, Zählzeit eins und; T. 3, Zählzeit 2 und), um sich jeweils eine Achtel später mit dem Bass in dem S2-Klang auf *köstlich* zu vereinen. Dieser Klang wäre (auf C-Dur bezogen) die Doppelsubdominante mit Sexte und großer Septime, durch Wechselnoten im Tenor und Alt zusätzlich mit Noneneinfärbung versehen. Auf engstem Raum changieren so phrygische und lydische Wendungen um den Zentralton e sowie Anspielungen auf die Doppeldominante und Doppelsubdominante als durmolltonale Reminiszenzen um einen Grundton c, ohne sich wirklich als System durchsetzen zu können.

Da der Ton fis nur in Aufwärtsbewegung vorkommt, kommt es über die Taktgrenzen hinweg zu Querständen zwischen Tenor und Sopran (f, fis). Da der Ton b nur in der Abwärtsbewegung vorkommt, kommt es zu Querständen zwischen Tenor und Bass (h; b). Die Bewegungsrichtung der exponierten Intervallrahmen (vgl. o., Melodik) wird damit durch die Akzidentien unterstützt. So „würzen“ diese Mittel dabei die dreistufige Klimax des Textsatzes in der Driesslerischen Zubereitung. Bei der dritten Wiederholung mit dem augmentierten Attribut *köstlich* (Melismatik in SAT) währt der S2-Klang Dank des Notentausches von Tenor und

Sopran zwei Achtel lang (T. 3, drittes Achtel). Vorher ist der Klang bei *köstlich* durch die Wechselnoten abwärts in Tenor und Alt bei Stufenabstieg im Bass nach einer Achtel Dauer sofort wieder „entschärft“ worden. Diese Wechselnoten in Achteln (Alt und Tenor in T. 1, T. 2) werden in Takt 4 mit Auftakt zum Melisma auf *köstlich* erweitert, hier unter Einbeziehung des Soprans mit dem bisherigen Spitzenton d2. Konstitutives Intervall des Melismas ist einmal mehr die kleine Terz aufwärts wie abwärts in Sopran und Alt. So wird wiederum ein Querstand provoziert (T. 4, fis und f zwischen Alt und Tenor). Durch Taktwechselnotierungen hätte umgangen werden können, dass der Auftakt mit dem Schlusstakt der Motette eben keinen Volltakt ergibt. Weil Driessler aber den Auftakt und den durchgehenden 3/4-Takt in der vorliegenden Form gewählt hat, werden im Notenbild die Wörter *köstlich* (SATB, T. 1), *ist* (SAT, T. 2), *ein* (Bass, T. 2; Tenor, T. 4) und *Ding* (Bass, T. 3; SAT, T. 5) an unterschiedlichen Stellen auf die Takteins gerückt und so metrisch „beleuchtet“. Das Wort *Ding*, das in Takt 5 quasi nach dreimaligem Anlauf endlich auf der Takteins erscheint, erhält hier die gleiche konstitutive S2-Spannung (mittels der grossen Septime) wie zuvor sein Adjektivattribut *köstlich*. Mit diesen Mitteln wird die textliche Klimax musikalisch umgesetzt und erscheint eben auch im Notenbild als solche.

b (T. 6-8)

Der neue Abschnitt wird im organalen Satz (SAT ab T. 5) mit dem auch hier konstitutiven Kleinterzschrift eingeleitet (T. 5, von *Ding* zu *dem*). Im Vergleich zu Abschnitt a verdoppeln sich die Längen der Notenwerte; es findet eine Verlangsamung statt. Dies kommt auch einem auskomponierten Komma gleich. Der Bass ist mit seiner Textdurchführung immer um eine Viertelnote voraus und beleuchtet den Textinhalt anders als der Oberchor:

Bass (T. 5f.): Dem **Herrn** danken

SAT (T. T. 5ff.): Dem Herrn **danken**

Mixturartige Klänge entstehen dadurch, dass Tenor und Sopran sich in parallelen Oktaven, der Alt in Quinten zum Tenor bzw. Quartan zum Sopran, organumartig stufenweise fortbewegen. Auf der Hauptsilbe des Verbes *danken* dehnen Tenor und Sopran jeweils eine Oktave höher den anfangs als Zentralton exponierten Ton e zur Halben Note. Gleichzeitig wird der Spitzenton e1 (e2) in beiden Stimmen erreicht. Auch der Bass dehnt sein e und durchläuft den Großterzrahmen c-e von SAT zweimal in Gegenrichtung und im komplementären Rhythmus (e-d-c; T. 5-8). Dadurch wird der Ton e hier als Terz eines C-dur-Feldes gehört, das modal umrissen wird. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die für Abschnitt a vermuteten tonalen Anspielungen. Ruhe und Würdigkeit strahlt der Satz durch die Stufenmelodik von SAT aus. R-Klänge tauchen hier immer in Verbindung mit dem Artikel *dem* auf. Spannungsklänge

entstehen immer auf der Endsilbe des Verbes (*dan-ken*), und zwar immer mit dem gleichen spannungskonstitutiven großen Septimintervall wie oben bei *köstlich* und bei *Ding*. Diese große Septime entsteht durch die unterschiedliche Textdeklamation in SAT und Bass; der Bass tritt auf der Takt drei jeweils in den liegenden Klang der Oberstimmen ein. Wieder untermalt die Harmonik die hier zwischen Bass und SAT komplementäre Textausleuchtung.

c (T. 9-19)

In diesem intensitätssteigernden Fugato-Abschnitt bewegen sich die Stimmen im Einsatzabstand einer Viertelnote und zunächst innerhalb des Rahmens einer Quarte. Klanglich werden die lydischen Anspielungen aus Abschnitt a aufgegriffen und ausgebaut. Der Tenor überschreitet seinen Oktavambitus mit einer Superjectio-Figur:²⁷



NB Driessler 8: Tenor, T. 9ff.

Auch der Bass erweitert seinen Ambitus. Zunächst wird der Quartrahmen f-b abgesteckt (T. 9 mit Auftakt), gefestigt (T. 10f.) und organisch mittels rhythmischem Stau auf dem Ton e (Halbe Note) sowie dem Richtungswechsel zu fis erweitert. Nach dem Quintfall fis-H (T. 13) kompensiert der Bass diesen nicht wie üblich (vgl. o., Melodik), sondern leitet unter Einbeziehung eines Oktavwechsels (G-g, T. 14) eine Ambituserweiterung bis hin zu F als Tiefton ein. Sukzessive erklingen jeweils c und fis sowie b und e (Tenor, T. 9 und Alt, T. 9f.). Über dem unteren melodischen Rahmenton den Soprans b hört man in der folgenden Linie eine lydische Wendung über b (T. 10), zumal der Bass hier den Ton b wiederholt aufgreift. Der Tenor bewegt sich so ebenfalls in einem lydischen Tetrachord. Der S2-Klang in Takt 10, Zählzeit 3, konstituiert sich durch eine große Septime (Liegerton a1 im Alt, während der Bass in die Dissonanz b springt). Der Zentralton e von Abschnitt a taucht zu den Worten *Namen* und *Höchster* in Takt 12f. jeweils auf der Hauptsilbe auf und wird im Tenor noch zur Halben Note gedehnt. Jedoch ist dieser Ton e hier nicht mehr als Durterz über c zu hören.

Bis zum „H-Dur-Klang“ (T. 19) treten immer wieder tonale Anspielungen auf. Die dabei entstehenden „Dreiklänge“ werden aber jeweils mittels Sekundajoutierungen einer vierten Stimme beziehungsweise durch diatonische Nebentoneinstellungen, die durch synkopische Verschiebungen untereinander entstehen, verfremdet: „E-Dur“ (T. 12, Zählzeit 3), „A-Dur“ (T.

²⁷ Zur Superjectio im Modalen Satz vgl. Neumann 1987, S. 206.

13, Zählzeit 2 sowie T. 14, Zählzeit 1), „F-Dur“ (T. 15, Zählzeit 3), „a-Moll“ (T. 17, Zählzeit 1), „d-Moll als Sextakkord“, T. 17, Zählzeit 3), „C-Dur“ (T. 18, Zählzeit 1), „e-Moll als Sextakkord“ (T. 14, Zählzeit 3 sowie T. 18, Zählzeit 2). Bevor ein Einzelton hier jeweils funktional aufgefasst werden könnte, wechselt der Kontext des Stimmverbandes. Der Ton fis als „Leitton“ (T. 9), der Ton b als hier denkbarer „Grundton“ (T. 15ff.), der Ton e als „Terz“ (T. 17) -sie alle werden nur umrissen und angedeutet, aber nie tonal gefestigt. Durch die zusätzlichen Akzidentien (fis, cis und gis sowie b) erfährt die Motette ab Takt 12 eine klangliche „Aufhellung“. Diese wird dann ab Takt 15 bei gleichzeitiger Ausweitung der Stimmlage wieder zurückgenommen, so dass man von einer klanglichen Regression sprechen kann. Diese hat dann die Funktion, der Textwiederholung Raum zu schaffen, welche durch Lagenausweitung und musikalisch-rhetorische Mittel (siehe unten) intensiviert wird. Umso strahlender steht der „H-Dur-Klang“ nach dem „harmonisch-suchenden“ Abschnitt (T. 12ff.) da, der quasi halbschlüssig auf den in Takt 20 unisono als Viertel gedehnten Zentralton e hinführt (vgl. erstes Auftaktachtel).

