

„... alle Claves durchgangen“ Vollchromatik bei Johann Rist und Christian Flor (1662)

von Konrad Küster, Freiburg

Mit Johann Rist hat die Nachwelt Schwierigkeiten.¹ Eine Ursache ist, dass sein Werk am Ideal einer volkstümlichen Liedhaftigkeit gemessen worden ist²: Dass manche Rist-Texte und die für sie geschaffenen Melodien in Gesangbücher aufgingen (aber in geringerem Ausmaß, als es das Werk von Zeitgenossen kennzeichnet), verdeckte den Blick auf alle Zweckbestimmungen jenseits von Gottesdienst- oder Andachtslied, also im Bereich einer zeitgenössischen Arienkultur. Diese war im Umfeld Rists als etwas in ähnlichem Sinn Modernes konzipiert wie die Texte selbst, mit denen sich ihr Dichter in die Nachfolge Martin Opitz' stellte. Unter dieser Prämisse erscheinen zahlreiche Grund- und Folgeerscheinungen dieser ‚Arien‘ in anderem Licht: die differenzierte und intrikate Rhythmik, ebenso die beachtlich weiten Ambitus der Singstimmenparts (vor allem bei Johann Schop, Thomas Selle, Michael Jacobi und Christian Flor), schließlich die potenziell fugierte Gestaltung der Sätze in deren Verhältnis zwischen Singstimme und Continuo (vor allem ebenfalls bei Schop und Flor sowie bei Petrus Meier). Kompositorische Ideen wie diese standen selbstverständlich jedem Versuch im Weg, Rist-Texte und die Melodien ihrer Originalvertonungen liedhaft-populär nutzbar zu machen: Wandten sich also Gesangbuch-Editoren des 17. Jahrhunderts dem umfangreichen Rist-Œuvre zu, stand ihnen nur ein begrenzter Fundus zur Verfügung, in dem sie etwas für ihre Zwecke Taugliches finden konnten.³

Vor diesem Hintergrund verwundert es nur wenig, ein weitreichendes musikalisches Experiment gleichfalls mit Rist verknüpft zu sehen: die Auslotung des ‚chromatischen Totals‘ der Tonarten. Es findet statt im zweiten Teil des Druckes *Neues Musikalisches Seelenparadis* (1662); die Vertonungen stammen von dem Lüneburger Organisten Christian Flor.⁴ Ohnehin erscheint der Druck traditionell (jedoch weitgehend unberechtigt) als Sonderfall in Rists Werk. Teils gründet sich dieser Eindruck darauf, dass die Lieder in Partiturgestalt wiedergegeben werden, nicht also in getrennter Aufzeichnung von Diskant und Bass (textiert, beziffert) auf zwei benachbarten Seiten; dasselbe findet sich aber auch schon in Michael Jacobis Vertonungen zu Rists *Das friedejauchzen-*

¹ Im Überblick: Hans-Henrik Krummacher, „Lehr- und trostreiche Lieder: Johann Rists geistliche Dichtung und die Predigt- und Erbauungsliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *„Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“: Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, Neuendettelsau 2007 (Testes et testimonia veritatis, 4), S. 37–76, hier S. 38 f.

² Dies kann als Grundzugang seit Carl von Winterfelds Studie *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes* (Berlin 1843–1847) gelten: Für Rists Sammlungen untersucht er vorab die Wirksamkeit in der Gesangbuchkultur späterer Zeiten – im Sinne der rezeptionsästhetischen Bemerkung über die erste Sammlung (*Himlische Lieder*, 5 Lieferungen, Lüneburg 1641/42): „Wir wollen es unentschieden lassen, ob die Lieder den Melodien, oder diese jenen ihre Erhaltung verdanken“ (S. 364).

³ Der Blick auf die kunstvolleren Elemente dieser Arien wird aber auch durch Rists Vorworte verdunkelt: Sie jedoch müssen als nur mittelbar authentische, nämlich gezielt zweckorientiert eingesetzte Prosa gelesen werden; diese kann ihren Sinn aber nur dann zu erkennen geben, wenn sie umfassend zu der musikalischen Substanz der jeweiligen Sammlung in Beziehung gesetzt wird. Zu diesen Fragen im Detail vgl. Konrad Küster, „O du güldene Musik!‘ Wege zu Johann Rist“, in: Steiger (wie Anm. 1), S. 77–179, hier S. 94 f., 121, 136 f., 152 f.

⁴ Johann Rist, *Musikalisches Seelen-Paradis ... Neuen Testaments*, Lüneburg 1662 (Expl.: D-Gs 8 P GERM II, 7323; D-Hs Scrin A/679).

de Teutschland.⁵ Auch wird hervorgehoben, dass Flor sich in Differenzierungen des Takt- und Melodieverlaufs sehr weitgehend von Gestalten wegbewegt habe, die sich als liedhaft begreifen lassen.⁶ Eine Äußerung Flors hierzu wird von Rist in das Vorwort der Sammlung übernommen; Flor stellt dort dar, dass sich auch aus seinen differenzierteren musikalischen Formungen einfachste Kirchenlieder gewinnen ließen.⁷ Das hat in gleich doppelt unbegründeter Weise die Blicke auf ihn gelenkt: Erstens gibt es gerade unter Flors Rist-Liedern zahlreiche rein syllabisch gestaltete und in metrischer Hinsicht äußerst schlicht gebaute⁸; zweitens finden sich in der Sammlung nur wenige Stücke, deren Gestaltung noch differenzierter ist als die komplexeren „Lieder“ des übrigen Rist-Kreises, etwa schon bei Johann Schop.⁹

Der Aspekt der Tonartgestaltung, den Flor gleichfalls in seinem Anteil an der Vorrede erwähnt, ist nicht unbemerkt¹⁰, aber in seiner Tragweite undiskutiert geblieben. Er schreibt¹¹:

„Im übrigen hoffe ich nicht, daß ein verständiger *Musicus* wird sagen können, das oftgenante Melodien zu schwer, es möchte den einer sein, der nicht gewohnt, der *Chromatischen* sich recht zu gebrauchen; Dem were zwar leicht zu helfen, wen nur die Zeichen vorher etwas geändert würden. Ich habe aber derselben etliche weinige, willens beibehalten wollen, in deme es gleichsahm sich selbst gefunden, da alle *Claves* durchgangen, (wie meines Wissens vorhin ich wenig gesehen, um dadurch anderen *Music*verständigen, weiter davon Anlaß zu gebe[n].) Sonst weis mein Edler Herr Rist, das zu dem Ersten Theil seines Musikalischen Seelenparadises, er mir gemeinlich nur eine, und zwar die erste Strophe, selten die Andere mit gesendet, wornach ich die Sangweise gerichtet; Solte es nun kommen, das die übrige andere, sich nicht eben dazu reimeten, oder, so gar genau mit dem Text überein kähmen, were es nicht sehr zu verwundern, unnd gienge mir damit, wie es anderen grossen Musicerfahrnen, die vor mir Melodien gemachet, ergangen.“

