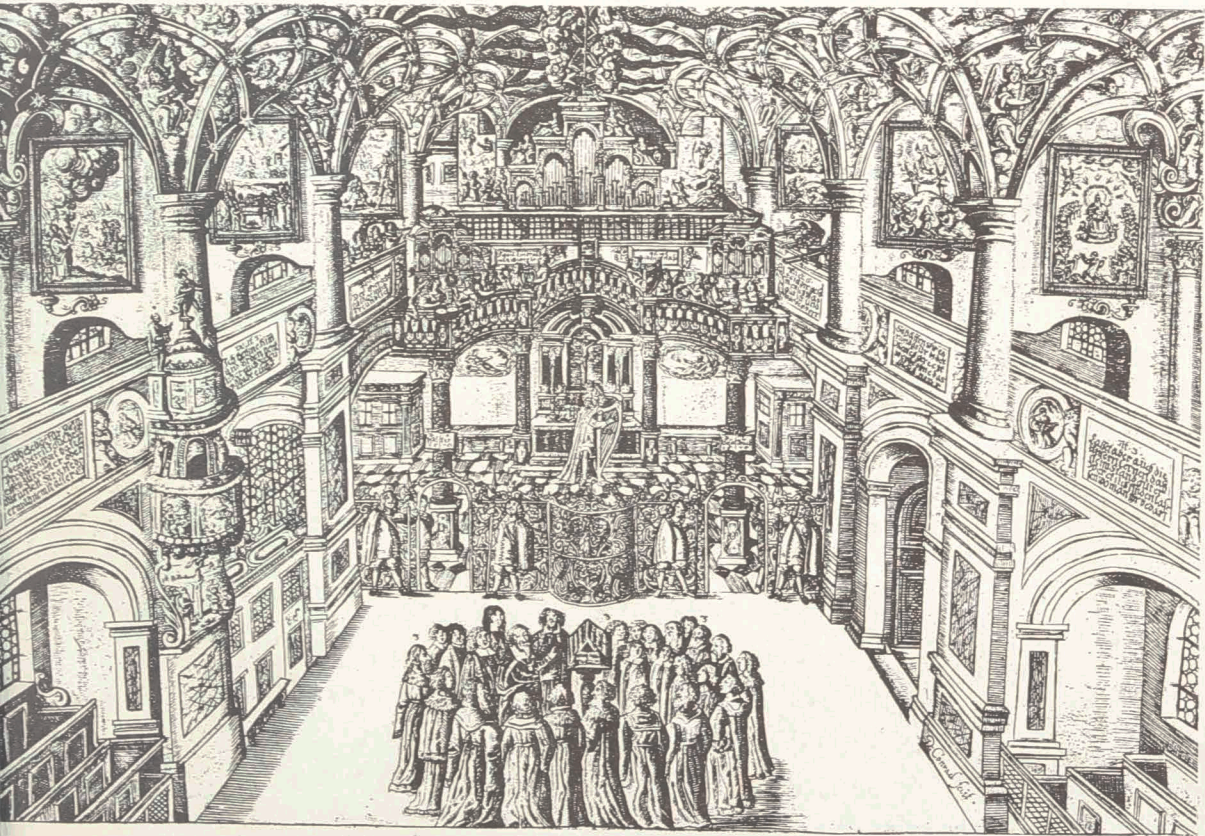


# Schütz-Jahrbuch 1982/83



## Bärenreiter

R

u  
hu

ZSWK	
Kubi	705
Säbi	29,5
BGT	225
Mubi	31.5

32,-

# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
herausgegeben von  
WERNER BREIG  
in Verbindung mit  
HANS MICHAEL BEUERLE, FRIEDHELM KRUMMACHER,  
STEFAN KUNZE

4./5. JAHRGANG 1982/83

BERICHT ÜBER DAS MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SYMPOSIUM  
ZUM SCHÜTZ-FEST KARLSRUHE 1981



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON 1983



T

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1983 by Bärenreiter-Verlag Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Bärenreiter-Druck Kassel  
ISBN 3-7618-0709-0  
ISSN 0174-2345



# Inhalt

Abkürzungen .....	4
Zum Inhalt des vorliegenden Bandes .....	5
Neuerkenntnisse der Schütz-Quellenforschung	
Wolfram Steude (Dresden): Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk .....	9
Eva Linfield (Stony Brook, NY): A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History ..	19
Probleme der Schütz-Analyse	
Stefan Kunze (Bern): Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“ .....	39
Ulrich Siegele (Tübingen): Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette ‚Die mit Tränen säen‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘ .....	50
Arno Forchert (Detmold): Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte ....	57
Zur textlich-musikalischen Konzeption von Mahlers VIII. Symphonie	
Friedhelm Krummacher (Kiel): Fragen zu Mahlers VIII. Symphonie .....	71
Stefan Strohm (Stuttgart): Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm. Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten .....	73
Adolf Nowak (Kassel): Mahlers Hymnus .....	92
Rudolf Stephan (Berlin): Zu Mahlers Komposition der Schlußszene von Goethes Faust .....	97
Anhang: Resümees der Beiträge (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch) ....	105

## Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Bd., Bde.	Band, Bände
C.f.	Cantus firmus
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
Faks.	Faksimile
GA	Gesamtausgabe
GroveD	Grove's Dictionary of Music and Musicians
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
Jb.	Jahrbuch
JbLH	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
Kongr.-Ber.	Kongreß-Bericht
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 1–16, Kassel 1949–1979
MGKK	Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst
MOSER Sch	Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel <sup>2</sup> /1954
MuK	Musik und Kirche
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955ff.
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
SCHÜTZ GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927
SJb	Schütz-Jahrbuch
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1, 1979, S. 63ff.
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

## Zum Inhalt des vorliegenden Bandes

Als Bestandteil des 27. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes (Karlsruhe 1981) wurde ein dreiteiliges musikwissenschaftliches Symposium abgehalten, auf dem über Neuerkenntnisse der Schütz-Quellenforschung (Gesprächsleitung: Werner Breig), über Probleme der Schütz-Analyse (Gesprächsleitung: Kurt Gudewill) und über die textlich-musikalische Konzeption von Mahlers VIII. Symphonie (Gesprächsleitung: Friedhelm Krummacher) referiert und diskutiert wurde.

