

Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik

von
OTTO BRODDE

Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik zeigen sich in vielen Perspektiven; drei von diesen sollen hier angedeutet werden:

1. Mehrchörigkeit ist Transformation der Antiphonie und ihrer Intentionen;
2. Mehrchörigkeit ist Raumkunst mit gleichnishafter Bedeutung;
3. Mehrchörigkeit nimmt in der Perspektive Urbild/Abbild die biblischen Vorstellungen und Bilder vom himmlischen Musizieren auf.

I

Hinweise des Neuen Testamentes¹ und ebenso außerbiblische Zeugnisse der NT-Zeit zeigen, daß der Psalm die Musik der ersten christlichen Gemeinden ist, gleichsam der Archetypus der christlichen Musik. Damit war sowohl von der dichterischen Struktur her als auch von der musikalischen Ausführung her Mehrchörigkeit vorgegeben. Das poetische Konstruktionsprinzip des Parallelismus membrorum¹ setzt Zweiteiligkeit als konstitutives Element. Psalmvers-Zweiteiligkeit heißt aber nicht „Wiederholung“, sondern korrespondierende Zweiteiligkeit: die zweite Hälfte eines Verses steht in Parallelität zur ersten. Dabei ist wichtig zu bemerken, daß es um *parallele Gedanken*, parallele Aussagen geht. Bekanntlich ergeben sich in der schöpferischen Bewältigung des PM typische Varianten: synonyme PM – antithetische PM – synthetische PM – klimaktische PM – externer PM – Gruppen-PM usw. Die für den Psalm-Vers konstitutive Zweiteiligkeit verlangt als textgemäße musikalische Entsprechung zwei Ausführende. Zwar gibt es auch solistische Psalmen, aber die Struktur einer Psalm-Gruppe und ebenso bestimmte Hinweise im Alten Testament¹ zeigen, daß hinsichtlich der musikalischen Ausführung bestimmte Psalmen auf Wechsel angelegt sind, und zwar Wechsel zwischen Solist und Gruppe oder Wechsel zwischen zwei Gruppen. Wechsel zwischen Solist und Gruppe setzen die Kehrsalmen voraus – auf Wechsel zwischen zwei Gruppen weist die Einsetzung der geteilten Priesterchöre in 1. Chronik 6 hin. In der abendländisch-christlichen Musik sind diese Ausführungspraktiken übernommen, wie der (gregorianische) Choral belegt. Dabei fällt auf, daß im Choral Solopsalmodie verhältnismäßig selten ist: lediglich der Tractus ist solistisch. Alle anderen Psalm-Gestaltungen sind entweder Wechsel zwischen Solist und Gruppe – also responsorisch – oder Wechsel zwischen zwei Gruppen (Chor und Gemeinde, zwei Chorthälften, zwei Chöre) – also antiphonisch.

Die für die Psalmen geltenden Musizierweisen werden dann auf andere Stücke übertragen, gleichsam selbstverständlich auf die Psalm-Hymnen des NT, also die Christus-Psalmen Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis, Philipper 2, Kolosser 1, 1. Petrus 2 und andere. Ist das bei diesen Texten von der Form her selbstverständlich, so ist bemerkenswert, daß responsoriale und antiphonische Ausführung auch für andere, nicht aus der Bibel kommende Texte eingebracht wird. Das ‚Laudamus‘ des ‚Gloria in excelsis‘ und das ‚Tedeum‘ sind antiphonal, also mehrchörig angelegt. Orationsformen – etwa das große Dankgebet der Didache und der Typus der Ekte-

1 Im vorliegenden Beitrag werden als zusätzliche Abkürzungen verwendet:

AT Altes Testament

NT Neues Testament

PM Parallelismus membrorum

nie – sind responsorial angelegt. Als sich aus der Ektenie die Litanei entwickelte, wurde das responsoriale Ausgangsmodell in eine antiphonische Praxis transformiert, so daß die Litanei gleichsam die Chor-Ektenie darstellt. Als dann aus der Litanei das neunmalige Kyrie entstand, blieb es antiphonal, also mehrchörig. Handelt es sich hier um Stücke, bei denen entweder der Gedankenreim (also psalmogene Dichtungsart) oder der daraus abzuleitende Akklamationsstil gestaltbestimmend ist, so muß festgehalten werden, daß die antiphonische Vortragsweise auch für nicht-psalmogene Texte – zum Beispiel für den Strophen-Hymnus – übernommen wurde: Bruno Stäblein weist in seinem MGG-Artikel ‚Hymnus‘² darauf hin, daß in Mailand der Hymnus ein Lied der Kleriker war, in das die Gemeinde mit dem versifizierten ‚Gloria Patri‘ als Kehrstrophe einfiel; er macht weiter darauf aufmerksam, daß noch bei Beda Venerabilis – also um 700 – die antiphonische Ausführung der Hymnen verlangt wird. Schließlich sagt er noch, daß die Prozessions-Hymnen im Wechsel zwischen Solisten und Schola – gegebenenfalls Gemeinde –, also responsorisch gesungen wurden. Ferner ist zu erinnern, daß die antiphonischen Ausführungsweisen auch noch für die sekundäre Choral-schicht belegt sind, so etwa für das Singen der Kyrie-Tropen oder der Sequenzen.