Rhythmisch ist Abschnitt c sowohl der bewegteste als auch der kontrastreichste Abschnitt, da hier alle im Stück vorkommenden Notenwerte auftauchen. Es findet sich sowohl die größte Beschleunigung innerhalb der Motette (T. 8-9) wie auch die größte Verlangsamung (T. 10-11). Während das *und lob...* in allen Stimmen auftaktig und in Achtelwerten beginnt, wird das *singen* in verschiedenen Varianten in allen Stimmen gedehnt. Ab Takt 11 findet wieder eine Verlangsamung statt. Tenor und Bass verdoppeln von Takt 11 auf Takt 12 jeweils die Dauer ihrer Notenwerte von Achteln auf Viertel (Tenor) beziehungsweise von Vierteln auf Halbe (Bass). Bis zum Abschnitt a' tauchen dann keine Achtelwerte mehr auf.

a' (T. 20-25)

Textbedingt werden hier die Auftaktachtel des Beginns zu Vierteln gedehnt (T. 20); musikalisch gilt das für Abschnitt a Gesagte.

b' (T. 26-28)

Siehe oben, Abschnitt b.

c-Reprise (T. 29-39)

Siehe oben, Abschnitt c.

Exegese

Als Wort der Heiligen Schrift steht der Psalter zwischen den beiden dialogischen Polen des ev.-luth. Gottesdienstes (Verkündigung und Anbetung/Dank/Lob), zumal bei einem Psalmtext, der das *Danken* und *Lobsingen* selbst zum Thema hat. Von hier ausgehend sei eine mögliche Intention Driesslerers vorgestellt.

In Abschnitt a wird durch ein einfachstes theologisch-rhetorisches Mittel, das Dreimal sagen, Ps. 92,2 in inhaltlich-musikalischer Synthese zur elaborierten dreistufigen Klimax geführt. So ergibt sich eine auf musikalischer wie textlicher Ebene organische Intensivierung der Textaussage. Bis zu Abschnitt b jedoch könnte der unbefangene Hörer auch ein Tanzstück erwarten, so „musikantisch“ kommen die Achtelwerte in SAT über den pulsierenden Bassvierteln daher. Was denn so *köstlich* ist, verrät in Abschnitt b genau die Stimme, die zuvor das „Fundament“ für die „Musikanten“ Sopran, Alt und Tenor gelegt hat, nämlich der Bass. Ab Takt 5 weitet sich die Lage und beruhigt sich das Tempo. Die Perspektive weitet sich inhaltlich wie musikalisch auf den *Herrn*; das ästhetische Moment wird sozusagen auf ein Ziel hin ausgerichtet. Die musikalische Situation ist dabei durchaus vergleichbar mit der eines Gottesdienstes: SAT legen den rhythmisch-melodischen Schwerpunkt auf das *Danken*, rufartig in akkordischer Deklamation. Der Bass, immer eine Viertelnote voraus, scheint (vielleicht wie ein Prediger) seine Gemeinde auf eine Gerichtetheit des *Dankens* einstimmen zu wollen, nämlich auf den *Herrn*. Im Fugato abgebildet, wird dies auch gelingen. Durch den kurzen Einsatzabstand bedingt, entsteht der Eindruck fortlaufender Achtel. Die Individualität der Einzelstimme ist vorhanden, geht so aber in der satztechnischen Verdichtung bis hin zum *Höchsten* auch als zentralem kompositorischen Höhepunkt (T. 19) auf. Die Wörter *deinem* sowie *Namen* werden ab Takt 15 in kunstvoller klanglicher Verdichtung im Wortkanon geführt (SAT), während der Bass über sechs Takte hinweg das Wort *Höchster* ausmalt. Wiederum ist musikalisch wie inhaltlich das Fundament durch den Bass gegeben. Das kollektive *Lobsingen* ist dabei ohne die Individualität der Einzelstimme nicht möglich und umgekehrt.

Takt 20 dann ist als Nahtstelle der einzige nicht wörtlich wiederholte Takt der Motette. Die Dehnung der mit Takt 20 korrespondierenden Auftaktachtel zu Viertelnoten ist textbedingt. *Des Morgens* ist im Vergleich gewichtiger als *das ist ein*. Das Melisma auf *verkündigen* erinnert sofort an die musikalische Parallelstelle bei *köstlich* und schafft so assoziativ die Aussage: Die *Verkündigung* an sich ist eine *köstliche* (T. 23ff., vgl. T. 3ff.). Ebenso korrespondieren durch die notengetreue Wiederholung die Begriffe *Gnade* und *Wahrheit* (T. 25ff.) mit *dem Herrn danken* (T. 5ff.). Der Bass wiederholt, anders als in Abschnitt a auf b, die Worte von a' und schafft so eine semantische Brücke zwischen a' und b'. Durch die abschließende exakte textliche und musikalische Wiederholung von Teil c nimmt dieser mit 22 Takten mehr als die

Hälfte des Stückes ein. So erhält das *köstliche Lobsingen* (Abschnitt c; Reprise c) assoziativ als *dankende* Antwort auf die *Gnade* und *Wahrheit* (Abschnitt a´ und b´) des *Höchsten* einen im Vergleich zur Textgrundlage überdimensionierten Stellenwert. Das *Lobsingen* (c, c´) als Ausdruck des *Dankens* (b) ist eine Art der *köstlichen Verkündigung* (musikalische Identität von a und a´ sowie b und b´). Die Antwort des Menschen auf die Verkündigung des göttlichen Wortes geht vermittelt des Driesslerschen Motettenbauplanes hier im *Lobsingen* auf.

Aus der Tatsache, dass Driessler *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr* komponiert hat, ist bei ihm auf ein vertieftes liturgisches Bemühen zu schließen. Sein Lehrstuhl in Detmold war unter anderem in diesen kirchenmusikalischen Kontexten neu eingerichtet worden. Driesslers Tätigkeit ist insofern auch innerhalb der Ambivalenz der unter 4.4.4. dargestellten Restauration und Aufbruchstimmung zu sehen. Diese Psalmotette ist insofern gottesdienstliche Gebrauchsmusik, vielleicht in Funktion eines *Gloria*, als Eingangspsalme oder liturgisch zum Sonntag *Cantate*. Und so könnte man diese Motette als eine Art musikalischen Kommentar zur Entwicklung der Agende von 1954 auffassen. Die Aufgabe des Chores war im Rahmen der Bemühungen um die Agende keine andere, als Gebet und Lobgesang als Teil für das Ganze zu praktizieren.²⁸ Verschiedene Satztechniken könnten hier ein Abbild gottesdienstlicher Gemeinschaft von Individuen (eigenständig geführten Stimmen), einem Liturgen (Bass) und der zusammen dankenden Gemeinde (Mixturen) darstellen. Sie wären dann als musikalisches Äquivalent des Dialogcharakters im ev.-luth. Gottesdienst zwischen Gott und den Menschen zu sehen, um die sich die Agende liturgisch-restaurativ bemüht hatte.

Ein abschließender Blick auf den Psalmtext selbst kann diese Vermutungen stützen. Die von Driessler vertonten Verse 2-3 sind Teil eines Eingangshymnus, (V. 1-5), in dem die Funktion der Musik innerhalb des Kultus einmal mehr betont wird:

„Der Psalm, der nach der Überschrift im späteren Judentum am Sabbat im Gottesdienst Verwendung fand, ist selbst aus dem Gemeindegottesdienst hervorgegangen, wo er als Hymnus und Danklied mit Musik zum Vortrag gelangte [...].“²⁹

Denn der Psalmist fährt im Hymnus fort:

4 Auf den zehn Saiten und Psalter, mit Spielen auf der Harfe.

5 Denn Herr, du lässest mich fröhlich singen von deinen Werken, und ich rühme die Geschäfte deiner Hände.

Weiser beruft sich auf Luther, wenn er ausführt, dass dieser Psalm im Bezug des Menschen zu Gott „das ästhetisch-künstlerische und das ethisch-religiöse Moment gottesdienstlichen

²⁸ Siehe 4.4.2 sowie 4.4.4.

²⁹ Weiser II ⁹1979, S. 420. Mit der „Überschrift“ meint Weiser V.1: Ein Psalmlied auf den Sabbattag.

Erlebens“ zu vereinheitlichen sucht.³⁰ Einmal mehr ist hier die auf die Wittenberger Reformation zurückgehende Einheit des Singens und des Sagens innerhalb der Gattungstradition der ev.-luth. Motette zum Tragen gekommen.³¹

³⁰ Weiser II ⁹1979, S. 420. Auch Kraus hebt gerade die „ästhetische Erfüllung und Wonne“ hervor, die der Sänger im Lobpreis und Dank findet (Kraus II 1966, S. 642).

³¹ So hat Luther in einer *Paraphrase aus der ersten Psalmenvorlesung 1513/15* die hier vertonten Verse wiedergegeben (zit. n. Mühlhaupt 1965, S. 21): „Es ist gut, nicht allein recht, sondern köstlich und erfreulich dem Herrn zu danken d. h. ihm Lob und Dank zu sagen und Lob zu singen deinem Namen oder zu Ehren deines Namens, du Allerhöchster.“

Anhang

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

AmZ: Allgemeine musikalische Zeitung, begründet von Friedrich Rochlitz, Leipzig 1798ff.

AT: Altes Testament

Bautz: Friedrich Wilhelm Bautz; Bautz, Traugott [Hrsg.]: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, bearbeitet und herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Hamm (Teilweise mit dem Erscheinungsort Herzberg, ab Bd. 5 fortgeführt von Traugott Bautz).

BD: Bach-Dokumente, herausgegeben von W. Neumann; H. J. Schulze, zwei Bände, Kassel 1969.

Brockhaus-Riemann: Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, 2 Bände, Wiesbaden 1978f.

Dt. Jb. d. Mw.: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. Leipzig: Peters (früher unter dem Titel: „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“; Fortsetzung unter dem Titel: „Jahrbuch Peters“).