Die in Karlsruhe gehaltenen Referate bilden den Inhalt von Jahrgang 4/5 des Schütz-Jahrbuches. Dies gilt mit Ausnahme des Beitrages von Joshua Rifkin „Zur Chronologie der handschriftlich überlieferten Werke von Schütz“, dessen Druckfassung der Autor zu seinem Bedauern bis zum Redaktionsschluß noch nicht fertigstellen konnte. Rifkins Text, der die quellenmäßige Fundierung der im Artikel „Schütz“ in der 6. Auflage von GroveD skizzierten Werkchronologie enthält, wird voraussichtlich im nächsten Jahrgang des Schütz-Jahrbuchs veröffentlicht werden; an seiner Stelle erscheint im vorliegenden Band der auf dem Karlsruher Symposium nicht vorgetragene Text von Eva Linfield zu Schützens Weihnachtshistorie.

Daß die VIII. Symphonie von Gustav Mahler unter den Symposiums-Themen rangiert, wurde von einer Aufführung dieses Werkes im Badischen Staatstheater angeregt, die innerhalb des Karlsruher Schütz-Festes stattfand und die sich mit den im Abschlußkonzert aufgeführten Werken von Max Reger (100. Psalm) und Igor Strawinsky (Psalmensymphonie) zu einem Programm-Akzent „Geistliche Symphonik“ verband. Daß durch die geschlossene Veröffentlichung der Symposiums-Referate das Schütz-Jahrbuch eine Gruppe von Mahler-Beiträgen aufnimmt, ist gewiß eine thematische „Heterolepsis“ (um mit Christoph Bernhards Figurenlehre zu sprechen); ihre innere Berechtigung möge man darin sehen, daß bei der Beschäftigung mit Mahlers VIII. Symphonie als wesentliche Aspekte das Verhältnis von Musik und Sprache und die Verbindung sakraler Inhalte mit artifizieller Musik zu diskutieren waren – Aspekte, deren Beziehung zu den Zentralproblemen von Schützens Komponieren gewiß auch über die historische Entfernung hinweg erkennbar sein dürften.

Der Herausgeber





# Neuerkenntnisse der Schütz-Quellenforschung

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

Die Schütz-Quellenforschung hat in den letzten Jahren einen erheblichen Aufschwung erlebt. Dies ist vor allem auf die intensive Zusammenarbeit zwischen den Musikwissenschaftlern und den Archivaren zu verdanken. Infolge dieser Kooperation sind bisher noch unbekannte Quellen entdeckt worden, die das Schütz-Wesen in ganz neuen Zusammenhängen zeigen. Diese Quellen sind zum Teil in Handschriften, zum Teil in gedruckten Werken, zum Teil in Briefen, zum Teil in anderen Dokumenten enthalten. Sie sind zum Teil in den Originalen, zum Teil in Kopien, zum Teil in Reproduktionen vorhanden. Die Schütz-Quellenforschung hat somit einen großen Schritt nach vorne gemacht.

Die Schütz-Quellenforschung hat in den letzten Jahren einen erheblichen Aufschwung erlebt. Dies ist vor allem auf die intensive Zusammenarbeit zwischen den Musikwissenschaftlern und den Archivaren zu verdanken. Infolge dieser Kooperation sind bisher noch unbekannte Quellen entdeckt worden, die das Schütz-Wesen in ganz neuen Zusammenhängen zeigen. Diese Quellen sind zum Teil in Handschriften, zum Teil in gedruckten Werken, zum Teil in Briefen, zum Teil in anderen Dokumenten enthalten. Sie sind zum Teil in den Originalen, zum Teil in Kopien, zum Teil in Reproduktionen vorhanden. Die Schütz-Quellenforschung hat somit einen großen Schritt nach vorne gemacht.

1) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

2) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

3) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

4) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

5) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

6) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.

7) Schütz, Heinrich: Werke, Bd. 1, Leipzig, S. 711.



# Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz

M

Bemerkungen zur Quelle und zum Werk

von

WOLFRAM STEUDE

## I. Die Schicksale der Handschrift des Opus ultimum

„Dieses Opus muß – mit Ausnahme weniger Teile – heute definitiv als verloren betrachtet werden. Die einzige Quelle, die das Werk in seinem ganzen Umfang enthielt, die seit 1900 bekannte Gubener Handschrift, wurde im 2. Weltkrieg vernichtet.“ Mit diesen Sätzen beklagte Werner Breig<sup>1</sup> 1971 den endgültigen Verlust des letzten Werkzyklus von Heinrich Schütz, betitelt ‚Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: Jauchzet dem Herrn und eines deutschen Magnificats Meine Seele erhöbt den Herrn . . .‘ (Dresden 1671). Daß er damit Unrecht hatte, ist nicht nur für ihn, der damals von der noch existierenden Quelle keine Kenntnis haben konnte, wie für uns Anlaß zur Freude, sondern auch die Voraussetzung für die in diesen letzten Maitagen 1981 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele vorstattengehende Aufführung des ganzen Zyklus (für die Mehrzahl seiner Motetten ist es die Uraufführung) durch die „Cappella Sagittariana“ Dresden zusammen mit den Berliner Solisten unter Dietrich Knothe und dem Dresdner Kreuzchor unter Martin Flämig, nicht weniger aber für dieses Referat.

1671 überreichte Schütz die Reinschrift der neun Stimmen seines „Schwanengesangs“ dem Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen. Im Jahre darauf starb er. Als das Dresdner Kurprinzenpalais mitsamt den archivierten Hofmusikalien während der preußischen Beschießung Dresdens 1760 ein Raub der Flammen wurde, können die Stimmbücher an dieser Stelle schon nicht mehr deponiert gewesen sein, andernfalls wären sie heute nicht mehr vorhanden.

Im Jahre 1900 fand man sechs von ihnen beim Aufräumen des Pfarrarchivs Guben in der Niederlausitz<sup>2</sup>. Das siebente, die Orgelstimme, tauchte erst um 1930 in einem Kölner Antiquariat auf, wo es von dem auch als Autographensammler berühmten Stefan Zweig erworben wurde, in dessen Nachlaß in London es sich heute befindet<sup>3</sup>. Zwei Stimmen, Sopran und Tenor des 2. Chores, blieben bis jetzt verschollen, und es besteht nach menschlichem Ermessen keine Aussicht mehr, sie wiederzufinden.

Ob der unvollständige Stimmensatz zwischen 1900 und 1945 in Guben verblieben war oder in der damaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt worden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Letzteres ist wahrscheinlich, denn auch andere alte Niederlausitzer Musikquellen, z. B. die Lübbenauer Orgeltabulaturen aus dem Besitz der Grafen Lynar, befanden sich in Berlin<sup>4</sup>.

Auf jeden Fall gehörten die Schütz-Stimmen zu im 2. Weltkriege ausgelagerten Musikalien, denn sie fanden sich etwa 30 Jahre nach Kriegsende unter seit langem heimgekehrten Auslagerungsgut in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, das aus heute nicht mehr zu erforschenden Gründen nach seiner Rückkehr nicht in den Bibliotheksbestand eingearbeitet worden war und demzufolge auch nicht in den Katalogen erschien.