Eine weitere Besonderheit der responsorischen Praxis ist Vorbild für das nichtchorale Musizieren: Responsorialstil heißt ursprünglich Wechsel zwischen einem Psalter (einem Solisten) und Gemeinde (oder Chor). Im Laufe der Entwicklung kommt es aber dazu, daß die Soloteile nicht nur von einem, sondern von ein bis vier/fünf Solisten gesungen wurden. Hier ist das Urbild des Gegenübers von Favoritchor und Kapellchor.

Als die Mehrstimmigkeit entstand, wurde die Mehrchörigkeit beibehalten und bekam eine andere Perspektive: ein Chor sang die chorale Einstimmigkeit, der andere die Mehrstimmigkeit, zunächst in der Vorform der vielleicht improvisierten, fauxbourdon-ähnlichen Art oder in der Art der englischen Sight-Technik und danach dann auskomponiert: Psalmen, NT-Hymnen, aber auch Meß-Ordinarium und Meß-Proprium wurden choral-figural – im Wechsel zwischen einstimmigem Choral und mehrstimmiger Figuralkomposition (zunächst unter Beibehaltung des Cantus firmus) – realisiert. Es war dann nur folgerichtig, daß aus dem Choralchor im Lauf der Zeiten ein zweiter Figuralchor und damit die eigentliche Mehrchörigkeit erreicht wurde. Es war weiterhin folgerichtig, daß die Zweichörigkeit aus der (mindestens theoretisch denkbaren) Praxis der Gegenüberstellung von Choralchor, Figuralchor und Gemeinde gleichsam „multipliziert“ wurde und dadurch dann Drei-, Vier- und andere Vielfachchörigkeit entstand, die sich zu den bekannten Hochformen im Venedig Willaerts und Gabriellis, bei Hans Leo Haßler und Hieronymus Praetorius sowie bei Michael Praetorius und Heinrich Schütz entwickelte – und in der weiteren Musikgeschichte lebendig blieb bis in die jüngste Gegenwart.

Man darf vielleicht zusammenfassen: Mehrchörigkeit ist die organische Entfaltung der den PM musikalisch realisierenden responsorialen und antiphonischen Psalmodie.

Unsere bisherigen Überlegungen gingen von den Fragen der musikalischen Praxis, der musikalischen Realisierung der Psalmen und dem damit gegebenen alternierenden Singen aus. Daneben stehen als mindestens ebenso wichtige Fragen die der geistig-geistlichen Intention. Auch hier muß wieder vom Psalm ausgegangen werden.

Wie bereits gesagt, ist das konstitutive Gestaltungsprinzip der Psalm-Dichtung der *Parallelismus membrorum*. PM ist nicht die Technik der Invention der Synonyma, sondern die Kunst des Gedankenreims. Der Dichter ist nicht auf synonyme Repetition bedacht, sondern er will eine Aussage unter verschiedenen Aspekten zum Ausdruck bringen, gewissermaßen eine Art der gedanklich-dichterischen Bitonalität: „Nicht die Schärfe des Begriffes wird hier angestrebt, sondern die Schärfe in der Nachzeichnung der gemeinten Sache, und zwar möglichst in ihrer ganzen Breite“³. Gerade im variierten Einsatz der verschiedenen Möglichkeiten des PM – synonym-

2 MGG VI (1957), Sp. 1017 f.

3 Gerhard von RAD, Weisheit in Israel, Neukirchen-Vluyn 1970, S. 43.

mer PM, antithetischer PM, synthetischer PM usw. – läßt sich die jeweilige Aussage unter den verschiedensten Perspektiven darstellen und damit erschöpfende Fülle anstreben. Und „gerade in und mit (dieser) poetischen Konzeption ereignet sich Erkenntnis“⁴. Damit ist gesagt, daß es Erkenntnisse und Erfahrungen geistlicher Art gibt, die sich nur in, mit und unter der Kunst erkennen und erfahren lassen und auch nur in künstlerischer Form ausgesprochen werden können. Gerhard von Rad macht beispielsweise darauf aufmerksam, daß es einen „ganzen Sektor von (Natur-)Erkenntnissen“ gab, „die offenbar nur in hymnischer Form ausgesprochen werden konnten“⁵. Und er weist mehrfach darauf hin, daß gerade bei der biblischen Dichtung die Formen von den Inhalten nie zu trennen sind.