HmT: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972ff.

HWR: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, herausgegeben von Gert Ueding, Tübingen 1998 ff.

JB Rhet: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, herausgegeben von Joachim Dyck; Walter Jens, Gert Ueding, Tübingen seit 1980.

Krünitz: Krünitz, D. Johann Georg: Oekonomisch=technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Stats=Stadt=Haus= und Land=Wirtschaft und der Kunst=Geschichte, in alphabetischer Ordnung; von D. Johann Georg Krünitz. Berlin, zweyte Auflage. (Hier: Acht und dreyßigster Theil, von Kinn bis Kirch, 1794, Artikel „Kirchenmusik“; Vier und neunzigster Theil, von Mordbrenner bis Mühlbursch, 1804, Artikel „Motette“.)

LuJ: Lutherjahrbuch: Organ der internationalen Lutherforschung, herausgegeben vom Institut für Kirchengeschichte, Theologische Fakultät Leipzig, 1919 ff. (Bände 1 (1919) bis 23 (1941) unter dem Titel „Luther Jahrbuch: Jahrbuch der Luther Gesellschaft“; 1942 bis 1956 Publikation eingestellt; Band 38 (1971) unter dem Titel „Luther Jahrbuch: Organ der internationalen Lutherforschung“; Band 39ff. (1972ff.) unter dem Titel „Lutherjahrbuch: Organ der internationalen Lutherforschung“).

- Mendel/Reißmann: Musikalisches Conversations-Lexikon (Personen und Sachen), eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften; für Gebildete aller Stände, herausgegeben von Hermann Mendel und August Reissmann (Hrsg.), Berlin, drei Bände, 1870-79, 3/1890-91).
- Meyers: Meyers Großes Konversations=Lexikon, sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1906.
- MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel 1949 ff.; Bd. 1-14 (Aachen-Zyganow), 1949/51-1968; Bände 15 und 16: Supplement (Aachen-Zweibrücken), 1973 und 1979; Band 17: Register, 1986.
- MGG2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 20 Bände in 2 Teilen, begründet von Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1996 ff.
- Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie: Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie. © 1993-1997 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten.
- MiU: Musik im Unterricht, Zeitschrift für Musik in Schule und Lehrerbildung; Organ des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher. Ausgabe B., Mainz: Schott (Früher unter dem Titel: „Musik im Unterricht“, vereinigt ab 1969 mit „Musik im Unterricht/Allgemeine Ausgabe für Privatmusiker und musikalische Ausbildungsstätten“ zu: „Musik und Bildung“).
- MuK: Musik und Kirche, vereinigt mit der „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“, vormals „Sionia“, begründet durch Christhard Mahrenholz, Wolfgang Reimann und Karl Vötterle, Kassel 1919ff.
- NGroveD: The New Grove dictionary of music and musicians, herausgegeben von Stanley Sadie, London 1980.
- NgroveD2nd: The New Grove dictionary of music and musicians, 2nd Edition, herausgegeben von Stanley Sadie, London 2001.
- NSGA: Heinrich Schütz (1585-1672), Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben im Auftrag der internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Kassel, seit 1955.
- NT: Neues Testament
- NZfM: Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1834ff.
- RDL2: Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer, herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, zweite neubearbeitete Auflage, fünf Bände, Berlin 1958 ff.

RiemannL: Riemann Musiklexikon, 12. völlig neu bearbeitete Auflage, Mainz: Personenteil A-K und L-Z, hrsg. von Willibald Gurlitt, 1959 und 1961, Ergänzungsband Personenteil A-K und L-Z, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1972 und 1975, Sachteil, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 1967.

RLW: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Klaus Weimar; Berlin; New York 1994 ff.

Schilling: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, sieben Bände, Stuttgart 1835-1842. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1835-1842, Hildesheim; New York 1974.

TR: Tischreden

TRE: Theologische Realenzyklopädie, herausgegeben von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin; New York 1979 ff.

Volz: Luther, D. Martin: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, herausgegeben von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke, Textredaktion Friedrich Kur, München 1972. (zit. Luther in: Volz 1972)

WA: Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von H. Böhlau Nachfolgern, Weimar 1883ff. (zit. WA)

Walter GA 6: Johann Walter, Sämtliche Werke, sechster Band, [...] Kassel u.a. 1970.

WdF: Wege der Forschung

Zfm: Zeitschrift für Musik, Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik, Regensburg: Bosse (früher unter dem Titel „Neue Zeitschrift für Musik“; 1943-1944 unter dem Titel „Neue Zeitschrift für Musik“; später unter dem Titel „Neue Zeitschrift für Musik“).

Notenausgaben

Notenausgaben unter 3.2 Innermusikalische Faktoren

- **Thomas Stoltzer** (ca.1480-1526): *Der Herr kennt die Tage der Frommen* (aus Ps. 37); Ausgabe: Handbuch der evangelischen Kirchenmusik II, Göttingen 1976, S. 5-7.
- **Johann Walter** (1496-1570): *Aus tiefer Not* (Liedsatz über Psalm 130); Ausgabe: Johann Walter, Geistliches Gesangbüchlein Wittenberg 1551, erster Teil, Kassel und Basel 1954, S. 20 f. (= Johann Walter, Sämtliche Werke, erster Band).
- **Johann Reusch** (* ca. 1520/25, gest. 1582): *Aus der Tiefe* (Psalm 130); Ausgabe: Handbuch der evangelischen Kirchenmusik II, Göttingen 1976, S. 74-80.
- **Gallus Dressler** (1533-ca.1585): *Ich bin die Auferstehung und das Leben* (Joh.11, 25-26); Ausgabe: Motettenbuch, Heinz Holliger, Hrsg., Kassel u. a. 1959 (=BA 3451), S. 53-55.
- **Orlando di Lasso** (ca.1532-1594): *Allein Gott ich vertraue*; Ausgabe: Motettenbuch, Hrsg. Heinz Holliger, Kassel u. a. 1959, S. 74-75. Aus: *Newe teutsche Lieder geistlich und weltlich*, München 1583, 3. Teil von Nr. 3 *Aus meiner Sünden Tiefe*).

Notenausgaben unter 5. Analyse

1. **Melchior Franck** (ca. 1580-1639): *Und ich hörte eine große Stimm* (Offb 12,10-12.), aus: *Gemmulae Evangeliorum musicae, in welchen die fürnembsten Sprüche aus den fest- und sonntäglichen Evangelii durch das ganze Jahr zu finden*,⁴ v. Coburg 1623, A.Forckel-Sal. Gruner; Ausgabe: *Chorgesangbuch*, Geistliche Gesänge zu ein bis fünf Stimmen, hg. Von Richard Gözl.³²
2. **Tobias Michael** (1592-1657): *Aus der Tiefe* (Ps.130), aus: *Musicalischer Seelenlust / erster Theil / Darinnen außerlesene / und aus Heiliger Göttlicher Schrift gezogene Glaubens – Seufftzerlein / Andacht und Freude / auf sonderbare liebliche Madrigalische Art mit 5 Stimmen / und jhrem Baß: Contin.;* Ausgabe: Tobias Michael, Psalm-Motetten für fünfstimmigen Chor und Basso continuo, hrsg. von Claudia Theis (=Chor-Archiv, Musik der Thomaskantoren zu Leipzig, Bärenreiter 6933.), S. 29-35.
3. **Heinrich Schütz** (1585-1672): *Die mit Tränen säen* (Ps. 26,5-6), aus: *Musicalia ad Chorum Sanctum. Das ist: Geistliche Chor-Musik. erster Theil. Opus Undecimum;* Ausgabe: Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik* 1648, 29 fünf- bis siebenstimmige Motetten, hrsg. von Wilhelm Kamlah, Kassel u. a. 1965, (=Bärenreiter 500; NSGA 5), S. 45-50.

³² Weitere wichtige Ausgaben: Im Rahmen von Francks gesamten *Gemmulae Evangeliorum* erschien diese Motette in: *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, hg. Von L. Schöberlein und F. Riegel, Göttingen 1865-1872, sowie in einer vollständigen Neuausgabe der *Gemmulae Evangeliorum* als „Deutsche Evangelienprüche für das Kirchenjahr“, hg. Von K. Ameln, Kassel 1937.

4. **Wolfgang Carl Briegel** (1628-1712): *Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen* (Luk 8,5-8), aus: *Evangelischer / Blumengarten / über jede / Sonn=Fest= und Apostel= / Tage, mit 4. und 5. Stimmen, auff leichte Madrigalische Art, sampt einem General=Baß so doch in Mangelung eines Orgelwerks außgelassen werden kann. / Gesetzt und hervorgegeben/ von Wolffgang Carl Brigeln, F. E. Capellmeistern in Gotha. / Erster Theil / von Advent bis auff Quinquagesima / [...]Gotha / In Verlegung Salomon Reyhers / Gedruckt daselbst durch Johann Michael Schalln / In Jahr Christi 1666; (=Bärenreiter 6229), S. 6-13.*
5. **Johann Sebastian Bach** (1685-1750): *Fürchte dich nicht* (Jes 41,10 und 43,1 sowie die Strophen 11 und 12 des Kirchenliedes *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul Gerhardt); Ausgabe: Johann Sebastian Bach, neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Band 1, Motetten, Kassel u. a. 1967.
6. **Gottfried August Homilius** (1714-1785): *Sehet, welch eine Liebe* (1. Joh 3,1a) mit Choral *O Patris caritas*); Ausgabe: Carus 1.707.
7. **Johann G. Schicht** (1753-1823): *Die mit Tränen säen* (Ps. 126,5), Ausgabe: Johann Gottfried Schicht, Motetten und Psalmen für vierstimmigen Chor, hrsg. von Ulrich Zimmer (=Chor-Archiv, Musik der Thomaskantoren zu Leipzig, Bärenreiter 6938); S. 6-9.
8. **Felix-Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847): *Warum toben die Heiden* (Ps. 2). Ausgabe: Notenband zu Poos 1983; S. 95-108.
9. **Albert Becker** (1834-1899): *Sehet, welch eine Liebe* (1. Joh 3,1); Ausgabe: Carus 7002130.
10. **Heinrich Kaminski** (1886-1947): *Aus der Tiefe* (Ps. 130); Ausgabe: Heinrich Kaminski, Der 130. Psalm, Mainz 1931 (=Schott C 30879).
11. **Hugo Distler** (1908-1942): *In der Welt habt ihr Angst* (Joh 16,33) aus: *Geistliche Chormusik* op. 12); Ausgabe: Hugo Distler, Geistliche Chormusik op. 12, neun Motetten für gemischten Chor a capella, Gesamtausgabe (=Bärenreiter 6483), S. 83-85.
12. **Johannes Driessler** (*1921): *Das ist ein köstlich Ding* (Ps. 96,5-6), Ausgabe: Hans Holliger (Hrsg.), Motettenbuch, Kassel und Basel 1959 (=Bärenreiter 3451), S.20f.