In der Dresdner Bibliothek (die im Oktober 1981 ihr 425jähriges Bestehen feierte) hat die Quelle des letzten Schütz-Werkes legitimerweise ihre dauernde Bleibe gefunden (Signatur: Mus. 1479-E-

1 NSA 28 (Einzelne Psalmen II), Vorwort, S. VII.

2 Vgl. Friedrich SPITTA, Neuentdeckte Schütz'sche Werke, in: MGKK 5, 1900, S. 122ff.

3 Georg KINSKY: Ein Schütz-Fund, in: ZfMw 12, 1929/30, S. 597f.; MOSER Sch, S. 582.

4 Einen diesbezüglichen älteren Aufbewahrungsnachweis konnte der Verf. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin nicht finden. Einem Hinweis Kurt Gudewills zufolge könnte Heinrich Spitta die Stimmbücher jahrelang privat verwahrt haben, da er als Herausgeber des letzten Schütz-Zyklus vorgesehen war. Der dafür geplante Bd. 19 (3. Supplement-Bd.) der SGA ist aber nie zustande gekommen. Sogar Hans Joachim Moser hat für seine Schütz-Monographie nicht die Quelle selbst, sondern nur Fotokopien benutzen können (vgl. MOSER Sch, S. 582, Anm. 4).

504), denn den Grundstock des hochbedeutenden Quellenbestandes ihrer Musikabteilung bilden die alten Dresdner Hofmusikalien. Der Umstand, daß Schützens dreizehn letzte Motetten in Guben aufgefunden worden sind, legt die Vermutung eines Zusammenhangs zwischen der als abseitig erscheinenden Aufbewahrung der Noten und dem Herzog Christian von Sachsen-Merseburg nahe. Dieser, ein jüngerer Bruder Kurfürst Johann Georgs II., war seit 1657 nicht nur Postulierter Administrator des Merseburger Doms und Stiftsgebietes, sondern auch Herr der Markgrafschaft Niederlausitz, wo er die Städte Lübben und Spremberg zu Verwaltungs- und Residenzorten machte. (1668 stellte er in Lübben Paul Gerhardt als Archidiaconus an, der in Berlin seines Amtes verlustig gegangen war.)

Auch Guben an der Neiße – die rechts vom Fluß gelegene Altstadt ist das heute polnische Gubin – gehörte zum Herrschaftsgebiet Christians, der wenige Jahre vor seinem Regierungsantritt als Inspektor der Dresdner Hofkapelle (nachgewiesen von 1649 bis 1653<sup>5</sup>) Heinrich Schütz' unmittelbarer Vorgesetzter gewesen war. Als solcher hat er näher Anteilgenommen an dem Dresdner Kapellelend der 1650er Jahre, wie Schreiben Schützens vom 14. August 1651 an ihn und vom 19. August desselben Jahres an den Geheimen Sekretär Reichbrodt beweisen<sup>6</sup>. Zu seiner und seines Bruders Moritz Hochzeit im Jahre 1650 hatte Schütz „etliche bestimpte stückgen“ komponiert, die heute nicht mehr vorhanden sind<sup>7</sup>.

Das große, in den Dresdner Hofakten ohne Komponistennamen erwähnte Ballett zur gleichen Gelegenheit, ‚Paris und Helena‘, das hin und wieder für Schütz in Anspruch genommen wird<sup>8</sup>, war nach des Kurprinzen Johann Georg II. „Invention“ im Schoße der kurprinzlichen Kapelle entstanden. Als Komponist kommt demnach viel eher Giovanni Andrea Bontempi in Frage<sup>9</sup>.

Herzog Christians Beziehungen zum Dresdner Hof seines Bruders waren nachweislich eng und seine Besuche in Dresden häufig. So liegt es im Bereich des Möglichen, daß er nach dem Tode Schütz' dessen Opus ultimum als Erinnerungsstück mitgenommen hat, denn es erscheint so gut wie ausgeschlossen, daß eine weniger hochgestellte Persönlichkeit am Hofe die Noten hätte legal aus dem Archiv entfernen können<sup>10</sup>.

Für diese Vermutung spricht das Fehlen jeglicher Aufführungsnachricht. In den Hoftagebüchern, die in bezug auf die Mitteilung von Musikaufführungen vor allem in der Regierungszeit Johann Georgs II. (1656–1680) recht ergiebig sind und jedes der musizierten Schütz-Werke besonders hervorheben – im Jahrzehnt vor Schützens Tod kam dies selten genug vor –, findet sich bis 1697, dem Jahr des Erlöschens der reichen evangelischen Kirchenmusikpflege am Dresdner Hof aufgrund des Übertritts Augusts des Starken zum Katholizismus, kein Hinweis auf die Praktizierung von Motetten, die mit Schütz' letztem Werkzyklus in Verbindung zu bringen wären. So erfährt Schütz' „Schwanengesang“ erst in unseren Tagen nicht nur seinen Erstdruck, sondern auch zu seinem größten Teil – wie oben erwähnt – mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit seine verspätete Uraufführung.

## II. Bemerkungen zur Quelle

Auf eine detaillierte Beschreibung der Quelle kann hier verzichtet werden, da sie im Kritischen Bericht des Druckes (in Vorbereitung beim VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig) gegeben wird. Indessen möchte ich hier auf zwei ihrer Elemente eingehen, die einen interessanten Einblick

5 SCHÜTZ GBr, S. 374 (1649), 382f. (1653).

6 Ebenda, S. 220ff. (Nr. 80), 223ff. (Nr. 81).

7 Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt B, Nr. 10, fol. 65<sup>v</sup>; Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. 1, Dresden 1861 (Reprograph. Nachdr. Leipzig 1971), S. 117.

8 Vgl. etwa MOSER Sch, S. 170; Fritz BOSE: Artikel ‚Philipp Stolle‘, in: MGG 12 (1965), Sp. 1395.

9 Aus den Dresdner Akten (s. Anm. 7) geht nicht hervor, ob Schütz bei dieser Hochzeit in Dresden überhaupt anwesend war. Die Pauschalerwähnung seiner „Aufwartungen“ zu den Hochzeiten der kurfürstlichen Kinder in seinem Memorial vom 14. Januar 1651 (SCHÜTZ GBr, S. 212) legt es allerdings nahe.

10 MOSER Sch, S. 582, Anm. 3.

gewähren einmal in Schütz' Selbstwertbewußtsein und zum andern in die äußeren Entstehungs-  
umstände des Opus ultimum.