Übertragen auf das Prinzip Mehrhörigkeit heißt das: Polychorie tritt da auf, wo es die inhaltliche Eigenart eines Textes verlangt; besser und genauer gesagt: wo der Inhalt eines Textes so erfahren wird, daß er parallelistisch dargestellt werden muß. Mehrhörigkeit ist eine Weise, einen Text mit antiphonischen Techniken, das heißt mit musikalisch alternierenden Mitteln, sinnfällig zu machen; eine Weise, die verschiedenen Perspektiven einer Aussage musikalisch zu realisieren, sie gleichsam zu „entwickeln“. Das gilt vordergründig von Psalmtexten. Indem der Komponist die dichterische Struktur musikalisch aufnimmt, macht er zugleich die Aussage transparent. Dabei kann er alle kompositorischen Mittel einsetzen, die bei mehrhörigem Gestalten möglich sind.

Beispiele dafür sind etwa die Steigerung durch den Wechsel zwischen antiphonischem Alternatim und akzentsetzendem Plenum (in Schützens Psalm 2⁶ der Beginn „Warum toben die Heiden“ als Gegenüber zu „und die Leute . . .“), dialogische Gebilde (im gleichen Werk: „Dien dem Herren . . .“ – „Küsst den Sohn“), Echotechniken (Psalm 100⁷) und dergleichen mehr.

Diese vom Psalm-PM herkommenden und darum bei der Psalm-Vertonung gleichsam sachentsprechend eingesetzten Techniken werden auf die Gestaltung anderer Texte übertragen, wofür sich etwa in den mehrhörigen Magnificat-Vertonungen bei den verschiedenen Komponisten der klassischen Polychorie zahlreiche Beispiele finden. Entsprechend ist der Einsatz des Kapellchores in einer Reihe von Stücken des III. Teils der ‚Symphoniae sacrae‘ von Schütz, etwa in der Vertonung des Gleichnisses vom viererlei Ackerfeld⁸ die jeweilige Hinzuziehung des Complementchores bei der „Anwendung“ des Textes („Wer Ohren hat zu hören . . .“), zu verstehen.

Der nächste Schritt konsequenter Transformation des klimaktischen PM ist die Kombination von an sich nicht zusammengehörigen Texten, die sich aber gegenseitig ergänzen, indem der zweite Text den ersten interpretiert. So wird im Dialog vom zwölfjährigen Jesus im Tempel⁹ durch Psalm 84 die Lukas-Perikope erklärt und gewissermaßen legitimiert. Ähnlich arbeitet Schütz in der Motette, die er zum Kurfürstentag 1627 schrieb¹⁰, mit der Gegenüberstellung des Textes der Antiphon ‚Da pacem‘ und den ‚Vivat‘-Rufen zur Begrüßung derer, die um der Pax willen zusammengekommen sind. Eine Hochform der Metamorphose des klimaktischen PM zeigt sich in den ‚Musikalischen Exequien‘. In der Gloria-Paraphrase der Begräbnis-Missa demonstriert das Gegenüber und Miteinander von Bibeltext und Kirchenliedstrophe in einzigartiger Weise, daß PM eine Form der Erkenntnisbindung und Erkenntnisgestaltung ist; um Gerhard von Rad zu variieren: gerade in und mit dieser musikalischen Gestaltung ereignet sich Erkenntnis und wird sinnfällig dargestellt. Dem entspricht es, wenn Schütz im Schlußsatz der ‚Exequien‘ demonstriert, daß transformierter PM nicht nur ein schöpferischer Kunstgriff, sondern ein Gleichnis der Inkarnation des Glaubens ist. Er sagt ausdrücklich selber, daß es um die Interpre-

4 Ebenda, S. 39.

5 Ebenda, S. 41.

6 ‚Psalmen Davids‘ (1619), Nr. 2, SWV 23.

7 Ebenda, Nr. 15, SWV 36.

8 ‚Symphoniae sacrae‘ III, (1650), Nr. 11, SWV 408.

9 Ebenda, Nr. 4, SWV 401.

10 SWV 465.

tation – das ist doch Sinnfälligmachen des Textes – geht, wenn es in der „Ordinantz“ heißt: „Mit welcher invention oder Choro Secundo der Autor die Freude der abgelebten Sehligen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister vnd heiligen Engel in etwas einführen vnd *anduten* wollen“.

Zusammenfassend: Die musikalisch-theologische Präganz der Mehrchörigkeit liegt darin, daß sie als Metamorphose des PM erkenntnisbindende Form ist. Für sie gilt in besonderer Weise Hans-Georg Gadamers Satz: „Kunst ist Erkenntnis, und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig“¹¹.