Zu prüfen ist also zunächst, was konkret hinter den Begriffen des „Chromatischen“ und der „Claves“ steht. Der Befund ist eindeutig: Fast alle Tonarten des jüngeren dur-moll-tonalen Systems sind in dem Band berücksichtigt – und zwar so, dass die verbliebenen Lücken als marginal erscheinen, nicht aber als Ausdruck eines prinzipiellen Problems, sie zu erreichen. Zudem ergeben sich einige Konstellationen, die nur über ein aktuelles Verständnis kirchentonaler Verhältnisse fassbar sind. Das tonartliche Gesamtspektrum erschließt Flor sich in der Arbeit mit Vorzeichen; es geht ihm folglich nicht um Chromatik im satztechnischen Sinne, sondern sein Ausgangsbegriff „chroma“ bezieht sich allein auf die Vorzeichen als solche. Wichtig ist auch, dass das Experiment an Kompositionen für Singstimme und Continuo ansetzt. Denn einerseits erfordern diese eine Abstimmung tonartlicher Aspekte auf die textliche Substanz; andererseits stellen sich auf einem Tasteninstrument auch bei schlichten Begleit-Anforderungen alle aus Stimmungssystemen resultierenden Herausforderungen, sämtliche Tonarten spielbar zu machen.

⁵ D-W A: 380.4 Quod. (1), vgl. <http://diglib.hab.de/drucke/380-4-quod-1/start.htm>

⁶ Entsprechende Äußerungen Winterfelds (wie Anm. 2, Teil 2, S. 410 und 412) hielten sich bis in jüngere Zeit, vgl. Joachim Kremer, „Der ‚kunstbemehte Meister‘: Christian Flor als Liedkomponist Johann Rists“, in: Friedrich Jekutsch u. a. (Hrsg.), *Christian Flor (1626–1697) – Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). Texte und Dokumente zur Musikgeschichte Lüneburgs*, Hamburg 1997 (Musik der frühen Neuzeit: Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts, 2; Veröffentlichungen der Ratsbücherei Lüneburg, 6), S. 52–85, hier S. 62 f. (zugleich als Resümee der Forschungslage).

⁷ Rist (wie Anm. 4), Vorrede, fol. b [v] verso.

⁸ Vgl. Notenbeispiel 1 und 2.

⁹ Im Hinblick auf Johann Rist, *Himlische Lieder* (5 Lieferungen Lüneburg 1641/42, Faks. Hildesheim 1976, = Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes, 2): Diese Freiheiten beziehen sich nicht nur auf die traditionell in dieser Hinsicht besonders herausgehobenen Stücke des „Ander Zehn“ (Partiturwiedergabe von Nr. 9 in Küster, wie Anm. 3, S. 138), sondern z. B. auch auf „O Gottes Stadt, o himmlisch Licht“ (Drittes Zehn, Nr. 10); vgl. hierzu unten Anm. 30.

¹⁰ Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414 f.; Wilhelm Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied: Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1910, S. 78f.; Kremer (wie Anm. 6), S. 62.

¹¹ Rist (wie Anm. 4), Vorrede, fol. b [vi] recto/verso.

Vollchromatik als Strukturelement

Extravagante Tonarten finden sich bereits im 1. Teil des *Musikalischen Seelenparadieses*¹²; im 2. Teil jedoch kommt neu hinzu, dass die Tonartüberlegungen das grundlegende Strukturelement für den Aufbau der Sammlung sind. Wie sich dies im Detail darstellt, ist in Tabelle 1 zusammengefasst: Sechsmal setzt Flor bei *C/c* an, um das Tonartenspektrum in aufsteigender Folge zu durchmessen.

Tabelle 1: Johann Rist/Christian Flor, *Neues Musicalisches Seelenparadis II*: Aufbau

Nr.	Textincipit	Finalis	Vorzeichnung	Bibeltext
1	O sichrer Mensch, sei nicht so blind	C	0	Mt 5, 44–45
2	Hilf Gott, wie gehts doch in der Welt	d	0	Mt 6, 13
3	Last uns die Libe preisen	e	0	Mt 7, 21
4	Ich bin ein armes Sündenkind	F	0	Mt 11, 28
5	Unmöglich könt' ich tragen	G	0	Mt 11, 29–30
6	Komt last uns doch besehen recht	a	0	Mt 12, 30
7	Auf, libste Seel', und las uns recht	h	0	Mt 24, 38
8	Kan man in disem Leben	c	bb	Mk 13, 33–37
9	Was ist die Welt, ein Stall voll Noht	c	bbb	Lk 2, 29–32
10	So hertzlich libt uns Jesus Christ	d	b	Lk 9, 23 (13?)
11	Grosse Klugheit ist zu nennen	Es	bb	Lk 14, 33
12	Wer bin ich doch mein Gott	F	b	Lk 15, 18–19
13	Ihr Sünder tretet all heran	g	b	Lk 15, 10
14	Ein guhter Baum mus bringen	g	b	Lk 16, 15
15	Last uns die Schrift betrachten	a	b	Lk 17, 21
16	Endlich mus dis Rund der Erden	B	b	Lk 24, 29
17	Frisch auf mein Hertz sei wolgemuht	C	0	Jh 3, 16
18	Der Apfelbiß im Paradies	c	bbb	Jh 6, 51
19	Angst und Schrecken komt mich an	Des	bbb	Jh 8, 51
20	Ermuntre dich zu preisen	d	0	Jh 14, 19
21	Steh auf und las uns schleunig gehen	d	b	Jh 14, 21?
22	Verfluchte Sünd und Missethat	D	##	Jh 15, 5
23	Solt' ich nicht stets bedenken	Es	bbb	Jh 16, 24
24	Betrübtes Leben das ein Christ	e	0	Apg 14, 22
25	Als Adam war gemacht	e	##	Röm 5, 3–5
26	O schwerer Fall der Adam hat	E	####	Röm 5, 19
27	Nun mus ich selbst den grossen Held	F	0	Röm 6, 4
28	Recht wird das Leben diser Welt	F	b	Röm 7, 23
29	Was ist die Welt mit aller Ehr	f	bbb	Röm 10, 9
30	Ihr Christen schikt euch in die Zeit	fis	##	Röm 12, 11
31	Es mag die Welt ihr höchstes Guht	Fis	####	Röm 13, 8
32	Darf jemand wol gedenken	G	0	Röm 14, 10
33	Lernet meine Liben	Fis	#####	Röm 14, 7
34	Recht wunderbarlich stund gebauet	g	b	1. Kor 3, 16
35	Was ist das wahre Christentum	G	#	1. Kor 4, 20
36	Kommet all' ihr Christenleute	As	bbbbb	1. Kor 13, 4
37	Mensch wilt du wissen wie du must	As	bbb	1. Kor 13, 1
38	Ihr Christen komt zu hören	a	0	1. Kor 14, 40
39	Trit auf du Menschenkind, trit auf	a	b	1. Kor 15, 49
40	Preisest doch ihr Christenleute	A	##	2. Kor 5, 18–19
41	Trit doch heran du Menschenkind	B	b	2. Kor 5, 21
42	Christlichs Hertz las dich berichten	B	bb	2. Kor 5, 1

¹² As-Dur [Nr. 4], Des-Dur [Nr. 68], E-Dur [Nr. 13, 14, 48, 51].