Die sechs in Dresden vorhandenen Stimmbücher sind die des Cantus, Altus, Tenor und Bassus  
Primi Chori und des Altus sowie Bassus Secundi Chori. Jedes von ihnen hat, wie auch die Londoner  
Orgelstimme, ein gedrucktes Titelblatt und ein „Catalogus“ überschriebenes gedrucktes Inhalts-  
verzeichnis. Alles übrige ist handschriftlich in sorgfältiger Kalligraphie ausgeführt. Die Suche nach  
einem Wasserzeichen im Papier wurde überraschenderweise belohnt mit der Entdeckung, daß für  
die Stimmen Heinrich Schützens Privatpapier verwandt wurde. Auf vielen Blättern aller Stimmbü-  
cher findet sich als Wassermarke Schütz' Emblem: ein gespannter Bogen mit senkrecht nach oben  
weisendem Pfeil und den Initialen HSC in der Mitte, „Henricus Sagittarius Capellae Magister“.  
Die Versuchung lag nahe, dieses Schützsche Privatpapier entsprechend der geradezu testamentari-  
schen Bedeutung des letzten Werkzyklus als Einmaligkeit überzubewerten. Bei weiterer Nachprü-  
fung stellte sich jedoch heraus, daß das gleiche Papier auch für einige der vorangehenden Dresdner  
Originaldrucke verwendet worden ist, nämlich den 2. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ (1639),  
den 2. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (1647), die ‚Geistliche Chormusik‘ (1648), den 3. Teil der  
‚Symphoniae sacrae‘ (1650) und die ‚Zwölf geistlichen Gesänge‘ (1656). Ob dies auch schon bei den  
früher erschienenen Dresdner Drucken, den ‚Musikalischen Exequien‘ (1636) und den ‚Verba D.  
Pauli, ex Epist. ad Timotheum . . .‘ („Das ist je gewißlich wahr“, SWV 277, 1631) der Fall war,  
bedarf noch der Nachprüfung.

Hier wird ein aristokratischer, im Blick auf die Geschichte der Familie Schütz seit dem  
15. Jahrhundert und auf Heinrichs eigene Stellung als erster Musiker des evangelischen  
Deutschland kaum verwunderlicher Zug erkennbar. Allerdings erhebt sich die Frage, wie Schütz  
derartige Mengen Papier hat bezahlen können. Antwort darauf gibt ein Passus im an Johann Georg  
I. gerichteten Dedikationsschreiben der Symphoniae sacrae III, 1650, wo Schütz schreibt: „Nicht  
sind auch hierbey mit stilschweigen zu übergehen diejenigen von E. Churfürstl. Durchl. vor etlicher  
Zeit mir bewilligte gnädigste Mittel wordurch die Publicirung oder Auslassung meiner Musicali-  
schen Arbeit hinfüro auch weiter befördert und deren Verlag erleichtert werden kan“<sup>11</sup>. Das Papier  
war also höchstwahrscheinlich eine Stiftung des Kurfürsten und hat über viele Jahre hin für  
verschiedene Druckopera Schützens ausgereicht. Das Emblem ist eine Variante eines schon sehr viel  
älteren Wappenzeichens der Familie Schütz, das in seiner „gebesserten“ Form im Jahre 1486 als  
gespannter Bogen mit aufgelegtem Vogelbolzen im Wappenbild auftritt<sup>12</sup>.

Kurfürst Johann Georg I., mit dem Schütz und die kurfürstliche Kapelle bekanntlich in den  
1640er und 1650er Jahren große Not hatten, erwies sich damit als spendabler Herr. Von daher dürfte  
es sich lohnen, seine Gesinnung und sein Verhalten Schütz gegenüber einerseits und seine Gründe  
für die unglaubliche Vernachlässigung der Kapelle andererseits – auch nach dem Kriegsende 1648 –  
neu zu untersuchen. Die kurprinzliche Kapelle hatte ja in derselben Zeit kaum um ihren Bestand zu  
kämpfen. An fehlenden Geldmitteln wird es zumindest in erster Linie nicht gelegen haben.

Unsere zweite Bemerkung zur Quelle selbst betrifft den gedruckten Titel. Er ist in der  
Schützliteratur mehrfach nachzulesen, eine Faksimile-Wiedergabe enthält Band 28 der Neuen  
Schütz-Ausgabe. Aufmerksamkeit fordern in unserem Zusammenhang die Schreibung des  
Titeltextes und seine Zeilenanordnung; beides fällt aus dem bei Schütz gewohnten Rahmen heraus.

Der Titeltext zeigt an folgenden Stellen orthographische Auffälligkeiten: Zeile 6 „Eilf Stücken;  
Zeile 14 „zweien Köhren“; Zeile 21 „Loobe Gottes“; Zeile 21: „Heinrich Schützen“. Schütz selbst  
schreibt niemals Doppelkonsonanten in der Art des kk statt ck oder solche Doppelvokale wie bei  
Lob oder Tod, ebensowenig ersetzt er anlautendes hartes ch durch k. All dieses findet sich aber auf  
Schritt und Tritt bei Constantin Christian Dedekind. 1653 durch Johann Rist zum „Poeta laureatus  
Caesarius“ gekrönt, fand er im Jahre darauf eine Anstellung als Bassist an der Dresdner Hofkapelle

11 SCHÜTZ GBr, Nr. 74, bes. S. 202.

12 Vgl. Eberhard STIMMEL, Die Familie Schütz – Zur Familiengeschichte des Georgius Agricola, in: Abhandlungen des  
Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie Dresden, Bd. 11, Dresden 1966, S. 377–417 (bes. S. 379f.).

und wurde 1666 zum Leiter der „Kleinen deutschen Music“ mit dem Titel „Concertmeister“ befördert. 1676 schied er aus diesem Amt und betätigte sich hauptberuflich als Kreissteuereinnahmer, privatim aber weiter als Dichterkomponist. Sein zweites Hauptwerk nach der ‚Aelbianischen Musenlust‘ (1657) schuf er mit dem 1694 anonym erschienenen Dresdner ‚Geist- und Lehrreichen Kirchen- und Haußbuch‘. Bei seinen zahllosen poetischen und prosaischen Ergüssen fällt ausnahmslos die Wortschreibung auf, die zunächst als gesucht und extravagant, also im eigentlichen Wortsinn „barock“ erscheint, sich aber als Bemühung entpuppt, das geschriebene *Wortbild* dem gesprochenen *Wortklang* anzupassen. Sie steht ganz offensichtlich im Zusammenhang mit jenen Sprach- und Schreibregulierungsbestrebungen des 17. Jahrhunderts, für die sich Philipp von Zesen (1619–1689) engagiert eingesetzt hatte<sup>13</sup>. Dessen Schreibungsreformen scheint Dedekind zu folgen.