Literaturverzeichnis

- Abegg, Wilhelm: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986.
- Abegg, Wilhelm; Doflein, Erich: Heinrich Kaminski als Lehrer, in: W. Abegg, K. Blum, O. J. Burba, H. Hartog, I. Herrmann, E. Doflein, K. Schleifer: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986.
- Adrio, Adam: Artikel „Albert Becker“, in: MGG 15 (Suppl., 1973), Sp. 593-595.
- Adrio, Adam: Artikel „Rogier Michael/Tobias Michael“, in: MGG 9 (1961), Sp. 264-269.
- Ahrens, Rüdiger: Artikel „Hermeneutik“, in: Ansgar Nünning [Hrsg.], Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart und Weimar 1998, S. 207-210.
- Ameln, Konrad [Hrsg.]: Artikel „Leonhard Lechner“, in: MGG 8 (1960), Sp. 428-438.
- Ameln, Konrad [Hrsg.]: Leonhard Lechner, Werke, Band 12, Historia der Passion und Leiden unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, 1593, Kassel/New York 1960.
- Ameln, Konrad: Kritischer Bericht zu: Johann Sebastian Bach, neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Band 1, Motetten, Kassel u.a. 1967.
- Ameln, Konrad; Mahrenholz, Christhard; Thomas, Wilhelm [...]: Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Göttingen, zweite durchgesehene Auflage 1976, zwei Bände, II. Das gesungene Bibelwort, 1. Die a-capella-Werke.
- Anton, Heinz: Artikel „Hermeneutischer Zirkel“, in: Ansgar Nünning [Hrsg.], Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart und Weimar 1998, S. 210f.
- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber, zweite Auflage 1995.
- Bartelmus, Rüdiger (Hrsg.): Konsequente Traditionsgeschichte, Festschrift für Klaus Baltzer zu seinem 65. Geburtstag, Göttingen 1993 (=Orbis biblicus et orientalis; 126).
- Bartels, Katrin: Musikalisch-rhetorische Figuren in deutschen Evangelienmotetten um 1600, Diss., Göttingen 1991.
- Bautz, Friedrich Wilhelm: Artikel „Gerhardt, Paul“ in: Bautz II (1990), Sp. 219-223.
- Becerra-Schmidt, Gustavo: Artikel „Deklamation“, in: HWR 2, Sp. 481-512.
- Beutel, Albrecht: Artikel „Predigt VIII“, in: TRE XXVII, S. 296-311.
- Blankenburg, Walter: Artikel „Johannes Walter (Walther) d.Ä.“, in: MGG 14 (1968), Sp.192-199.

- Blankenburg, Walter: Artikel „Martin Luther“, in: MGG 8 (1960), Sp. 1334-1346.
- Blankenburg, Walter: Artikel „Melanchthon“, in: MGG 9 (1961), Sp.2-4.
- Blankenburg, Walter: Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 205-217.
- Blankenburg, Walter: Der Protestantismus, in: Dorothea Baumann/Kurt von Fischer [Hrsg.], religiöse Autoritäten und Musik, Kassel 1984, S. 15-23.
- Blankenburg, Walter: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 163-173. (Auch in: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 25-34.)
- Blankenburg, Walter: Johann Walters Gedanken über Musik und Theologie, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 31-39.
- Blankenburg, Walter: Kann Singen Verkündigung sein?, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 298-313. (Auch in: MuK 23 (1953), S. 1-16.)
- Blankenburg, Walter: Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979.
- Blankenburg, Walter: Luther und die Musik, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 17-30.
- Blankenburg, Walter: Offizielle und inoffizielle liturgische Bestrebungen in der evangelische Kirche Deutschlands, in: [Ders.:] Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, Göttingen 1979, S. 284-297. (Auch in: Liturgisches Jahrbuch 13 (1963), S. 70-83.)
- Blum, Klaus: Kaninski-Rezeption 1916-1946, in: W. Abegg, K. Blum, O. J. Burba, H. Hartog, I. Herrmann, E. Doflein, K. Schleifer: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986.
- Blume, Friedrich (Hrsg.): Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, Kassel u.a. 1965.
- Blume, Friedrich: Artikel „Form I/II“, in: MGG 4 (1955), Sp. 523-543.
- Boetticher, Wolfgang: Artikel „Lasso, Orlando di“, in: MGG 8 (1960), Sp. 251-292.
- Boetticher, Wolfgang: Geschichte der Motette, Darmstadt 1989 (=Erträge der Forschung 268).
- Bornefeld, Helmut: Artikel „Distler, Hugo“ in: MGG 3 (1954), Sp. 582-585.

- Bornkamm, Heinrich: Luther und das Alte Testament, Tübingen 1948.
- Brandes, Friedrich: Die Familie Mendelssohn 1829-1847, Nach Briefen und Tagebüchern, neu herausgegeben von Prof. Friedrich Brandes, zwei Bände, Leipzig 1929.
- Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, zweiter Teil, von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (=Geschichte der Musiktheorie 8/II).
- Brecht, Martin: Artikel „Luther I. Leben.“, in: TRE XXI (1991), S. 513-530.
- Breig, Werner: Artikel „Johann Sebastian Bach“, in: MGG2 (1999), Personenteil 1, Sp. 1397-1535.
- Breig, Werner: Zur musikalischen Syntax in Schützens „Geistlicher Chormusik“, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach-Händel-Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Stuttgart 1985. Kassel 1987.
- Brodde, Otto: Heinrich Schütz, Weg und Werk, Kassel (u.a.), 2. Auflage 1979.
- Büchsel, Friedrich: Das Evangelium nach Johannes, übersetzt und erklärt von Friedrich Büchsel, Göttingen, vierte Auflage 1946 (=Neues Testament Deutsch 4).
- Bultmann, Rudolf: Das Evangelium des Johannes, Göttingen, siebzehnte Auflage 1962 (=Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament, begründet von Heinrich August Wilhelm Meyer, zweite Abteilung, 17. Auflage, unveränderter Nachdruck der 10. Auflage).
- Burmeister, Joachim: Musica poetica, Rostock 1606.
- Calvisius, Seth: Melopoiía sive melodiae condendae ratio, Erfurt 1592.
- Clemen, Otto: Luthers Werke in Auswahl, unter Mitwirkung von Albert Leitzmann, herausgegeben von Otto Clemen, acht Bände, Berlin 1950.
- Cornehl, Peter: Artikel "Gottesdienst VIII", in: TRE XIV, S. 54-85.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern ²1954.
- Dahlhaus, Carl: Artikel „Gattung“ , in: Brockhaus-Riemann 1978; S. 452ff.
- Dahlhaus, Carl: Artikel „Historismus I-VII“, in: MGG2 (1996), Sachteil 4, Sp. 335-342.
- Dahlhaus, Carl: Was ist eine musikalische Gattung?, in: NZfM 135 (1974), S. 620-625.
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Laaber, 2. Auflage 1984.
- Danuser, Herrmann: Artikel „Gattung“, in: MGG2 (1995), Sachteil 3, Sp. 1042-1069.

- Distler, Hugo: Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik, in: ZfM 102 (1935), S. 1325-1329.
- Dressler, Gallus: Praecepta musicae poeticae 1563, ed. Engelke, Geschichtsblätter für Stadt und Land, Magdeburg XLIXIL, 1914/15.
- Düfel, Hans: Luther-Gesellschaft und Lutherrenaissance. Die Tagungen der Luther-Gesellschaft von 1925 bis 1935, in: LuJ 64 (1997), S. 47-86.
- Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten, 6., aktualisierte Auflage, München 1995.
- Dyck, Joachim: Athen und Jerusalem, Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert, München 1977.
- Dyck, Joachim: Philosoph, Historiker, Orator und Poet. Rhetorik als Verständigungshorizont der Literaturtheorie des XVII. Jahrhunderts, in: Arcadia 4 (1969), S. 1-15.
- Dyck, Joachim: Ticht-Kunst, Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition, Bad Homburg u.a. 21969.
- Dyck, Joachim; Jens, Walter; Ueding, Gert [Hrsg.]: Rhetorik, ein internationales Jahrbuch, Band 5: Rhetorik und Theologie, Tübingen 1986.
- Dyck, Joachim; Sandstede, Jutta: Quellenbibliographie zur Rhetorik, Homiletik und Epistolographie des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Stuttgart 1994.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Heinrich Schütz, Musicus Poeticus, Wilhelmshaven, 2. Auflage 1985 (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 92). (1. Auflage Göttingen 1959; =Kleine Vandenhoeck und Ruprecht-Reihe 84)
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland, Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, durchgesehene Taschenbuchausgabe, München 1996.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Schütz und Gottesdienst, Versuch über das Selbstverständliche, zweite Auflage 1984. (=Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 3)
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Walter Blankenburg (Hg.), Johann Sebastian Bach, 1970, (=WdF 170), S. 247-289.
- Ehmann, Wilhelm: Das Motettenwerk von Schütz, Mendelssohn, Distler und die Restauration, in: [Ders.:] Voce et Tuba, gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974, herausgegeben von Dietrich Berke, Christiane Bernsdorff-Engelbrecht und Helmut Kornemann, Kassel u.a. 1976.