Nr.	Textincipit	Finalis	Vorzeichnung	Bibeltext
43	Mensch wilt du leben wol und recht	b	bbb	2. Kor 5, 14?
44	Ermuntre dich, o Menschenkind	h	#	2. Kor 5, 17
45	Was wird der Christen wahrer Ruhm	h	##	2. Kor 6, 3
46	Hinweg du blinde Sicherheit	H	###	2. Kor 8, 9
47	Wer kan uns doch beschreiben recht	c	bbb	2. Kor 12, 7-9
48	Mein Gott wie bist du so gerecht	C	0	Gal 3, 28
49	O der verruchten Herzen	d	b	Gal 5, 24
50	Was ist dis eitle Leben doch	D	##	Phil 1, 23
51	Gahr sehr sind unterschieden	Es	bb	Phil 3, 20-21
52	Wach' auf vom Schlaf' o Menschenkind	e	0	Kol 1, 12-14
53	Als Gott hat lassen werden	F	b	Kol 2, (2b)-3
54	Ihr Menschen welch' ihr Christen seid	F	0	Kol 3, 12-14
55	Die Menschen sind geschaffen	g	b	Kol 3, 17
56	Der Christen grösset' Herrlichkeit	G	0	1. Th 5, 16-18
57	Zu dir, o HErr, las uns im Glauben	a	b	1. Th 5, 17-18
58	Ich nahe mich, o Gott, zu dir	A	##	1. Th 5, 18
59	O wunderschöne Tugend Sonn	B	b	1. Tim 1, 5
60	Höret mich, ihr frommen Hertzen	h	##	1. Tim 2, 15
61	Ihr liben Christen komt heran	c	bbb	1. Tim 2, 1-3
62	Ermuntre deine Sinnen	Es	bbb	1. Tim 4, 7b-8
63	Gott, der uns schenkt das Leben	g	b	1. Tim 6, 7-8
64	Christus Jesus unser Leben	B	b	2. Tim 1, aus 10
65	Hilf Gott wo bleibt der falsche Ruhm	A	##	2. Tim 3, 5a
66	Herann zum Streit', ihr Christenleut	fis	##	2. Tim 4, 6-8
67	Bereite dich, o libste Seel	A	##	1. Petr 2, aus 21
68	Kan ein Mensch dis auch verstehen	C	0	2. Petr 3, aus 9
69	Brich itz herfür du theurer Schatz	c	bbb	1. Joh, aus 7
70	Lasset uns das grosse Licht	D	##	1. Joh, 5b-7a
71	Nun merk ich erst der Libe Macht	d	0	1. Joh, aus 15
72	Das ich mein Gott dich lieben sol,	e	##	1. Joh, 8
73	Wach' auf mein Geist mit Freuden	e	0	1. Joh, 9-10
74	Die nichts erfreuen kann	F	b	Hebr 4, 16
75	Erinre dich, o Menschenkind	f	bbb	Hebr 9, 27
76	Demnach in disem Jammerthal	G	0	Jac 1, 12
77	Mus nicht der Mensch in diser Welt	g	b	Jac 4, 7
78	Glükselig ist der Mensch fürwahr	A	##	Jac 5, 7
79	Es seuftzet meine Seel in mir	a	b	Offb 2, aus 17
80	Lasset uns betrachten	h	##	Offb 5, 1ff.
81	Der Tag des Todes ist fürwahr	h	0	Offb 14, 12-13
82	Hinweg itz trauren, Angst und Noht	C	0	Offb 21, 1-3 „usw.“

Beim ersten Mal handelt es sich um die Dur- oder Molltonarten auf den leitereigenen Stufen von C-Dur, und zwar äußerlich kirchentonaler Auffassung folgend: Alterationen, die als etwas Tonartspezifisches auch in der Generalvorzeichnung der Stücke deutlich werden könnten, werden jeweils nur akzidentuell eingetragen, d. h. für *fis* in e-Moll, für *fis* und *cis* in h-Moll, für *b* in F-Dur. Entsprechend lassen sich im zweiten Durchgang die Tonarten auf leitereigene Stufen von c-Moll beziehen; doch es handelt sich grundsätzlich um Stücke mit *b*-Vorzeichnung. Für die meisten Tonstufen lässt sich auf diese Weise ohne Probleme eine Lösung finden – mit einer Ausnahme: Eine Tonart, die von der *a*-Stufe ausgehend eine *b*-Vorzeichnung erhalten soll, ist nicht definiert; dass Flor hier ein *a*-Phrygisch generiert, erscheint als der einzige Ausweg und erfordert daher im Folgenden eine eingehende Diskussion.

Diese beiden Oktavdurchgänge umfassen zusammen 16 Stücke¹³; mit den folgenden 16 Stücken wird hingegen lediglich eine Quinte (C-G) durchmessen. Dieses verdichtete und zugleich verengte ‚Pensum‘ füllt Flor aus, indem er die Stufen mit Stücken jeweils in Dur und Moll jeweils doppelt besetzt (außer den Molltonarten auf *cis*, *es* und *g*) oder auch Tonarten scheinbar doppelt eintreten lässt, aber hinsichtlich der Vorzeichnungen unterschiedlich behandelt (*d*, *e*, *F*). Die Komplettierung des Tonartensystems nach oben folgt in den nächsten vierzehn Stücken, die zwischen *Fis* und *H* angeordnet sind und in denen nun, wiederum teils mit Doppelungen, sämtliche verbleibenden Tonarten ab *Fis*-Dur (nicht erneut auch *fis*-Moll) Berücksichtigung finden. Die Lücken im tieferen Tonartbereich (*cis*- und *es*-Moll) werden hingegen auch in den folgenden Teilen nicht geschlossen: Das diatonische System wird einmal zwischen *c* und *h* durchmessen (14 Stücke ab Nr. 47); hier wird für die *F*-Stufe nur die Durtonart vorgesehen (doppelt), und zwei Stufen werden, nach Dur und Moll differenzierend, gleichsam chromatisch behandelt (*Es/e* und *B/h*). Im abschließenden Tonartdurchgang, die 14 Stücke zwischen *c* und *C* ab Nr. 69 umfassend, wird jede Stufe sowohl mit einem Dur- als auch einem Moll-Stück besetzt; nur für *e* und *h* ergeben sich Doppelungen hinsichtlich des (Moll-) Tongeschlechts. So verbleibt ein Zwischenstück: In den Nummern 61–68 werden die Tonarten im Prinzip nach Parallelverhältnissen angeordnet, und zwar in aufsteigenden Terzen. Dies gilt für die Paare *c-Es* und *g-B* (Nr. 61/62 und 63/64), ebenso für Nr. 66/67 als Paar *fis-A*; dass diesem ein weiteres Stück in *A* vorausgeht und eines in *C* folgt (anstatt der zu erwartenden Tonartfolge *a-C*), lenkt den Blick insgesamt auf die Stellen, an denen die Tonartfolge als inkonsequent erscheint.