Die Zeilenanordnung des „Schwanengesang“-Titels ist emblematisch gemeint und stellt eine Palme dar, das Symbol der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ bzw. des „Palmenordens“, zu dessen zahlreichen Mitgliedern nicht nur Philipp von Zesen (als „der Wohlsetzende“) und Johann Rist (als „der Rüstige“) gehörten, sondern – für Dedekinds eigene Ambitionen viel wichtiger – auch die drei Brüder des regierenden sächsischen Kurfürsten, August (der in Halle residierende Administrator des Erzstiftes Magdeburg) als „der Wohlgerathene“, Christian (Sachsen-Merseburg, s.o.) als „der Kröhnende“ und Moritz (Sachsen-Zeit) als „der Sitsame“<sup>14</sup>.

Dedekind, dem Ristschen „Elbschwanenorden“ als „ConCorD“ angehörend, war sicherlich darauf erpicht, auch in die illustre Gesellschaft des „Palmenordens“ aufgenommen zu werden und verlieh diesem Wunsch mit der Fassung des Titels Ausdruck.

Daß die gedruckte Titelformulierung nicht aus Schützens eigener Feder stammt, besagt nicht nur die Schütz fremde Wortschreibung, sondern das bestätigt auch die autographe Eintragung Schützens auf das Titelblatt der Stimme „Cantus Primi Chori“ (Abb. ebenfalls in Band 28 der NSA), die besagt, daß, wenn einmal das Opus gedruckt wird, der schon vorhandene Drucktitel oder aber „der hierbey befindlich geschriebenen Tittul“ verwandt werden solle. Es ist anzunehmen, daß Schütz mit der Dedekindschen Titelfassung nicht einverstanden war und sich genötigt sah, eine Alternativfassung beizulegen. Diese nun hat vermutlich das Wort „Schwanengesang“ enthalten, mit dem Schütz selbst den Zyklus bezeichnet hatte. (Weiteres dazu s.u.)

Es gibt außerdem noch weitere Spuren, die auf Constantin Christian Dedekind als Famulus des alten Schütz in dessen letzten Lebensjahren deuten: In der Londoner Orgelstimme findet sich in den Motetten 1 bis 3 des 119. Psalms (SWV 482–484) der jeweils musizierende Chor durch den Hinweis „Choro 1“ bzw. „Choro 2“ angezeigt, eine Wortform, die weder italienisch noch gebräuchliches Latein ist. Bei Schütz tritt eine derartige Terminologie nicht auf, wohl aber in genau derselben Form bei Dedekind und zwar in der Orgelstimme seiner eigenen 1674 in Dresden veröffentlichten Vertonung des 119. Psalms<sup>15</sup>. Schließlich berichtet Dedekind in der Widmungsvorrede dieses seines eigenen Zyklus, die an Johann Georg II. und dessen Brüder August, Christian und Moritz gerichtet ist, daß der „Deutsche Assaph und itziger Musik GroßVater/ Herr Heinrich Schütze“ ihn mehrmals gebeten habe, die Motetten des 119. Psalms, die er „unter dem Titul des Schwahn = Gesangs (zweifels ohne/ weil er solchen für seinen lätsten gehalten) . . . componiret“ hatte, mit einer ad-libitum-Instrumentierung zu versehen. Seine Bescheidenheit habe ihm aber gesagt, „sich dessen kühnlich nicht anzumassen.“

Zusammengefaßt besagen unsere Beobachtungen an den Stimmen und Dedekinds eigene Aussagen zum letzten Werk Schützens, daß der „Concertmeister“ mit dem Zyklus eng vertraut war und auch das erhaltene gebliebene Reinschriftexemplar maßgeblich beeinflusst hat. Von hier aus ist zu fragen, ob diese Reinschrift und die als Basso segunte herausgezogene Orgelstimme mit ihrer

13 Vgl. Karl GOEDEKE, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3: Vom dreißigjährigen bis zum siebenjährigen Kriege, Dresden <sup>2</sup>1887, S. 95 ff.

14 Zur Mitgliedschaft der drei sächsischen Sekundogarnitur-Herzöge im „Palmenorden“ vgl. GOEDEKE, a.a.O., S. 15, 11 und 13.

15 „Choro 1<sup>mo</sup>“ in der Orgelstimme des 5. Konzerts. Original-Exemplar: Sächsische Landesbibliothek Dresden (im folgenden: SLB), Mus. Schw. 26.

für Schütz ungewöhnlich reichen Bezifferung auf ihn zurückgehen. Beides kann zur Zeit noch nicht beantwortet werden<sup>16</sup>.

### III. Entstehungsgeschichte und Textwahl des „Schwanengesangs“

Die Frage, wer oder was Schütz veranlaßt haben mag, nach seinem 81. Lebensjahr noch einen derartigen Riesenzyklus von elf Motetten über den 119. Psalm und das Magnificat zu komponieren, kann direkt nicht beantwortet werden. Wir sind darauf angewiesen, uns von den Entstehungsumständen, dem Text und seiner Auslegung sowie dem Werk selbst zu einer Antwort vorzutasten.

Zunächst: Soweit ersichtlich, hat für Schütz von Amts wegen keinerlei Notwendigkeit bestanden, den kolossalen Psalm 119 ganz oder teilweise motettisch zu vertonen. Im Rahmen der Dresdner Hofkirchenmusik kam für diesen Text weder die Stelle des Introitus im Hauptgottesdienst in Frage, noch finden sich Anhaltspunkte, daß er für sonstige große Figuralmusik in diesem oder in der „Hohen musicalischen Vesper“ der 1660er Jahre verwandt worden ist. Der Psalm trat lediglich in den verschiedenen täglichen Nebengottesdiensten, der Betstunde, der Wochenpredigt und der gewöhnlichen Vesper in Erscheinung. In ihnen wurde zweimal im Jahr der ganze Psalter durchgesungen und zwar liedmäßig schlicht in den Bereimungen durch Martin Luther und vor allem durch Cornelius Becker, wobei seit 1628 für die Becker-Strophen ausschließlich – soweit vorhanden – Schützens Melodien benutzt worden sind. Für die 88 Strophen auf den 119. Psalm im Becker-Psalter existieren von Schütz 8 verschiedene Melodien mit ihren Sätzen (SWV 217–224)<sup>17</sup>.