- Elliger, Karl: Deuterocesaja, 1. Teilband Jesaja 40,1-45,7, zweite, durchgesehene Auflage, Neunkirchen-Vluyn 1989 (=Biblischer Kommentar Altes Testament XI/I).
- Ellul, Jaques: Apokalypse, Die Offenbarung des Johannes. Enthüllung der Wirklichkeit, Neunkirchen-Vluyn 1981.
- Feder, Georg: Artikel „Homilius, Gottfried August“, in: MGG 6 (1957), Sp. 672-681.
- Feder, Georg: Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik, in: Walter Wiora, Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger, Regensburg 1978, S. 97-117.
- Finscher, Ludwig: Artikel „Motette“, in: MGG 9 (1961), Sp. 637-669.
- Finscher, Ludwig: Artikel „Psalm III. Die mehrstimmigen Psalm-Kompositionen“, in: MGG2 (1997), Sachteil 7, Sp. 1876-1900.
- Finscher, Ludwig: Rezension zu Leuchtmann/Mausser 1998, in: ÖMZ 2000, S. 98-100.
- Fischer, Erik: Artikel „Oper“, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 635-641.
- Fischer, Hermann: Artikel „Protestantismus I“, in: TRE XXVII (1997), S. 542-551.
- Forchert, Arno/(Finscher, Ludwig): Artikel „Motette V“ in: MGG2 (1997), Sachteil 6, Sp. 528-539.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ⁴1975.
- Geck, Martin: „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforshtes und Erfahrenes, Stuttgart; Weimar 2000.
- Geck, Martin: Artikel „Georg Rhau“, in: MGG 11 (1963), Sp. 372-376.
- Geck, Martin: Bach, Leben und Werk, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Geck, Martin: Johann Sebastian Bach, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Geldsetzer, Lutz; Seiffert, Helmut: Artikel „Hermeneutik“, in: Helmut Seiffert und Gerhard Radnitzky (Hrsg.), Handlexikon zur Wissenschaftstheorie, München 1989, S. 127-139.
- Gerhard, Anselm: Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts, in: Das achtzehnte Jahrhundert. Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher im 18. Jahrhundert 22 (1998), S. 40-51.
- Grabner, Hermann: Hugo Distler, Tutzing 1990.

- Graf, Friedrich Wilhelm: Artikel „Protestantismus II“, in: TRE XXII (1997), S. 551-580.
- Grusnick, Bruno: Hugo Distler, in: ZfM 102 II (1935), S.1317-1325.
- Gudewill, Kurt: Artikel „Melchior Franck“, in: MGG 4 (1955), Sp. 663-675.
- Günther, Hartmut; Volk, Ernst: D. Martin Luthers Epistel-Auslegung, Band 5 [...], Göttingen 1983.
- Gurlitt, Willibald: Johann Walter und die Musik der Reformationszeit, in: LuJ 15 (1933), S. 1-112.
- Gurlitt, Willibald: Nachwort zu Michael Praetorius, Syntagma Musicum II, herausgegeben von Willibald Gurlitt, Kassel und Basel 1958.
- Gutzen, D.; Ottmers, M.: Artikel „Christliche Rhetorik“, in: HWR 2, Sp. 197-222.
- Haar, James: Artikel „Lassus (1), Orlande de“, in: NGroveD 10 (1980), S. 480-501.
- Hahnheide, Stefan [Hrsg.]: Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29.September 1995, Osnabrück 1997.
- Harnisch, Wolfgang: Artikel „Kerygma“, in: Evangelisches Kirchenlexikon, zweiter Band, Göttingen, dritte Auflage 1989 (Neufassung), Sp. 1029-1030.
- Hartmann, Karl Günther: Artikel „Johann Reusch“, in: MGG 11 (1963), Sp. 329-330.
- Hartog, Hans: Heinrich Kaminski, Leben und Werk, Tutzing 1987.
- Hase, Karl von: Kirchengeschichte auf der Grundlage akademischer Vorlesungen (Dritter Theil, neue Kirchengeschichte, Zweite Abtheilung, erste Hälfte), Leipzig, zweite Auflage 1897.
- Hauck, Friedrich: Die Briefe des Jakobus, Petrus und Johannes (Kirchenbriefe), übersetzt und erklärt von Friedrich Hauck, 4. durchgesehene und ergänzte Auflage, Göttingen 1947 (=Neues Testament Deutsch 10).
- Heinemann, Michael: „Das ist je gewisslich wahr“, Eine Schütz-Motette zwischen den Stilen, in: BzM (1992), S. 47-57.
- Heinemann, Michael: Heinrich Schütz und seine Zeit, Laaber 1993.
- Hempel, Gunter: Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, in: MGG 11 (1963), Sp. 1694-1697.
- Herbst, Andreas: Musica Poetica, Sive Compendium Melopoeticum, das ist: Eine kurtze Anleitung [...] wie man eine schöne Harmoniam, oder schlichten Gsg., nach gewissen Praeceptis u. Regulis componieren [...] soll, Nürnberg 1643.

- Herbst, Wolfgang (Hg.): Evangelischer Gottesdienst, Quellen zu seiner Geschichte, zweite, völlig neubearbeitete Auflage, Göttingen 1992.
- Herbst, Wolfgang: Artikel „Musik in der Kirche“, in: MGG2 (1997), Sachteil 6, Sp. 715-727.
- Herbst, Wolfgang: Musik in einer politisch engagierten Kirche, in: MuK 39 (1969), S. 234ff.
- Herder, Johann Gottfried: Cäcilia, in: Bernhard Suphan [Hrsg.], Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke XVI, zweite Nachdruckauflage, repographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1887, Hildesheim; New York 1978f., S. 253-271.
- Hermant, Jost: Probleme der heutigen Gattungsgeschichte, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 2 (1970), S. 85-94.
- Hermann, Ingrid: Zum Vokalwerk Heinrich Kaminskis, in: W. Abegg, K. Blum, O. J. Burba, H. Hartog, I. Herrmann, E. Doflein, K. Schleifer: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986.
- Hermann, Ursula: Hugo Distler, Leben und Wirken; in: Alexander L. Suder [Hrsg.]: Hugo Distler, Tutzing 1990, S. 13-33 (=Komponisten in Bayern 20).
- Hermann, Ursula: Hugo Distler, Rufer und Mahner, dritte Auflage, Berlin 1983.
- Hildesheimer, Wolfgang: Die Musik und das Musische, in: MiU 19 (1968), S. 81-85.
- Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz, 2 Bände, I Theoretischer Teil, neue erweiterte Ausgabe, Mainz 1940.
- Hirschmann, Karl Friedrich: Wolfgang Carl Briegel 1626-1712, Marburg 1934 (=Dissertation Marburg 1934).
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar: Artikel „Fauxbourdon/fauxbourdon/falso bordone“, in: HmT (1972).
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Artikel „Stoltzer, Thomas“, in: MGG 12 (1965), Sp. 1398-1403.
- Hofmann, Hans-Ulrich: Luther und die Johannes-Apokalypse, Tübingen 1982. (=Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese 24).
- Honders, Casper: In der Welt habt ihr Angst. Über Leben und Werk Hugo Distlers (1908-1942), in: Dietrich Schuberth (Hrsg.): Kirchenmusik im Nationalsozialismus, zehn Vorträge, Kassel 1995, S. 144-155. (Auch in: Der Kirchenmusiker 1991, S. 1-13.)
- Illmer, Detlev: Artikel „Artes liberales“, in: TRE IV (1979), S. 156-171.

- Jauß, Hans Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters, in: Hans Robert Jauß; E. Köhler [Hrsg.], Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, Band 1: *Généralités*, Heidelberg 1972, S. 107-138.
- Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehens, München 1994.
- Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Nachdruck: Kassel 1995.
- John, Hans: Artikel „Homilius, Gottfried August“, in: *NGrove* 2nd, 11 (2001), S. 671-673.
- John, Hans: Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius, ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18.Jh., Tutzing 1980.
- Jones, Gaynor G.: Artikel „Schicht, Johann Gottfried“, in: *NGrove* 2nd, 22 (2001), S. 493f.
- Junghans, Helmer: Wittenberg als Lutherstadt, Göttingen 1979.
- Kaiser, Otto: Artikel „Jesaja/Jesajabuch“, in: *TRE* XVI (1987), S. 636-658.
- Kalb, Friedrich: Vorwort zu der Einspielung der *Psalmen Davids* bei POLYDOR, 1972.
- Kaminski, Heinrich: Äußerungen zur Musik, in: W. Abegg, K. Blum, O. J. Burba, H. Hartog, I. Herrmann, E. Doflein, K. Schleifer: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986.
- Kantzenbach, Friedrich Wilhelm; Mehlhausen, Joachim: Artikel „Neuluthertum“, in: *TRE* XXIV (1994), S. 327-341.
- Karpp, Heinrich: Artikel „Bibel IV“, in: *TRE* VI (1980), S. 77-93.
- Kirchberg, Klaus: Artikel „Kaminski, Heinrich“, in: *NgroveD* 9 (1980), S. 786f.
- Kirste, Reinhard: Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werk unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhart Hutter und Johann Arnd, in: Martin Petzoldt, Bach als Ausleger der Bibel, theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs, Göttingen 1985.
- Klügle, Karl: Artikel „Motette, I Entstehung, II bis ca. 1320, III bis ca. 1420“, in: *MGG2* (1997), Sachteil 7, Sp. 499–512.
- Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802.
- Koch, Klaus Peter: Rezension zu Boetticher 1988, in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 303-305.