In dieser Hinsicht ist zunächst das 8. Stück zu erwähnen: An seiner Stelle wäre eine Komposition ohne Vorzeichnung zu erwarten, nicht aber eine, die den Tonartcharakter des folgenden Stückes antizipiert. Dass die Vorzeichnung ein \flat weniger umfasst als im Nachbarstück, weist einen Weg zur Erklärung der Doppelung (ihm ist im Hinblick auf „alte“ Tonarten weiter nachzugehen), ‚entschärft‘ aber den Bruch in der Strukturierung nicht. Auf ähnliche Weise fraglich ist die Lage bei der *F*-Doppelung in Nr. 53/54: Zwar wiederum unterschiedlich vorgezeichnet, müsste dennoch eines der beiden Stücke in einer Molltonart stehen. Schließlich erscheint auch, wie erwähnt, das Nebeneinander der Nummern 67 und 68 gegenüber dem Schema als inkonsequent: Zu erwarten wäre ein *a*-Moll- statt eines *A*-Dur-Stückes, das also in einer Parallelrelation zu *C*-Dur stünde. In jedem dieser Fälle werden also Moll- durch Dur-Charaktere ersetzt und umgekehrt.

Diese letzte Beobachtung lenkt den Blick auf einen Erklärungsansatz für die „Brüche im System“: Denn erst mit dieser Aufwertung des Dur-Bereichs kommt ein Strukturaspekt zustande, der die Sammlung als Ganze charakterisiert. Von 82 Stücken stehen je 41 in Dur und Moll¹⁴; in der ersten Hälfte stehen ferner 21 Moll- und 20 Dur-Kompositionen einander gegenüber (in der zweiten ist das Verhältnis entsprechend umgekehrt). Daran, dass die Tonarten als ein zentrales Strukturkriterium im Erscheinungsbild der

¹³ Sieben ohne Vorzeichnung, danach neun mit \flat -Vorzeichnung: Die Unterzahl im ersten ergibt sich aus der Siebenzahl der diatonischen Stufen; im zweiten wird dies nicht nur durch eine echte Doppelung auf der *g*-Stufe ausgeglichen, sondern auch durch eine unterschiedlich gestaltete Doppelbesetzung der eröffnenden *c*-Stufe: zunächst mit einer auf zwei \flat reduzierten Vorzeichnung (quasi als achtem Stück des Eröffnungsdurchgangs; zur Einschätzung als *c*-Dorisch siehe unten), dann mit normalisierten drei \flat .

¹⁴ So bereits Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414.

Sammlung gelten müssen, führt folglich kein Weg vorbei, und auch die scheinbaren Brüche im Detail leisten einen Beitrag dazu, das Konzept im Großen zu erreichen.¹⁵

Kom - met all' ihr Chri - sten - leu - te, Kom - met schnell mit mir zu gehn,
 Kom - met, Chri - stum Je - sum heu - te Als des Le - bens Baum zu sehn,

Der so schö - ne Fruch - te trä - get, Wel - cher Kraft uns das er - re - get,

Das im Glau - ben wir al - lein Gott er - ge - ben, lieb - reich sein.

Notenbeispiel 1: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 36

Im Detail heißt Strukturierung dabei nicht, dass Flor die Tonarten mit gezielt individuellen melodisch-harmonischen Profilen ausstattet. Die Stücke laufen in weitgehend einheitlichen Kadenzspektren ab – ähnlich wie es die Grundvorstellungen des dur-molltonalen Systems zeigen. Als Beispiel (das zugleich weitere Betrachtungen ermöglicht) kann dabei „Kommet all' ihr Christenleute“ dienen (Notenbeispiel 1)¹⁶. In ihm lässt sich die Gestaltung des Stollens aus Vordersatz (mir schwacher Kadenz auf der V. Stufe) und Nachsatz mit Tonika-Schluss als ein typisches Element auch anderer Sätze erkennen; in anderen Stücken ist die Folge der Ziele umgekehrt, und das Binnenziel kann auch ein dominantischer Halbschluss sein. Für den Abgesang ergeben sich Schlüsse auf Unter- und Oberterz sowie erneut auf den Stufen V und I; nichts davon ist als ‚typisch As-Dur‘ zu bezeichnen. Insofern lässt sich hier ein Kadenzspektrum beschreiben, das eher aus dem knappen Form-Aufriss resultiert als aus den Anforderungen einer be-

¹⁵ Die Zahl 82 für den Gesamtumfang resultiert dabei aus dem wenig älteren alttestamentlichen *Musikalischen Seelenparadis* (Lüneburg 1660), das ebenfalls 82 Stücke umfasst.

¹⁶ Nr. 36, As-Dur. Zu Revisionen des (hier in Originalgestalt wiedergegebenen) Notentexts siehe unten.

stimmten Tonart. Das Stück ist ferner eines der rein syllabisch deklamierten in Flors Sammlung; ihr einzig komplexeres Element ist die Vorbereitung der Schlusskadenz in der Bassstimme, doch mit ihr wird lediglich eine vokale Besetzung dieses Parts abgeschlossen. All dieses bestätigt zunächst auch, dass die Vorstellung, für Flors Rist-Lieder sei Komplexität typisch, nicht zu halten ist.

Dem Lied sind fünf \flat vorgezeichnet¹⁷, also einschließlich einer Tiefalteration des Leittons *g* zu *ges*, die nirgends im musikalischen Verlauf aufgehoben wird, auch nicht für Kadenzbildungen. Dass der *ges*-Zusatz in der Generalvorzeichnung ein Druckfehler sei, wirkt somit unmittelbar wahrscheinlich – und plausibel auch in der Hinsicht, dass nicht zuletzt Notensetzern der Gedanke an eine Generalvorzeichnung, die eine Tonart charakterisieren könne, fremd gewesen sein muss. Angesichts dessen jedoch, dass melodisch Schroffes auch in anderen Stücken begegnet¹⁸, lässt sich hier ein absichtsvolles Handeln Flors nicht völlig ausschließen: Beim enzyklopädischen Ergründen tonartlicher Potenziale hat Flor auch anderes als etwas offensichtlich Singuläres konzipiert, das aber ebenso als bestenfalls begrenzt lebensfähig erscheint.

Dass dem Stück gleich ein weiteres folgt, in dem As-Dur auf völlig andere Weise behandelt erscheint, lenkt den Blick auf die Vorzeichnungspraxis insgesamt. Denn hier werden generell nicht nur *b*, *es* und *as* vorausgesetzt, sondern auch durchgängig, aber nur akzidentiell hinzugesetzt, eine Tiefalteration von *d* zu *des*. Der Gedanke, dass etwas generell Gültiges ebenso generell vorgezeichnet werden könne, ist folglich auch Flor fremd gewesen.