Ein gottesdienstliches Erfordernis, den 119. Psalm als große Figuralmusik zu vertonen, war nicht gegeben, wohl aber eine gottesdienstliche Aufführungsgelegenheit. Dedekind berichtet in der zitierten Widmungsvorrede seiner eigenen Vertonung des 119. Psalms ‚Königs Davids Göldnes Kleinod‘ (Dresden 1674), daß „in der Kuhr = Fürstl. Schloss = Capella alhier/ solchen Psalm unterthänigst zu musiciren/ und damit gnädigst gehört zu werden/ ich das Glück gehabt . . .“ Sah die neue Ordnung der Dresdner Hofgottesdienste von 1662 schon in der schlichten Wochenvesper eine Stelle für Figuralmusik vor, so gingen möglicherweise Dedekinds Bestrebungen dahin, auch die anderen Nebengottesdienste musikalisch zu bereichern, denn diese waren für ihn als Leiter der „Kleinen deutschen Music“ außer dem Dienst bei Tafel sein eigentliches Betätigungsfeld. Im Range unter dem Vizekapellmeister stehend, hat er die Musik im Hauptgottesdienst nur dann zu besorgen gehabt, wenn der „1. Chor“, die Italiener samt ihren Kapellmeistern, in Begleitung des Kurfürsten auf Reisen waren. Dem „Concertmeister“ standen der „2. Chor“, also die aus Deutschen bestehende Hofkantorei, und die Instrumentalisten zur Verfügung<sup>18</sup>.

Die Vermutung liegt daher nahe, Schütz habe für eine etwaige Aufführung seiner letzten Psalmotetten die „Kleine deutsche Music“ ins Auge gefaßt und Dedekind deswegen gebeten, die Werke zu instrumentieren. Daß diese für einen liturgischen Rahmen gedacht waren, besagen sowohl die Altar-Intonationen am Anfang und am Beginn des Gloria patri-Schlusses jedes Stücks (nur das Magnificat hat keine Intonationen) als auch die Bitte Schützens an den Kurfürsten, die er eigenschriftlich in die Organum-Stimme eingetragen hat, die Motetten in der Schloßkirche auf den beiden 1662 neuerrichteten Musikemporen über dem Altar musizieren zu lassen. „Kirchenkonzerte“ gab es nicht, also blieb nur der Gottesdienst als Musiziermöglichkeit.

Dennoch: Schütz' Opus ultimum ist ganz offensichtlich ohne Auftrag entstanden. Die außergewöhnliche Textwahl besagt vielmehr, daß der greise Dresdner Oberkapellmeister mit ihm ein Bekenntniswerk schuf, ja mehr als das: sein geistig-künstlerisches Testament. Weshalb er den 119. Psalm zur Grundlage seines das gesamte Lebenswerk abschließenden Zyklus gemacht hat, sei

16 Ein Schriftvergleich mit dem Widmungssonett an die pfälzische Kurfürstinwitwe Wilhelmine Ernestine, das Dedekind mit der Unterschrift „ConCorD“ in das Schenkungsexemplar seines ‚Kirchen- und Hausbuchs‘ (Dresden 1694) eingetragen hat (SLB, Mus. 1–E–52) führt zu keinem eindeutigen Ergebnis, da beidemale kalligraphische Normschrift ohne charakteristische Eigenheiten vorliegt.

17 Vgl. Eberhard SCHMIDT, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden, Berlin 1961, S. 74ff., 194ff.

18 FÜRSTENAU, a.a.O., S. 150f.

in Kürze angedeutet. In 176 Versen meditiert der Psalmdichter nach verschiedenen Richtungen hin über das Gesetz, die Gebote, die Rechte Gottes und sein eigenes Verhältnis dazu. Wir wissen, daß Schütz mit den Psalmen insgesamt besonders vertraut war, daß er sich selbst in ihren Worten fand und sich mit ihrer Hilfe am liebsten musikalisch aussprach. Der 119. Psalm muß ihm sehr nahegestanden haben, denn ihm hatte er auch den Text für seine Leichenpredigt entnommen (Vers 54 „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“), der in der Vulgata-Fassung „Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae“ auf seinen Wunsch hin von Christoph Bernhard fünfstimmig „im praenestinischnen Contrapunctstyl“ komponiert und 1672 zu Schützens Trauerfeier als Parentationsmotette gesungen worden ist.

Hinter jenem wie auch immer gearteten subjektiv-nahen Verhältnis Schütz' zum Psalter allgemein und vielleicht zum 119. Psalm im besonderen stand indessen das eindeutig formulierte Psalmenverständnis der an altkirchliche Traditionen direkt anschließenden lutherischen Theologie, in deren Bannkreis Schütz sich am Dresdner Hofe ausschließlich bewegte. Diese auch sonst in theologie- wie kunstgeschichtlicher Hinsicht interessante, weil konsequenzenreiche lutherische Psalmeninterpretation weist auf den Beweggrund und tiefsten Sinn von Schütz' letztem Werk.

In seiner ‚Vorrede auff den Psalter‘ schreibt Martin Luther: „Und solt der Psalter allein deßhalben theuer und lieb seyn/ daß er von Christus Sterben und Aufferstehung so klärlich verheisset/ und sein Reich/ und der gantzen Christenheit Stand und Wesen fürbildet/ Daß es wohl möchte eine kleine Biblia heissen/ darinnen alles aufs schönest und kürtzezt/ so in der gantzen Biblia stehet/ gefasset/ und zu einem feinen Enchiridion oder Handbuch/ gemacht und bereitet ist. Daß mich dünckt/ der H. Geist habe selbst wollen die Mühe auff sich nehmen/ und eine kurtze Bibel/ und Exempelbuch von der gantzen Christenheit . . . zusammen bringen“<sup>19</sup>.

Der Psalter gilt demnach als Konzentrat der gesamten Bibel mit der für Luther selbstverständlichen Voraussetzung seiner neutestamentlichen Auslegung.

Ähnlich äußert sich Philipp Melancthon in seiner Vorrede zum ‚Psalter/ Sampt der Außlegung und Verklerung D. Johann Bugenhagen auß Pomern/ vom Latein in Deutsch gebracht/ vnd an vielen Orten gemehret vnd gebessert. . . . Gedruckt zu Nürnberg/ durch Johann vom Berg/ vnd Vlrich Newber. Anno/ MD.LXIII.‘, wenn er sagt: „Wer ist aber, der nicht wisse/ das in den Liedern Davids die summa vnd ganzer Inhalt der Gottseligkeit/ aufs helleste vns fürge malet ist?“<sup>20</sup>

In demselben Verhältnis wie der Psalter zur ganzen Bibel wird von Johann Bugenhagen der 119. Psalm zu dieser gesehen. Im Vorwort zu seiner Erklärung der umfangreichsten Psalmdichtung mit ihren 22 Achtvers-Gruppen, den Octonarien, deutet er die Zahl 8 figurlich als Symbolzahl der Vollkommenheit: „Also mag man nu, das dieser Psalm nach den heiligen Buchstaben mit achten geteylet ist/ deuten/ das die theylung nach den schriftlichen buchstaben zeyge an/ das der inhalt gantzer Götlicher schriftt/ in disem Psalmen begriffen sey/ vnd das ein jeder buchstab acht verß anfaht/ bedeute/ daß solichs alles zur volkommenheit/ vnnnd achten tag der aufferstentnuß/ vnnnd neuen lebens in Christo gehöre“<sup>21</sup>.