- Köstlin, H. M.: Artikel „Kirchenmusik“, in: Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Leipzig 1901 (=dritte verbesserte und vermehrte Auflage), S. 443-458.
- Kraus, Hans Joachim: Psalmen, 2 Bände (Teil I, Psalm 1-59; Teil II, Psalm 60-150), Neukirchen-Vluyn 1966 (=Biblischer Kommentar zum Alten Testament XV/1/2).
- Krellmann, Hans Peter: Artikel „Driessler, Johannes“, in: NgroveD2 (2001), S. 594f.
- Krieg, Gustav A.: Artikel „Musik und Religion IV“, in: TRE XXIII (1994), S. 457-495.
- Krieg, Gustav A.: Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem, dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg, Göttingen 1990.
- Krieg, Gustav A.: Die Orientierung der Kirchenmusik in Gedankenwelt und Politik des 20. Jahrhunderts. Beobachtungen zur ‚Kirchenmusikalischen Erneuerung‘, in: Dietrich Schuberth [Hrsg.]: Kirchenmusik im Nationalsozialismus, zehn Vorträge, Kassel 1995, S. 129-141.
- Krones, Hartmut: Artikel „Musik und Rhetorik“, in: MGG2 (1997), Sachteil 6, Sp. 814-852.
- Krones, Hartmut: Tonartenwahl und Bedeutung. Die ‚Dispositiones modorum‘ bei Heinrich Schütz, in: ÖMZ 40 (1985), S. 508-518.
- Kross, Siegfried: Artikel "Motette", in: TRE XXIII (1994), S. 371-373.
- Krummacher, Christoph: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik, Göttingen 1994.
- Krummacher, Friedhelm: Artikel „Historismus VIII-X“, in: MGG2 (1996), Sachteil 4, Sp. 342-352.
- Krummacher, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach, Kassel u. a. 1978 (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXII).
- Krummacher, Friedhelm: Werkstruktur und Textexegese in Bachs Motette *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* (BWV 228), in: Heinrich Poos (Hrsg.), Chormusik und Analyse, Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik, zwei Bände, Mainz 1983, S. 195-212.
- Krummacher, Hans-Henrik: Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern, München 1976.
- Krummacher, Hans-Henrik: Überlegungen zur literarischen Eigenart und Bedeutung der protestantischen Erbauungsliteratur im frühen 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch Rhetorik 5 (1986), S. 97-113.

- Krünitz, D. Johann Georg: Oekonomisch=technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Stats=Stadt=Haus= und Land=Wirtschaft und der Kunst=Geschichte, in alphabetischer Ordnung; von D. Johann Georg Krünitz. Berlin, zweyte Auflage. (Hier: Acht und dreyßigster Theil, von Kinn bis Kirch, 1794, Artikel „Kirchenmusik“; Vier und neunzigster Theil, von Mordbrenner bis Mühlbursch, 1804, Artikel „Motette“.)
- Kubik, Reinhold: Nachwort zur Motette *Sehet, welch eine Liebe* von Gottfried August Homilius, Wien 1986 (=Carus 1.707, S. 11).
- Kuhnau, Johann: Der musicalische Quack-Salber, Dresden 1700.
- Kümmel, Werner Georg: Einleitung in das Neue Testament, 21., erneut ergänzte Auflage, Heidelberg 1983.
- Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, Bern 1916.
- Leaver, Robin A.: Bachs Motetten und das Reformationsfest, in: Martin Petzoldt, Bach als Ausleger der Bibel, theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs, Göttingen 1985.
- Leuchtmann, Horst; Mauser, Siegfried: Messe und Motette, Laaber 1998. (=Handbuch der musikalischen Gattungen, herausgegeben von Siegfried Mauser, Bd.9)
- Lochner, Michael: Gedanken über die Kirchenmusik. Kirchenmusik und Theologie im Miteinander und Füreinander, in: Gottesdienst und Kirchenmusik 2 (2000), S. 32-37.
- Luther, D. Martin: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, herausgegeben von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke, Textredaktion Friedrich Kur, München 1972. (zit. Luther in: Volz 1972)
- Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von H. Böhlau Nachfolgern, Weimar 1883ff. (zit. WA)
- Luther, Wilhelm Martin: Artikel „Dressler, Gallus“, in: MGG 3 (1954), Sp. 801-806.
- Lütteken, Laurenz: Artikel "Motette IV. 15. und 16. Jahrhundert", in: MGG2 (1997), Sachteil 6, Sp. 513-528.
- Magaß, Walter: Der Prediger und die Rhetorik, in: JB Rhetorik 5 (1986), S. 13-26.
- Mahrenholz, Christhardt: Die Kirchenmusik in der neuen lutherischen Agenda, in: MuK 25 (1955), S. 153.
- Mann, Dietrich: Das Neue Testament verstehen, Konstanz 1984.

- Märker, Michael: Klassizismus zur Zeit der Wiener Klassik? -Zu den Motetten von Johann Gottfried Schicht, in: Die Musikforschung 50 (1997), S. 9-18.
- Marshall, Traute Maass: Artikel „Gerhardt, Paul“, in: N GroveD2 (2001), Bd. 9, S. 697f.
- Mayer, Sonja: Waldemar Klink (1894-1979) -ein fränkischer Zeitzeuge für Hugo Distler und Förderer seiner Werke, in: Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv 2 (1999), S. 30-32.
- Meier, Bernhard: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (nach den Quellen dargestellt), Utrecht 1974.
- Mendelssohn, Arnold: Gott, Welt und Kunst, Aufzeichnungen aus den Jahren 1912-1933, herausgegeben von W. Ewald, Leipzig 1949.
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul und Carl [Hrsg.]: Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847, Leipzig, vierte Auflage 1864.
- Meyers Großes Konversations=Lexikon. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. (Hier: Vierzehnter Band, Mittenwald bis Ohmged, Leipzig und Wien 1906, Artikel „Motette“.)
- Meyfart, Johann Matthäus: Teutsche Rhetorica oder Redekunst 1634, herausgegeben von Erich Trunz, Tübingen 1977 (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 25).
- Meyfart, Johann Matthäus: Tuba novissima, das ist von den vier letzten Dingen des Menschen (Coburg 1626), mit einem Anhang „ausgewählte Stücke aus Meyfarts Schriften“, herausgegeben von Erich Trunz, Tübingen 1980 (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock; 26).
- Meyfart, Johann Matthäus: Tuba novissima, das ist von den vier letzten Dingen des Menschen, Coburg 1626, mit einem Anhang „Ausgewählte Stücke aus Meyfarts Schriften“, hrsg. Von Erich Trunz, Tübingen 1980. (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 26)
- Moser, Hans Joachim: Artikel „Gattungen der Musik“, in: [Ders.] Musiklexikon, Berlin 1935, Sp. 255f.
- Moser, Hans Joachim: Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin/Darmstadt 1954.
- de la Motte, Diether: Harmonielehre, achte Auflage, Kassel 1992.
- de la Motte, Diether: Kontrapunkt, fünfte Auflage, Kassel 1994.
- de la Motte-Haber, Helga [Hrsg.]: Musik und Religion, Laaber 1995.
- Mostert, Walter: Artikel „Luther III. Wirkungsgeschichte“, in: TRE XXI, S. 567-594.

- zur Mühlen, Karl-Heinz: Artikel „Luther II. Theologie.“, in: TRE XXI (1991), S.530-567.
- Mühlhaupt, Erwin: D Martin Luthers Evangelien-Auslegung, herausgegeben von Erwin Mühlhaupt, Göttingen, zweite, durchgesehene Auflage 1961 (hier: vierter Teil, Das Johannes-Evangelium mit Ausnahme der Passionstexte, bearbeitet von Eduard Ellwein).
- Mühlhaupt, Erwin: D Martin Luthers Psalmen-Auslegung, hrsg. v. Erwin Mühlhaupt, drei Bände, Göttingen 1959-1965 (1. Band, 1959, Psalmen 1-25).
- Mühlhaupt, Erwin: D Martin Luthers Psalmen-Auslegung, herausgegeben von Erwin Mühlhaupt, drei Bände, Göttingen 1959-1965 (3. Band, 1965, Psalmen 91-150).
- Müller, Erich Hermann (Hrsg.): Heinrich Schütz, gesammelte Briefe und Schriften, Hildesheim; New York 1976. (=Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1931, zit.: Schütz in: Müller 1931)
- Müller, Hans Martin: Artikel „Homiletik“, in: TRE XV (1986), S. 526-565.
- Müller, Hans Martin: Artikel „Homiletik“, in: HWR 3 (1996), Sp. 1496-1510.
- Müller, Klaus Peter: Artikel „Moderne“, in: Ansgar Nünning [Hrsg.], Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart und Weimar 1998, S. 378-281.
- Müller-Blattau, Joseph: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, zweite Auflage Kassel 1965. (Erstauflage Leipzig 1925)
- Nembach, Ulrich: Predigt des Evangeliums, Neunkirchen 1972.
- Neumann, Friedrich: Modaler Satz-Neue Modalität, in: Walter Salmen; Norbert J. Schneider, Der musikalische Satz, Innsbruck 1987, S. 205-213.
- Neumann, Klaus L.: Artikel „Distler, Hugo“, in: NGroveD2nd 7 (2001), S. 382f.
- Neumann, W.; Schulze, H.-J. [Hrsg.]: Bach-Dokumente II, Kassel 1969.
- Noack, Elisabeth; Schröder, Dorothea: Artikel „Briegel, Wolfgang Carl“ in: NGroveD2nd 4 (2001), S. 352f.
- Noack, Friedrich: Artikel „Briegel, Wolfgang Carl“ in: MGG 2 (1952), Sp. 320-323.
- Olszewsky, Hans-Josef: Artikel „Kaminski, Heinrich“, in: Bautz III (1992), Sp. 999-1005.
- Pfannkuch, Wilhelm: Artikel „Oper“, in: MGG 10 (1962), Sp. 1-89.