Letztlich erhalten nur die Stücke in C-, D- und E-Dur sämtlich die Vorzeichnung, die auch nach jüngerer Praxis gewohnt ist. Das schließt nicht nur Molltonarten aus, die mit einem \flat weniger als später üblich bezeichnet werden; denn auch für Es-Dur wird nicht generell ein *as* vorgezeichnet.¹⁹ Auf der \sharp -Seite des Quintenzirkels dringt Flor von G-Dur (nur in Nr. 35 mit \sharp) bis Fis-Dur vor und verwendet für die ‚höheren‘ Tonarten nie drei oder fünf Kreuze, sondern nur zwei, vier oder sechs; in Moll gilt eine Generalvorzeichnung mit zwei Kreuzen nicht nur für h-, sondern auch für e- und fis-Moll).²⁰ Auf der \flat -Seite des Quintenzirkels kann eine Dreifachvorzeichnung gelegentlich für Es-Dur, fast regelmäßig für c-Moll, As-Dur/f-Moll und Des-Dur gelten, nicht aber für b-Moll (4 \flat).

Dies lenkt den Blick auf die Tonarten, die auf andere, plausiblere Weise als für As geschildert in ambivalenter Gestalt erscheinen: nicht für die eine Komposition in *B*, die unerwartet normal auch ein *es* generell vorgezeichnet bekommt, sondern für die Eigentümlichkeiten, die sich aus kirchentonalen Praktiken erklären lassen. Dies betrifft eine dorische Verwendung von *d*, *g* und *c*, eine phrygische von *a* und *h* sowie eine lydische von *F*. Übrig bleiben dabei die Tonarten *Es*, *B*, *G* und *Fis*, für die die Vorzeichnungspraxis uneinheitlich ist, ohne dass sich die Unterschiede auch auf die musikalische Sub-

¹⁷ Im Diskantpart notiert in der Folge b^1 - des^1 - ges^1 - des^2 - es^1 - as^1 - es^2 , im Bass als *B-as-es-As-ges-des-Ges*.

¹⁸ Zu Flors archaisierender Auffassung von Kirchentonarten siehe unten.

¹⁹ In Nr. 11 und 51: zwei statt drei \flat .

²⁰ Nur in Nr. 44 erscheint h-Moll mit einem Kreuz; fis-Moll hat ebenso sowie A-Dur grundsätzlich zwei Kreuze, und e-Moll erscheint in Nr. 25 und 72 mit Vorzeichnung für *fis* und *cis* – doch gibt allein dies der e-Tonart noch keinen dorischen Charakter (so Winterfeld, wie Anm. 2, Teil 2, S. 415), sondern ist lediglich als eine Generalvorzeichnung für die e-Moll nahen Binnenkadenzen auf *h* und *A* verständlich. Zur Darstellung von e-Moll ohne Vorzeichnung siehe unten.

stanz auswirkten; es gibt auch keinerlei Unterschiede zwischen *G* in mixolydischer und dur-moll-tonaler Verwendung.²¹

Somit lässt sich Flors Praxis ziemlich klar umreißen. Keine Tonart ist für ihn prinzipiell unerreichbar; das weitgehend standardisierte Kadenzspektrum der knappen Arienabläufe lässt sich auf jeder chromatischen Stufe bilden. Die Setzung der Vorzeichen ist normiert allenfalls in weiten Grenzen: Im Prinzip gibt es hierin allein einen Unterschied von \sharp - und \flat -Tonarten; die Unterscheidung zwischen genereller und akzidenteller Vorzeichnung ist Interpretationssache, sofern nicht auch Stücke neben dem diatonischen System (also kirchentonale) entstehen sollen. Diese Mischung aus Offenheit und potenzieller Traditionsbindung macht somit auch die Konzeption der beiden Eröffnungsböcke verständlich, in denen Tonartdurchgänge entweder völlig ohne Vorzeichnung oder grundsätzlich mit \flat -Setzung gebildet werden.

Lydisch, Phrygisch, Dorisch

Eine besondere Betrachtung erfordern folglich die kirchentonale Elemente.²² Sie kann bei Flors Umgang mit dem F-Modus und F-Dur ansetzen.

Tatsächlich lässt sich ein Unterschied zwischen F-Kompositionen mit und ohne Vorzeichnung feststellen, nicht aber strikt im Sinne alter kirchentonalen Praxis: Denn Flor fasst den Ton *b* bereits als einen alterierten auf, nicht als eine von zwei gleichrangigen Varianten in einem durch die Hexachordpraxis definierten Tonsystem. Folglich gehört für ihn zu einer modal konzipierten F-Tonart (ohne Vorzeichen) zwingend das *h* aus dem Hexachordum durum. Ein Tritonus kommt nie zustande; es ergibt sich jedoch ein eigentümliches Kadenzspektrum. Exemplarisch betrachten lässt sich dies in „Ihr Menschen, welch' ihr Christen seid“ (Nr. 54, vgl. Notenbeispiel 2): Ausdrücklich wird die erste Kadenz (T. 3) auf der drittletzten Continuo-Note mit *h* vorbereitet; Binnenkadenzen stehen sämtlich auf *a* und *C*, so dass das Vorkommen von *h* zwingend erscheint, und nur für die Schlusskadenz erscheint die akzidentielle Verwendung von *b* unausweichlich. Insofern lassen sich die Konzepte, die zur archaisierenden Verwendung dieses F-Modus führen, tatsächlich über das Kadenzspektrum benennen; klar wird aber auch, dass ein anderer Weg, eine F-Tonart mit *h* musikalisch sinnvoll zu generieren, gar nicht möglich war.

In keiner anderen Tonart Flors gibt es einen ähnlichen, als archaisierend verstandenen Tritonus über dem Grundton; dieses Phänomen erscheint folglich stufenspezifisch auf das F-Lydische bezogen. Im Hinblick auf das e-Phrygische wird hingegen Archaisches sogar umgangen: In den meisten *e*-basierten Stücken ohne Generalvorzeichnung wird das *f* grundsätzlich zu *fis* hochalteriert; in den übrigen, in denen Flor für die musikalische Entwicklung streckenweise den phrygischen Halbtonschritt *e-f* nutzt, wird dessen Wirkung zumindest für die Schlusskadenz zugunsten einer modernen e-Moll-Kadenz ‚entschärft‘.

Wie erwähnt, ist das Phrygische in der Sammlung dennoch präsent: als Konstellation, die eine Tonart auf *a* mit kleiner Terz und \flat -Vorzeichnung ermöglicht und in dieser

²¹ So bereits Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 415.

²² Im Überblick hierzu auch Winterfeld (wie Anm. 2), Teil 2, S. 414 f.

Ihr Men - schen, welch' ihr Chri - sten seid, Wollt ihr eur

al - ler - schön - stes Kleid Und be - sten Schmuck an - zie - hen?

So kommt zu mir, ich will gar schnell Das - selb in die - ser

Schrift euch hell Zu zei - gen mich be - mü - hen.