So gewaltsam diese symbolische Deutung auch anmutet, die vom Inhalt des Textes zunächst gar keine Notiz nimmt und den Auferstehungstag nicht traditionsgemäß als den ersten, sondern als achten Tag zählt, hier wird klar gesagt: Genau wie der ganze Psalter hat der 119. Psalm die ganze Botschaft der Bibel zum Inhalt, auch er ist, nach Luthers Ausdruck, „eine kurtze Bibel.“

Wenn Heinrich Schütz am Ende seines langen Lebens den 119. Psalm vollständig vertont hat, dann tat er es mit dem Bewußtsein, die ganze Bibel in nuce in Musik zu setzen. Seine Confessio bezieht damit nicht nur das im 119. Psalm in immer neuen Wendungen gepriesene Gesetz und Wort Gottes als Träger der kosmischen Ordnung ein, sondern auch den Gesamtinhalt des Neuen

19 Zit. nach ‚Biblia, Das ist / Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments / Deutsch / D. Martin Luther / . . . Wittenberg / In Verlegung Balth. Christ. Wustens / Druckers und Buchhändlers in Franckfurt am Mayn. Im Jahr Christi / M DC. LXX‘, einer maßgeblichen, vom sächsischen Kurfürsten privilegierten Ausgabe der Lutherbibel zur Zeit der Entstehung des „Schwanengesangs“ (Exemplar im Besitz des Verf.).

20 SLB, Signatur: 2 Exeges. B. 155.

21 Ebenda. Den Hinweis auf Bugenhagens Psalmerklärungen verdanke ich Ulrich Siegele, Tübingen. – Zur Symbolbedeutung der Zahl 8 vgl. auch Christoph DEMANTIUS, Philosophische Ariadne der sieben freyen Künste, Dresden 1659, S. 12.



Testaments, das Evangelium. Dieses, nach altem lutherischen Verständnis dem 119. Psalm ohnehin immanent, will Schütz außerdem mit klaren Worten nennen, indem er den Lobgesang der Maria aus dem Lukasevangelium, das „Magnificat“ seinem Psalmzyklus anfügt.

Damit ist die Frage nach der zyklischen Zusammengehörigkeit aller dreizehn Motetten aufgeworfen. Ist doch zumindest die 12. Motette, der 100. Psalm ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘, zu anderer Zeit entstanden als die Folge der elf Motetten über Psalm 119.

Das Werk ist von Schütz für den Einweihungsgottesdienst der umgebauten und erneuerten Dresdner Schloßkirche komponiert worden, der am 28. September 1662 stattfand und von Vincenzo Albrici musikalisch geleitet wurde. Mit dem 100. Psalm als Introitus wurden zugleich die beiden schon erwähnten Musikemporen mit je einem Orgelpositiv ihrer Bestimmung übergeben, sie kennen wir aus David Conrads Stich mit der Darstellung des Innern der Schloßkapelle. (Eine aktenmäßig belegte Wiederaufführung erlebte das prächtige Werk, womöglich in einer Neufassung, am 15. Oktober 1665<sup>22</sup>).

Theologisch bedeutet die Abfolge Psalm 119 – Psalm 100 – Magnificat eine aufsteigende Linie: Der Auseinandersetzung mit dem Gesetz Gottes, die im Lob des Gesetzes kulminiert, folgt in gesteigerter Weise das Lob Gottes, dessen Offenbarung schließlich das Preislied Marias feiert. Auch die allen dreizehn Werken gemeinsame poetische Form des Psalms wie ihre Tonartenordnung, auf deren Bogenform Hans Joachim Moser verweist<sup>23</sup>, läßt den Zykluscharakter des Opus ultimum deutlich zutage treten.

Durch die beiden „Anhangs“-Motetten kommt die 7. Motette ‚Wie habe ich dein Gesetze so lieb‘ (Verse 97–112 des 119. Psalms, SWV 488) in die Mitte des Ganzen zu stehen. Mit ihren 189 Takten ist sie die längste, ausgesponnenste des Gesamtzyklus. In der Luther-Übersetzung gewinnen ihre Verse einen besonders poetischen Klang. Von diesem als Herzstück des „Schwanengesangs“ vertonten Text aus läßt sich womöglich ein Stück Welt- und Gottesbild des alten Schütz erfassen. Die Tatsache, daß er durch Erweiterung des elfteiligen Zyklus um zwei weitere Kompositionen gerade „Wie habe ich dein Gesetze so lieb“ in die Mitte des Ganzen rückt, besagt, wie wichtig ihm die Worte waren „... Du machest mich mit deinem Gebot weiser, denn meine Feinde sind, denn es ist ewiglich mein Schatz“. Dieser letzte Satz wird in 17 Takten liebevoll ausgesponnen. „Ich trage meine Seele immer in meinen Händen und vergesse deines Gesetzes nicht.“ „Ich neige mein Herz, zu tun nach deinen Rechten immer und ewiglich.“ Schütz wird diese Verse ganz im Sinne älterer lutherischer Psalminterpretation als Identifikation, als Einwerden von Gesetz und Evangelium, dem klassischen Gegensatzpaar, begriffen und komponiert haben.