- Pirner, Manfred L.: Musik und Religion in der Schule: historisch-systematische Studien in religions- und musikpädagogischer Perspektive, Göttingen 1999 (=Arbeiten zur Religionspädagogik 16; zugl. Diss. Otto-Friedrich-Universität Bamberg 1996/97).
- v. Polenz, Peter: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, zwei Bände, Berlin/New York 1991/1994 (Band 1: Einführung, Grundbegriffe, Deutsch in der frühbürgerlichen Zeit, 1991; Band 2: 17. und 18. Jahrhundert, 1994).
- Poos, Heinrich: Chormusik und Analyse, Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik, herausgegeben von Heinrich Poos, Analyseband und Notenband, Mainz 1983.
- Praetorius, Michael: Syntagma Musicum, drei Bände, herausgegeben von Willibald Gurlitt, Kassel, Basel u. a. 1958 (=Documenta Musicologia, erste Reihe: Druckschriften Faksimiles). Band I, Musicae artis Analecta, Wittenberg 1614/15; Band II, De Organographia, Wolfenbüttel 1619; Band III: Termini musici, Wolfenbüttel 1619.
- Pritzkat, Rosemarie: Tonartenwahl und Harmonik. Schütz in der Lehre Giovanni Gabrielis, dargestellt am Beispiel der „Geistlichen Chormusik“, in: Musik und Kirche 56 (1986), S. 83-94.
- Raeder, Siegfried: Psalmen/Psalmenbuch II, in: TRE XXVII (1997), S. 624-634.
- Rauchhaupt, Ursula v.: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, eine Studie zum Thema „Musik und Gottesdienst“, Gütersloh 1963.
- Remmert, Sönke: Bibeltex-te in der Musik. Ein Verzeichnis ihrer Vertonungen, Göttingen 1996.
- Rengstorf, Karl Heinrich: Das Evangelium nach Lukas, vierte, neubearbeitete Auflage, Göttingen 1949 (=Das Neue Testament Deutsch, Neues Göttinger Bibelwort 3)
- Riedl, Peter Anselm: Artikel „Barock“, in: TRE V (1980), S. 241-251.
- Rochlitz, Friedrich: Recension. Motetto: Nach einer Prüfung kurzer Tage, von Gellert; in Musik ges. von J. G. Schicht, in: AmZ 20 (1818), Sp. 601-612.
- Roloff, Jürgen: Die Offenbarung des Johannes, Zürich 1984. (=Züricher Bibelkommentare NT 18)
- Roloff, Jürgen: Einführung in das Neue Testament, Stuttgart 1995.
- Samson, Ingrid: Artikel „Kaminski, Heinrich“, in: MGG 7 (1958), Sp. 470-477.
- Schilling, Gustav [Hrsg.]: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, sieben Bände (Stuttgart 1835-1842); Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1835-1842, Hildesheim; New York 1974. Daraus: Artikel „Motette“ fünfter Band, Stuttgart 1837, S. 20f.

- Schipke, Max: Der deutsche Schulgesang: von Johann Adam Hiller bis zu den Falkschen allgemeinen Bestimmungen (1775-1875); ein Beitrag zur Geschichte der Gesangspädagogik, Berlin 1913.
- Schleifer, Karl: Die Tonsprache Heinrich Kaminskis, in: W. Abegg, K. Blum, O. J. Burba, H. Hartog, I. Herrmann, E. Doflein, K. Schleifer: Heinrich Kaminski, Tutzing 1986, S. 101-111.
- Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert, Der Bürger erhebt sich, Reinbek bei Hamburg 1984 (=Musikgeschichte in Deutschland 1).
- Schmalzriedt, Siegfried: Artikel „Clausula“, in: HmT (1974).
- Schmalzriedt, Siegfried: Artikel „Kadenz“, in: HmT (1974).
- Schmid, Bernhold: Die Motette bis in das frühe 15. Jahrhundert, in: Horst Leuchtmann; Siegfried Mauser: Messe und Motette, Laaber 1998. (=Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd.9)
- Schmidt, Hans: Die Psalmen, Tübingen 1934. (=Handbuch zum Alten Testament, hg. von Otto Eissfeldt, Bd. 15)
- Schmidt-Beste, Thomas: Artikel „Modus“, in: MGG2 (1997), Sachteil 6, Sp. 397-431.
- Schmitz, Arnold: Ausgewählte Aufsätze zur geistlichen Musik, herausgegeben von Magda Marx-Weber, Paderborn 1996. (=Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 3)
- Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Laaber 1976 (=genehmigter Nachdruck der Ausgabe London: Schott 1950).
- Schneider, Norbert J.: Harmonik nach 1900. Klangfindung und Klangstruktur, in: Walter Salmen; Norbert J. Schneider, Der musikalische Satz, Innsbruck 1987, S. 187-204.
- Schott, Christian-Erdmann: Akkomodation- Das homiletische Programm der Aufklärung, in: Vestigia Bibliae 3 (1981), S. 49-69.
- Schroer, Henning: Artikel “Psalmen/Psalmenbuch III”, in: TRE XXVII (1997), S. 634-637.
- Schuberth, Dietrich (Hrsg.): Kirchenmusik im Nationalsozialismus, zehn Vorträge, Kassel 1995.
- Schuberth, Dietrich: Artikel „Kirchenmusik“, in: TRE XVIII (1989), S. 649-662.
- Schuldt, Kathrin Friederike: Orlando di Lasso: „Allein Gott ich vertraue“, (Kiel 1999, masch., unveröffentlicht; =schriftliche Prüfungsarbeit zur Chorleiterfortbildung B an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel).

- Schüssler-Fiorenza, Elisabeth: Das Buch der Offenbarung, Vision einer gerechten Welt, Stuttgart 1994.
- Schütz, Heinrich: Gesammelte Briefe und Schriften, herausgegeben von E. H. Müller, Hildesheim; New York 1976. (=Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1931)
- Seidel, Hans; Dyer, Joseph; Finscher, Ludwig: Artikel „Psalm“, in: MGG2 (1997), Sachteil 7, Sp. 1853-1900.
- Seidel, Wilhelm: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, in: Helga de la Motte – Haber (Hrsg.), Musik und Religion, Laaber 1995.
- Seiffert, Helmut: Artikel „Geschichtstheorie“, in: Helmut Seiffert und Gerard Radnitzky (Herausgeber), Handlexikon zur Wissenschaftstheorie, München 1989, S. 106-112.
- Seiffert, Helmut: Artikel „Historisch/systematisch“, in: Helmut Seiffert und Gerard Radnitzky (Herausgeber), Handlexikon zur Wissenschaftstheorie, München 1989, S. 139-144.
- Seybold, Klaus: Artikel „Psalmen/Psalmenbuch“, in: TRE XXVII, S. 610-624.
- Siegele, Ulrich: Bachs Ort in Orthodoxie und Aufklärung, in: Musik und Kirche 51 (1981), S. 3-14.
- Siegele, Ulrich: Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette ‚Die mit Tränen säen‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘, in: Schütz-Jahrbuch 1 (1982), S.50-56.
- Söhngen, Oskar: Erneuerte Kirchenmusik, eine Streitschrift, Göttingen 1975. (=Veröffentlichungen der Ev. Gesellschaft für Liturgieforschung, herausgegeben von O. Söhngen, Heft 19)
- Söhngen, Oskar: Theologie der Musik, Kassel 1967.
- Spitta, Phillip: Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage, in [Ders.]: Zur Musik, sechzehn Aufsätze, Berlin 1892.
- Spitta, Phillip: Händel, Bach und Schütz, in [Ders.]: Zur Musik, Berlin 1892.
- Steinbeck, Wolfram: Mottetisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit. Monteverdi-Schütz-Schein, in: Schütz-Jahrbuch 8 (1989), S. 5-14.
- Strobel, August: Artikel „Apokalypse des Johannes“, in: TRE III (1978), S. 174-189.
- Strodthoff, Jörg: Standardwerk zu Distler, in: Nachrichten zur Distler-Forschung 1 (1998), S. 37-42 (=Rezension zu Hahnheide 1997).
- Szyrocki, Marian: Die deutsche Literatur des Barock, Stuttgart 1979.