Notenbeispiel 2: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 54

Gestaltung auch konstitutiv für den Gesamteindruck von Flors zweitem Tonartdurchgang der Sammlung ist. Klare Verhältnisse bietet hier „Tritt auf, du Menschenkind“ (Nr. 39, vgl. Notenbeispiel 3), eines der wenigen deutlich stärker bewegten Stücke der Sammlung: Systembedingt setzt Flor alle auf *a* abzielenden Kadenzten als phrygische Schlüsse ein; für die beiden Kadenzten auf *C* hingegen (T. 7 und 13) wird das *b* hochalteriert, so dass das Ziel mit ‚normaler‘ Leittonfunktion vorbereitet werden kann. Charakteristisch für das Phrygische sind hier also allein die Klauseln: Denn in *a*-Moll prägte Flor die gleichen Kadenzziele aus, allerdings sämtlich mit aufwärts weisendem

Tritt auf, du Men-schen-kind, tritt auf, ich will dir zei-gen

7 6

Ein Bild, das drei-fach ist, das eh-mals Got-tes ei-gen

7

Ge-we-sen ist mit Eh-ren,

6/5 6# #

Doch Sa-tan hat's ge-macht, dass sich's von Gott zu keh-ren

6 6

War all-zu-schnell be-dacht.

6

Notenbeispiel 3: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, Nr. 39

Er - mun - tre dich zu prei - sen, mein See - li - chen, den Le - bens - Held,
Der dir und mir kann wei - sen, wie kräf - tig er den Tod - bens - fällt,

Steh auf und lass uns das schleu - nigst gehn, O Hie lieb - ste -
Steht auf, hie wohnt das Got - tes Lamm, geht - her -

Seel, auf dass wir - sehn Den, der so hoch uns lie - bet,
für dein Bräu - ti - gam, Der gar sein Herz dir gi - bet,

Notenbeispiel 4: Rist/Flor, *Musikalisches Seelenparadis ... Neuen Testaments*, oben Nr. 20, unten Nr. 21 (Anfänge)

Leitton²³. Und anders als für den archaisierenden F-Modus geschildert, gibt es diese Sonderform nicht nur in Beziehung auf *a*, sondern ebenso auf *h* (Nr. 44): Vorgezeichnet ist nur *fis*; ein einziges Mal ist *c* hochalteriert, um eine Kadenz in *D* vorzubereiten, wird aber ansonsten zur Bildung phrygischer Schlüsse in unalterierter Gestalt benötigt.

Während sich eine lydische Ausrichtung von *F* auf das Kadenzspektrum eines Stückes auswirkt, entstehen in einer phrygischen also vor allem die charakteristischen Schlussformeln. Nochmals anders sind die Unterschiede zwischen d-Dorisch und d-Moll: Sie betreffen primär das melodische Material; erst sekundär kommt es zu Auswirkungen in den Kadenzen. Dies wird deutlich, wenn die Anfänge der Nummern 20 und 21 einander direkt gegenübergestellt werden (vgl. Notenbeispiel 4): In beiden Kompositionen wird zu Beginn auf nahezu identische Weise die Oktave d^1 – d^2 durchmessen, einmal mit *h*, einmal mit *b*; doch die „dorische“ Komposition führt daraufhin zu einem Stollenschluss auf *a*, während der Moll-Partner zunächst eine phrygische Klausel auf *a*

²³ Nr. 38: Vers-Endungen als Halbschluss auf *E*, Kadenz auf *a*, Halbschluss auf *H*, Kadenz auf *e*, Kadenz auf *C*, Kadenz auf *d*, phrygischer Schluss auf *e*, Kadenz auf *a*. In Nr. 57, einem weiteren a-phrygischen Stück, finden sich phrygische Schlüsse auf *a* und *e* sowie Kadenzen auf *C*.

ansteuert und der Stollen dann auf *F* beschlossen wird. Wie das Phrygische bleibt auch dieses Dorische nicht auf den Bezugston *d* beschränkt: Dieselben Unterschiede wie zwischen Nr. 20 und 21 wirken sich in den entsprechend benachbarten c-Stücken Nr. 8 (c-dorisch, 2 ♭) und 9 (c-Moll, 3 ♭) aus. Doch das Dorische erklärt nicht die Vorzeichnung sämtlicher g-Stücke mit einem ♭: Diese erscheinen vor dem Hintergrund des Geschilderten sämtlich als Stücke in g-Moll mit lediglich akzidentiell (aber grundsätzlich) eingesetztem *es*.

Flors Tonartbegriff ist folglich nur in weiter Differenzierung zu fassen: Er hat noch Zugang zur alten Vorstellung einer Transponierbarkeit der Modi, legt sie aber ‚unhistorisch‘ aus; alte Tonarten erscheinen in minimalen Details konkretisiert, die aber weder durch die Hexachordlehre noch durch die kirchentonale Leittonpraxis gedeckt sind. Bemerkenswert ist aber, dass sein Tonartverständnis sich auf 24 Formen hochrechnen lässt: Von den 24 Dur- und Molltonarten des wohltemperierten Systems fehlen zwar cis-, gis- und es-/dis-Moll, doch es kommen das Dorische, Phrygische und Lydische hinzu.²⁴

Rists Dichtungen und die Tonartkonzeption

Die tonartliche Konzeption dieser 82 Stücke muss zwischen Rist und Flor bis in Details abgesprochen worden sein: Denn ‚hinter‘ der Tonartendisposition steht eine weitreichende, eigene Disposition der Texte. Rist durchstreift in seinen Dichtungen das Neue Testament vom Matthäus-Evangelium bis zur Offenbarung Johannis; ähnlich wie in der Tonartkonzeption sind auch in der Textfolge kleinere Brüche festzustellen, teils weiterreichende Strukturierungen.

Die erste Siebenergruppe Flors (ohne Vorzeichnung) entspricht Rists Text-Entlehnungen aus dem Matthäus-Evangelium, das einzelne, ergänzende c-Moll-Stück enthält den einzigen Text nach Markus, und die folgende Achtergruppe umfasst die Lukas-Dichtungen. Nur an einer Stelle erscheint die Textfolge inkonsistent: Die Nummern 12 und 13 basieren auf Texten aus Lukas 15; doch die frühere Nummer bezieht sich auf eine spätere Bibelstelle, die nachfolgende Nummer auf eine frühere. Denkbar erschien folglich, dass das 13. Stück nicht in g-Moll, sondern in f-Moll gedacht war und dem 12. hätte vorausgehen sollen, doch eine solche Vermutung bliebe rein spekulativ.