II

Mehrchörigkeit ist Raumkunst. Sie bedeutet insbesondere bei räumlich getrennter Aufstellung der vokal-instrumentalen Chöre klangliche Füllung des Raumes; in diesem Sinne ist sie Raumkunst als (zugleich) musikalische Prachtentfaltung. So wird sie im Erlebnis der Majestät Gottes als adäquate Festmusik eingesetzt. Auf festliche Musik, auf majestätische Klangfülle zielt es, wenn Schütz im Vorwort zu den ‚Psalmen Davids‘ 1619 sagt, daß die „Capellen zum starken Gethön / vnnnd zur Pracht eingeführet werden“¹². Auf klangliche Bewältigung und Erfüllung des *ganzen* Raumes zielt es, wenn Schütz im gleichen Vorwort verlangt, daß die Chöre „creutzweiss“ gestellt werden. In diesem Zusammenhang sind alle anderen entsprechenden Regieanweisungen zu sehen. Sie zeigen, daß und wie Mehrchörigkeit klangfüllende Raumkunst ist; sie zeigen damit zugleich, daß Mehrchörigkeit Ausdruck majestätischer Pracht ist. Liturgisch formuliert: Klangfüllende Mehrchörigkeit ist ein Zeichen der rühmenden Anbetung des Herrn über Raum und Zeit. Mehrchörigkeit erfüllt, was in den Hallel-Psalmen gefordert und vorgeformt ist.

III

Gerade in den Hallel-Psalmen wird eine weitere Perspektive der betend-anbetenden Polychorie angesprochen. In Psalm 148, 1 heißt es: „Halleluja! Lobet im Himmel den Herrn / lobet ihn in der Höhe!“ Diese Aufforderung wird dann in den Versen 2 bis 6 entfaltet. Den Versen 2 bis 6 stehen die Verse 7 bis 14 gegenüber: „Lobet den Herrn auf Erden!“ Dieses Gegenüber von himmlischem und irdischem Lob findet sich aber nicht nur in den Psalmen. So redet die Jesaja-Vision (Jesaja 6) vom himmlischen Lob. Und die alte Kirche denkt und liturgiert: Das Singen hier und jetzt ist ein Mittun, ein Einfallen in den himmlischen Lobgesang. Das bringt seit den frühesten Zeiten die Praefation zum Ausdruck, in der es (frei übersetzt) heißt: „Durch Christus loben die Engel Deine (Gottes des Vaters) Herrlichkeit / beten Dich an die Mächte / und erben vor Dir die Gewalten. Die Kräfte des *Himmels* und die Himmelscharen preisen Dich mit einmütigem Jubel: mit ihnen laß *auch unsre Stimmen* sich vereinen / und anbetend ohne Ende lobsingen . . .“. Das Singen hier und jetzt stellt den unteren Chor, das Singen in der Himmelswelt den oberen Chor. Mehrchörigkeit ist ein Abbild dieser Ordnung, eine allegorische Parallele. Darauf hat besonders Walter Blankenburg in seiner Betrachtung des Conradschen Sticks von der Dresdner Hofkapelle aufmerksam gemacht: „Wichtig für das Verständnis von Conrads Allegorie ist seine Darstellung mehrchörigen Musizierens, das sich allenthalben vollzieht, bei den vier Instrumentalgruppen vor der Orgel und schließlich auch bei der Kantorei. Dahinter steht nicht nur die tatsächliche Musizierpraxis des 17. Jahrhunderts, sondern vor allem deren theologische Begründung und Rechtfertigung für den Gottesdienst. Diese Musizierpraxis sollte

11 Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972, S. 92.

nämlich nichts anderes als eine Verwirklichung der Jesaja-Vision, gleichsam die irdische Fortsetzung der Worte ‚und riefen einander zu‘, darstellen“¹². In diesem Zusammenhang ist ein Titelbild von mehreren Ausgaben der ‚Musae Sioniae‘ von Michael Praetorius aufschlußreich, worauf ebenfalls Walter Blankenburg aufmerksam machte: Da findet sich ein Chor bei den Worten ‚Pleni sunt coeli‘ oben links auf dem Bild, ein zweiter bei den Worten ‚Gloria tua‘ oben rechts und ein dritter bei den Worten ‚et terra‘ unten in der Mitte des Bildes. Was damit gesagt werden soll, dürfte unmißverständlich klar sein.

12 Walter BLANKENBURG, Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle – zum theologischen Verständnis des gottesdienstlichen Raums in der altprotestantischen Orthodoxie, in: Sichtbare Kirche – Festschrift für Heinrich Laag zum 80. Geburtstag, Gütersloh 1973; hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: W. BLANKENBURG, Kirche und Musik, Göttingen 1979, S. 138 f. (das Zitat ist hier zusammengefaßt und gekürzt).