- Thein, Wolfgang: Funktion, Deutung, Verkündigung. Zu Hugo Distlers Orgel- und geistlichen Chorkompositionen, in: Alexander L. Suder [Hrsg.]: Hugo Distler, Tutzing 1990, S. 59-84 (=Komponisten in Bayern 20).
- Timm, Albrecht: Die Universität Halle-Wittenberg, Frankfurt am Main 1960.
- Todd, R. Larry: Artikel „Mendelssohn (-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix, in: *NGroveD2*nd 16 (2001), S. 389-424.
- Trunz, Erich: Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur, in: [Ders.]: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock: acht Studien*, München 1995.
- Trunz, Erich: *Johann Matthäus Meyfart, Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*, München 1987.
- Trunz, Erich: Vorwort zu *Johann Matthäus Meyfart, Teutsche Rhetorica oder Redekunst 1634*, hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1977. (=Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 25).
- Ueding, Gert: *Klassische Rhetorik*, 2. Auflage München 1996.
- Ueding, Gert; Steinbrink, Bernd: *Grundriss der Rhetorik, Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart und Weimar, dritte Auflage 1994.
- Velten, Klaus: Die Motette. Heinrich Schütz: Die mit Tränen säen (Geistliche Chormusik 1648), SWV 378, in: Klaus Velten; Hubert Wisskirchen: *Vokalmusik*, Regensburg 1988, S.45-57 (=Musikwerke im Unterricht 1).
- von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, siebente Auflage 1989.
- Walter, Johann: *Geistliches Gesangbüchlein*, Wittenberg 1551, Erster Teil, Ausgabe Kassel und Basel 1954.
- Walter, Johann: *Sämtliche Werke*, sechster Band, [...] Kassel u.a. 1970. (zit. Walter GA6)
- Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Ausgabe *Documenta Musicologica III*, Kassel und Basel 1953 (zit. Walther 1732).
- Walther, Johann Gottfried: *Praecepta d. mus. Composition* 1708, Ausgabe Benary, Leipzig 1955 (zit. Walther 1708).
- Weber-Ansat, Erika: *Arnold Mendelssohn (1855-1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik*, Regensburg 1981. (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 106, herausgegeben von Heinrich Hüschen)

- Weiser, Arthur: Die Psalmen, zwei Bände (Teil I, Psalm 1-60; Teil II, Psalm 61-150), neunte Auflage Göttingen 1979 (=Altes Testament Deutsch 14/15).
- Wenzel, Peter: Artikel „Gattung, literarische“, in: Ansgar Nünning (Herausgeber), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart und Weimar 1998, S.173f.
- Wenzel, Peter: Artikel „Gattungstheorie und Gattungspoetik“, in: Ansgar Nünning (Herausgeber), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart und Weimar 1998, S.175-178.
- Werner, Eric: Artikel „Mendelssohn, Jakob Ludwig Felix“, in: MGG 9 (1961), Sp. 59-98.
- Wesseley, Othmar: Artikel „Paminger, Leonhard“, in: NGroveD 14 (1980), S.148.
- Westermann, Claus: Das Buch Jesaja, Kapitel 40-66, Göttingen 1966 (=Das Alte Testament Deutsch, Neues Göttinger Bibelwort 19).
- Wintzer, Friedrich: Artikel „Predigt IX“, in: TRE XXVII (1997), S.311-330.
- Wiora, Walter: Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen, in: Dt. Jb. d. Mw. 10 (1965), S. 7-30; erneut in: W. Wiora: Historische und systematische Musikwissenschaft, ausgewählte Aufsätze von W. Wiora, herausgegeben von H. Kühn; Chr.-H- Mahling, Tutzing 1972, S. 449-476 (zit. Wiora 1972).
- Wolf, Herbert: Artikel „Predigt“, in: RDL2/III (1977) S.223-257.
- Wolff, Hellmuth Christian: der zweite Psalm op. 78/1 von Felix Mendelssohn Bartholdy, in: Chormusik und Analyse, Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik, herausgegeben von Heinrich Poos, Mainz 1983, S. 213-222 (Analyseband).
- Worbs, Hans Christoph: Einführungstext zu: „Geistliche Musik von Thomaskantoren“, Capriccio 10 340, Königsdorf 1991.
- Wustmann, Rudolf: Musikgeschichte Leipzigs, drei Bände, Leipzig 1926 (Bd. 1, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts)

Lebenslauf von Jan Henning Müller

Geburt, Eltern und Kinderladen

11.05.1970: Geboren in Kiel als Sohn von Inge Maria Müller (geb. 24.02.1943 in Königsberg; heute tätig als Dipl.- Psychologin) und Thomas Julius Müller (geb. 26.03.1945 in Langenreichenbach; heute tätig als Dipl.-Ozeanograph)

1973 bis Mai 1976: Besuch des autonomen Kinderladens in Kiel

Schulausbildung

August 1976 bis Juni 1979: Besuch der *Reventlouschule Kiel* (Klasse 1-3)

August 1979 bis Juni 1980: Besuch der *Grundschule Brügge* (Klasse 4)

August 1980 bis Mai 1989: Besuch der *Alexander-von-Humboldt-Schule* (Gymnasium der Stadt Neumünster)

27.05.1989: Abitur (Bescheinigung siehe Anlage)

Zivildienst

01.06.1989 bis 30.09.1990: Zivildienst im Altenheim *Klosterstift* der Inneren Mission in Bordesholm (Bescheinigung siehe Bewerbung)

Studium

April 1991 bis Juli 1997: Studium an der *Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg* (Musik/Germanistik)

01.07.1997: Erste Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien (Bescheinigung siehe Bewerbung)

Weitere Qualifikationen

seit Oktober 1996: Leitung des *Gospelchores der Evangelischen StudentInnengemeinde* (ESG Oldenburg)

Oktober 1997 bis Februar 1999: Chorleiterausbildung an der *Bundesakademie für kulturelle Bildung* in Wolfenbüttel; ergänzende Kurse bei Franz Peter Huber (Chorleitung), Prof. Dr. Alexander Wagner (Dirigiertechnik) und Prof. Kurt Hofbauer (chorische Stimmbildung I und II) (Bescheinigungen siehe Anlage)

01.02.1999: B-Chorleiterprüfung (Bescheinigung siehe Anlage)

Oktober 1997 bis Februar 2000: tätig als Chorleiter (C-Stelle) in der Kirchengemeinde Hasbergen-Bungerhof sowie als Lehrkraft für Klavier und Keyboard an einer privaten Musikschule in Oldenburg; Vorbereitung des Dissertationsvorhabens.

Sommer 2001: Organisation, Durchführung und Mit-Leitung einer dreiwöchigen Bildungs- und Begegnungsreise des *Gospelchores der Evangelischen StudentInnengemeinde* (ESG Oldenburg) nach Namibia; Mitorganisation des Gegenbesuches unseres Partnerchores, der **BRIDGE WALKERS** nach Deutschland im September 2001

Promotion

26.01.2000: Zulassung als Doktorand am Fachbereich 2 der Universität Oldenburg (Bescheinigung und Thema siehe Anlage)

Januar 2000 bis Juni 2002: Stipendiat in der Promotionsförderung des *Ev. Studienwerkes Villigst e.V.*

31.07.2002: Abgabe der Dissertationsschrift DER KOMPONIST ALS PREDIGER: DIE DEUTSCHE EVANGELISCH-LUTHERISCHE MOTETTE ALS ZEUGNIS VON VERKÜNDIGUNG UND AUSLEGUNG VOM REFORMATIONENZEITALTER BIS IN DIE GEGENWART (abschließende Bewertung mit **magna cum laude**)

seit 01.11.2002: Studienreferendar für die Fächer Deutsch und Musik am Studienseminar Oldenburg für das Lehramt an Gymnasien

29.01.2003: Termin der mündlichen Prüfung (Bewertung mit **summa cum laude**)

Oldenburg, den 01. 11 .2002

(Jan Henning Müller)

Danksagung

Bedanken möchte ich mich an erster Stelle bei beiden betreuenden Professoren, Herrn Prof. Dr. Peter Schleuning und Herrn Professor Wolfgang E. Müller für eine unkomplizierte, menschlich freundlich und faire sowie zugleich fachlich tiefgründige Betreuung dieser Arbeit. Ohne ihre immerwährende Bereitschaft, sich der großen und kleinen Probleme anzunehmen, die ein derart interdisziplinäres Unterfangen mit sich bringt, wäre ein Abschluss undenkbar gewesen.

Dem *Evangelischen Studienwerk Villigst e.V.* sei neben zahlreichen außerfachlichen Anregungen und Impulsen im Rahmen seiner institutionellen Veranstaltungen gedankt für die Gewährung eines zweieinhalbjährigen Promotionsstipendiums, durch welches die Durchführung des Promotionsvorhabens überhaupt erst möglich geworden ist.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meinen (im Laufe des Lebens doch etlichen) musikalischen Lehrern, vor allem den Chorleiterinnen und Chorleitern, unter deren Leitung ich gesungen und mit denen ich gelernt habe -und nicht zu vergessen den Sängerinnen und Sängern, die mit mir und unter meiner Leitung gesungen haben- herzlich für all die Anregungen, das musikalische Vorankommen, die Begeisterung und den Spaß an der Musik bedanken.

Die Zahl derer, die durch Diskussionen, offene Herzen und Ohren, Zuspruch und einfach durch ihr Dasein zum Gelingen dieses Projektes beigetragen haben, ist (leider oder zum Glück?) zu groß, als dass sie an diese Stelle genannt werden sollte. Herzlichen Dank!

**Erklärung nach §9 der Promotionsordnung des Fachbereichs 2
(Kommunikation / Ästhetik) der Universität Oldenburg**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit

DER KOMPONIST ALS PREDIGER:
DIE DEUTSCHE EVANGELISCH-LUTHERISCHE MOTETTE ALS
ZEUGNIS VON VERKÜNDIGUNG UND AUSLEGUNG VOM
REFORMATIONSZEITALTER BIS IN DIE GEGENWART

selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.
Die Arbeit ist bisher nicht (auch nicht in Teilen) veröffentlicht worden.

Oldenburg, den 22. Juli 2002