Da die Nummern 17–24 sich in textlicher Hinsicht erneut als Achtergruppe darstellen lassen (sieben aus dem Johannes-Evangelium, eine aus der Apostelgeschichte), deutet sich an, dass Rist noch nicht absah, was Flor aus den Dichtungen entwickeln werde – denn hier, mitten im annähernd vollchromatischen Block, liegt keinerlei analoge Zäsur der musikalischen Gestaltung. Eine solche ergibt sich erst wieder im Bereich der Nummern 32/33 – dort, wo die steigende Tonartfolge von *G* zu *Fis* zurückspringt. Mit dem letzteren Stück endet die „Abarbeitung“ des Römerbriefs – allerdings erneut (wie für die Nummern 12/13 erwähnt) entgegen der tatsächlichen Textfolge. Darauf folgen die Texte zu den Korintherbriefen, endend mit Nr. 47, dem ersten Stück der Tonart-

²⁴ Offen bleibt dabei, ob Flor die Transpositionen dieser Skalen als eigene Tonarten auffasste – die Zahl 24 mag insofern Zufall sein.

Paare – so dass an dieser Stelle eine Grenze erkennbar ist, die aber wiederum zwischen Text- und Tonartkonzeption verschoben wirkt.

Von diesem Moment an wirken die Konstellationen vergleichsweise chaotisch. Nach je einem Textpaar, das dem Galater- und Philipper-Brief folgt, verzichtet Rist im Textdruck auf die exakten Bibelstellennachweise; nur noch Kapitelangaben leistet er – mit gutem Grund: Vielfach stützt er im Folgenden seine Arbeit lediglich auf Teilverse oder bildet Verse sogar mehrfach ab (Nr. 56–58: jeweils unter Einschluss von 1. Thessalonicher 5, 18).

In der Relation, die sich aus der Folge der Tonarten und der biblischen Texte ergibt, könnte hypothetisch die Zusammenarbeit Rists und Flors auch in Etappen rekonstruiert werden: Nachdem Rist Vorlagen für vier Evangelienblöcke geliefert hatte, die Flor aber vom Johannis-Evangelium ausgehend anders gestaltete, mag Rist in seiner Arbeit mit den Briefen an die Römer und die Korinther die neu gewonnenen Zielsetzungen Flors berücksichtigt haben. Spätestens von der Arbeit am Kolosserbrief an wirkt das tonartliche Konzept übergeordnet; nur das Ziel eines weitgehend linearen Durchgangs durch das Neue Testament bleibt erhalten.²⁵

Dass Rist aber den Struktur-Ideen Flors von Anfang an folgte, zeigt sich in der Detailgestaltung: In ihr musste Rist den Tonartbezug als Dichter von vornherein und in jedem Einzelfall sicherstellen. Im einleitenden Matthäus-Block ergab sich ein h-Moll-Stück unproblematisch zu einem Passionstext; für den benachbarten Markus-Text (c-Moll) griff Rist die Vorbereitung der Passionsgeschichte heraus. Da der zweite Achter-Block nur \flat -Tonarten umfasst und gleichfalls mit c-Moll beginnt, ließ sich unter den Texten nach Lukas weder der Lobgesang der Maria noch die Weihnachtsgeschichte erreichen. Weitere Textkonzepte erschließen sich in der Frage, welches Konnotat die Tonarten überhaupt erhalten.

Tonartenästhetik?

Die Tonartwahl musste nicht nur allgemein mit den Bibelstellen harmonieren, sondern konkret mit den Dichtungen Rists. Welche Ausdruckspotenziale wurden also im Einzelnen mit den Tonartcharakteren assoziiert? Ziel der Darstellung kann nicht sein, diese inhaltlichen Aspekte möglichst allgemeingültig zu formulieren, um auf diesem Wege ein zeitübliches Tonartverständnis zu rekonstruieren; vielmehr ist von Reizwörtern der jeweils zugrunde liegenden Rist-Texte aus die Tonartverwendung zu charakterisieren (vgl. Tabelle 2). Bemerkenswert ist dabei, dass sich die Befunde bei Flor/Rist bisweilen markant von den Beschreibungen unterscheiden, die Johann Mattheson 1713 in *Das Neu-eröffnete Orchestre* gibt²⁶: Teils unterscheidet sich die Tonartauffassung im Detail (wie für D-Dur, siehe unten); ferner porträtiert Mattheson h-Moll als bizarr und melancholisch, A-Dur als „zu klagen und traurigen Passionen [Leidenschaften] ... ge-

²⁵ Am Rande sei erwähnt, dass Rist, der für seine Dichtungen seit 1651 auf Melodiealternativen in der zeitgenössischen Kirchenliedpraxis verweist, in diesem Druck überproportional häufig auf eigene, ältere ‚Lieder‘ Bezug nimmt, folglich auch auf deren kunstvollere Aufbereitung: in 24 der 82 Stücke auf 13 verschiedene, besonders häufig auf „Jesu, der du meine Seele“ (vier Mal).

²⁶ Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Faks. Hildesheim 1993, S. 231–253. Vgl. auch die tabellarische Zusammenfassung bei Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach – Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998, S. 76 f.

neigt“, und B-Dur ist für ihn „sehr divertissant und prächtig“. Teils gibt es Unterschiede im Großen; bei Mattheson fehlen Des-, Fis- und As-Dur. Die Auffassungen treffen sich schließlich darin, dass in der Wirkung kein Unterschied zwischen der dur-moll-tonalen und einer kirchentonalen Auffassung gebildet wird, doch da Mattheson die Tonarten grundsätzlich auf kirchentonale Zusammenhänge bezieht, ist für ihn Flors Idee nicht mehr greifbar, zwischen den beiden Tonart-Ideen zumindest im Melodisch-Harmonischen zu unterscheiden. Traditionelle Züge zeigen die Konzepte vor allem hinsichtlich der d-Tonarten, die für Flor (wie für Mattheson) kein Moll repräsentieren, sondern stattdessen (in kirchentonaler oder modernerer) Bindung die Normalität des alten Dorischen. In eine ähnliche Richtung zielen die als extrem anmutenden Konnotate für Des-, E-, Fis- und H-Dur sowie f-Moll. Doch es verbleiben einige Teilfelder, die eingehender zu diskutieren sind.

Tabelle 2: Themen und Tonarten

C	„Frisch auf!“
c	Versuchung
Des	Todesangst
D	a) Sünde; b) Licht Gottes
d	Aufforderung zum Gotteslob
Es	geistliche Besonnenheit
E	Sündenfall
e	Sünder müssen Gott loben
F	Was ist der Mensch – gegenüber Gott?
f	Welt verachten, Sterblichkeit bedenken
Fis	Ablehnung irdischer Werte
fis	Aufforderung zur Besinnung
G	Nächstenliebe
g	Bewunderung Gottes aus unterschiedlicher Perspektive
As	Gottesfurcht
A	Lob Gottes
a	neutrale Berichte/Belehrung <i>phrygisch</i> : Seufzer der Seele
B	Erwartung des Jüngsten Tages bzw. des Todes; Lob Gottes
b	Gegensatz zwischen Welt und Christus
H	Weg mit der Selbstsicherheit!
h	Christus betrachten: nach der Bibel

Dies gilt zunächst für Flors Relation von E-Dur und e-Moll: Während in der Durvariante der Sündenfall selbst thematisiert wird, ist das Thema der Moll-Stücke das Resultat daraus: die Verpflichtung der Sünder zum Gotteslob. Ein schmerzhaftes e-Moll (wie es in der Matthäuspasion Bachs gesehen werden kann) liegt hier nicht vor. Ähnlich ‚auffällig anders‘ erscheint die eschatologische Verwendung von B-Dur und vor allem der Einsatz von D-Dur nicht als strahlende Herrschertonart, sondern als „Tonart der Sünde“ (Nr. 22 und 50, nicht in Nr. 70).

Überraschend klar zeigt sich ferner, dass Flor seine Kompositionen nicht durch Sekundtransposition dorthin positionierte, wo sie dem Gesamtplan zufolge stehen sollten. Am ehesten erschiene dies plausibel für *Des* (in der Nachbarschaft dieses ‚sündennahen‘ *D*); alle anderen Halbtonbeziehungen erscheinen auf charakteristische Weise voneinander abgesetzt. So zeigt die Tonartwahl ein erstaunlich differenziertes Ausdruckssystem. Da in ihm die kirchentonalen Aspekte weitgehend ohne Eigenprofil aufgehen,

wird klargestellt, dass es sich nicht um eine abstrakte Tonartencharakteristik handelt, sondern um ein System, das (selbstverständlich nach Dur- und Moll-Terz unterschieden) an Grundtöne gebunden ist.

Tonart und musikhistorischer Kontext

Mit den Beobachtungen verschieben sich zunächst die Grundlagen dafür, nach den geistigen Vorfahren des *Wohltemperierten Klaviers I* von Bach zu suchen, fundamental: In Musik, die ein Tasteninstrument immerhin für Generalbasszwecke voraussetzt, gab es die Ausschöpfung des ‚chromatischen Totals‘ nicht erst 1722 bei Bach, und die Vorformen bei Johann Kaspar Ferdinand Fischer (*Ariadne musica*, 1702/13: 20 Tonarten) oder den bisweilen Johann Pachelbel zugeschriebenen Suiten (Manuskript „C.A.A. 1683“, 17 Tonarten)²⁷ erscheinen nicht nur nummerisch, sondern vor allem in der Radikalität der Konzeption viel umfassender antizipiert. Ebenso wie in den letzteren findet sich auch bei Flor bisweilen zunächst ein Moll-Stück, ehe die Dur-Komposition auf gleicher Tonstufe folgt; doch eine Hierarchie der Tongeschlechter ist bei ihm nicht zu erkennen.

Das lässt Flors Idee als außergewöhnlich erscheinen; in zeitgenössischer Theorie wird das von ihm ausgebreitete Phänomen offenkundig nicht berücksichtigt. Bei Giovanni Maria Bononcini (1673) etwa wird klargestellt, dass das kirchentonale System Verschiebungen der Skalen um Sekunden auf- oder abwärts ermögliche; allerdings bezieht er sich allein auf diatonische, nicht auch auf chromatische Verschiebungen.²⁸

Bemerkenswert ist ferner, dass, wie Flor im Vorwort schreibt, lediglich „die Zeichen ... etwas geändert“ werden müssten, um aus der von ihm präsentierten Tonartenvielfalt zu ‚normaleren‘ Verhältnissen zu gelangen. Äußerlich erinnert das an die Beobachtungen, dass auch in Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* die Komplexität mancher Tonarten erst durch nachträgliche Halbtontransposition entstanden sei.²⁹ Doch, wie erwähnt, ist ein ähnliches Denkmodell für Flor nicht anzunehmen: Da seine Stücke eine textliche Aussage haben, durften zwischen ihr und der Tonart keine Brüche entstehen. Zwar ist das System nicht als völlig geschlossen konzipiert (wie die D-Dur-Stücke zeigen), und es gibt einige wenige Stellen, an denen die Konzeption durchkreuzt erscheint. Aber im Großen und Ganzen muss von einer direkten Beziehung nicht nur zwischen Textsinn und Tonart, sondern auch zwischen Bibeltext, Gedicht, Komposition und Gesamtkonzeption ausgegangen werden. Flors Hinweis, wie sich die Tonarten vereinfachen ließen, bezieht sich daher auf die musikalische Ausführung – ähnlich vereinfachend, wie er dies für die Rhythmik darlegt, und daher ebenso als eine Reduktion des kompositorisch eigentlich Essenziellen.

²⁷ Zu dieser Handschrift vgl. Max Seiffert, Vorwort zu: *Klavierwerke von Johann Pachelbel, nebst beigegeführten Stücken von W. H. Pachelbel*, Leipzig 1901 (DTB II/1), S. XXXIII f. Zur ‚vollchromatischen‘ Situation im Überblick Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950, S. 126.

²⁸ Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Bologna 1673, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 146 (dorisches auf c und e); im Folgenden stellt Bononcini dar, dass bei einer Transposition des Modus die Halbtonlagen der Skala erhalten bleiben (S. 148–153).

²⁹ Dürr (wie Anm. 26), S. 140 (Fuge dis-Moll möglicherweise, aber nicht gesichert, auf d-Moll zurückzuführen), 195 (für das Präludium gis-Moll ist eine g-Moll-Vorstufe wahrscheinlich). Vgl. auch S. 112 zu der Vermutung, eine Vorform des Cis-Dur-Satzpaars habe in C-Dur gestanden: Eine solche ist dokumentarisch nicht nachzuweisen, aber gleichfalls denkbar. Vgl. ebenso NBA V/6.1, Kritischer Bericht (Alfred Dürr), Kassel etc. 1989, S. 188–190 (hier wird eine d-Moll-Vorform der dis-Moll-Fuge klarer favorisiert).

Damit verschiebt sich die Bewertung auch Rists fundamental. Da einzig sein Name auf dem Titelblatt erscheint, erscheint die sowohl textliche als auch musikalische Konzeption durch ihn autorisiert. Rist muss Flor in dessen extravaganten Ideen bereitwillig gefolgt sein; von einer Kritik Rists entweder an Flor oder an differenzierteren musikalischen Vertonungen seiner Gedichte insgesamt kann nicht gesprochen werden.³⁰ Der ‚Fall Rist‘ im Speziellen erfordert somit eine umfassende, vom Künstlerischen ausgehende Neubewertung; dass sie Auswirkungen auf die Sicht auch der protestantischen Arienkultur im Allgemeinen hat, ist nicht auszuschließen.

³⁰ Nicht zuletzt auch deshalb, weil die „Selbstzitate“ Rists (vgl. oben, Anm. 25) einen dreimaligen Rekurs auf Johann Schops „O Gottes Stadt, o himmlisch Licht“ und einen zweimaligen auf „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ enthalten – zwei ‚arie‘, die in ihrem Verlauf zweimal die Taktart wechseln: Rist selbst hat also als Bezugspunkte seiner Dichtungen auch selbst Komplexeres gewählt. Vgl. jedoch die Sichtweise Krabbes (wie Anm. 10, S. 79), der mit Blick auf die Tonartfrage resümierte: „Wir sehen daraus, daß Flor in keiner Weise in seinen Melodien Rists Absichten verwirklichte, sondern ausschließlich auf die Musikverständigen allein rechnete.“