Schütz hat mit der Vertonung solch bedeutungsbefrachteten Textes ganz bewußt und vorsätzlich sein letztes Werk, seinen „Schwanengesang“ geschaffen. Bisher galt diese Kennzeichnung lediglich für das „Deutsche Magnificat“ aufgrund einer ungenauen Entzifferung des Titeltexes der Grimmaer Fassung (SWV 494a), wo Heinrich Spitta und andere „ist sonst der Beschluß und sein Schwanengesang“ gelesen hatten<sup>24</sup>. Die richtige Lesart „ist sonst der Beschluß an seinem Schwanengesange“ wird durch zwei weitere Belege bestätigt. Einmal durch den „Abdankungs = Sermon“ des Magisters J. C. Hertzog im Sterbehaus Schützens in Dresden, in dem der Redner von der Fabel über einen Schwan in den Gärten des Kaisers Theodosius ausgeht und dann, auf Schütz bezogen, meint: „Nur seiner geistlichen und allezeit auff GOTT gerichteten Schwannen-Music, kann ich nicht vergessen: Gottes Rechte/ sie mochte Dur oder Mol seyn/ war allezeit das Lied in seinem Hause/ nach seinem Ihme erwehleten Leich = Spruch“<sup>25</sup>. Und dann läßt Dedekinds Bemerkung in der Dedikationsvorrede seines eigenen 119. Psalms, Schütz habe „kurz vohr seinem seel. Ende/ den sonst wohl von keinem Componisten noch vohrgenommenen langen 119. Psalm unter dem Titul des Schwahn = Gesanges . . . componiret“ (s. o.) keinen Zweifel daran, daß diese Kennzeichnung vom Komponisten selbst stammt<sup>26</sup>.

22 SCHMIDT, a.a.O., S. 197.

23 MOSER Sch, S. 583.

24 Vgl. Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12, 1967, S. 61.

25 Original-Exemplar: SLB, MB 8° 1228 R.

26 Original-Exemplar vgl. Anm. 14; Faksimile des zitierten Passus in: MGG III (1954), Sp. 86.

Auf solchem Hintergrund macht in der Quelle ein einziges Wort eine immense Aussage. Unter der letzten Zeile des Magnificat in der Baßstimme des 2. Chores steht in Großbuchstaben von Schütz' eigener Hand „FINIS“. Wir werden damit quasi Zeugen eines bewegenden Vorgangs: Der uralte, lebenssatte Sagittarius legt, im Bewußtsein der Abrundung und Vollendung seines Lebenswerkes, die Feder endgültig aus der Hand.

Meines Erachtens verliert hier die Frage an Bedeutung, ob das in zwei Fassungen überlieferte Deutsche Magnificat tatsächlich die allerletzte Komposition des Meisters war. Jedenfalls steht es am Schluß des Opus ultimum, und hinter sein Ende setzt Schütz den definitiven Schlußpunkt.

#### IV. Zur Frage von Schützens Spätwerk

Wenn zum Eigentlichen eines musikalischen Kunstwerkes, nämlich zur *Musik* des „Schwanengesangs“ kaum etwas gesagt wurde, dann hat das seinen Grund in der Notwendigkeit, diesem Thema eine gesonderte Studie zu widmen. Dies wird am zweckmäßigsten dann nachzuholen sein, wenn die Motetten im Druck erschienen sind. Ganz zwangsläufig wird man dann auf das Problem des Schützschen Altersstils stoßen. Hier sei nur so viel dazu bemerkt, daß nicht nur die bisher gegebene Antwort, beispielsweise, daß die „retrospektive, nahezu zäsurlose Polyphonie deutlich . . . Merkmal des Altersstils“ sei<sup>27</sup>, einer Überprüfung bedarf, sondern darüber hinaus die ganze Fragestellung an sich.

Gibt es denn überhaupt bei Schütz einen charakteristischen Altersstil, wie wir einen solchen bei Beethoven oder Verdi kennen? Ist der Prozeß einer personalstilistischen Emanzipation dem allgemeinen Zeitstil gegenüber bei Schütz überhaupt schon so weit gediehen gewesen, daß die Voraussetzungen für einen unverwechselbaren eigenen Altersstil gegeben waren? Gilt es nicht mit größerem Nutzen nach den verschiedenen Kompositionsstilen zu fragen, die, handwerklich erlernbar, vom Komponisten je nach Text und Funktion des Stückes angewandt wurden, also nach der *Prima* und *Seconda prattica* bzw. nach dem prägenden Einfluß, den die eine oder andere von ihnen in der jeweiligen Komposition ausgeübt hat?

Vergegenwärtigen wir uns das Schützsche Altersschaffen, dann stoßen wir auf selbstverständliche kompositionshandwerkliche Sicherheit und Differenzierungsvermögen, kurz: auf meisterliche Reife, aber kaum auf einen Stil, der sich auf einen Nenner bringen ließe.

Was gehört zum Spätwerk Schützens? H. J. Moser läßt es mit dem dritten Teil der ‚*Symphoniae sacrae*‘ (1650) beginnen. Aufgrund neuerer Forschungen bietet sich jedoch ein späterer Zeitpunkt an, von dem ab die wichtige Gruppe der Alterswerke entstanden ist. Es ist das Jahr 1662, in dem die Neugestaltung der Dresdner Schloßkirche ihren Abschluß fand und die damit eng zusammenhängende Neuordnung der Gottesdienste in Kraft trat. In zwei undatierten Dresdner Hofkirchenordnungen<sup>28</sup> ist uns der Grundriß erhalten geblieben, nach dem die Gottesdienste ab Herbst 1662 gehalten worden sind. Eberhard Schmidt würdigt diese Formulare ausführlich, bezweifelt aber deren Zusammenhang mit der Schloßkirchenweihe am 28. September 1662<sup>29</sup>.

Daß die Gottesdienste der Schloßkapelle tatsächlich von diesem Termin ab einer Neuregelung folgten, besagen die Berichte in den Dresdner Hofdiarien: Dienstag, den 30. September 1662 wird „zum erstenmale Bethstunde, wie Sie aufs neue angeordnet, gehalten“, Mittwoch, den 1. Oktober 1662 wird nachmittags die „erste Lateinische Vesper, wie Sie aufs neue angeordnet, gehalten“<sup>30</sup>.

Den hiermit wirksam werdenden neuen Gestaltungsimpulsen Johann Georgs II., dem die Hofgottesdienste und ihre prächtige Ausstattung ganz besonders wichtig waren, verdanken wir

27 Kurt GUDEWILL, Art. ‚Heinrich Schütz‘, in: MGG 12 (1965), Sp. 219.

28 „Ordnung wie es an hohen Fest- und Sonntagen auch in der Wochen in der Residentz Dresden gehalten werden solle“, Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 8; „Ordnung Wie der Durchlauchtigste Hochgebohrne Fürst . . . Herr Johann Georg der Ander . . . es in Dero Hoff-Cappella, mit der Musica an denen Fest- und Sontagen, auch in der Wochen hinfüro wolle gehalten haben“, SLB, Msc. Dresd. K 89.

29 SCHMIDT, a.a.O., S. 89, Anm. 14.

30 Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, N I, Nr. 6.

außer zahlreichen Werken anderer Dresdner Hofmusiker an Schütz-Kompositionen die Weihnachtshistorie, die drei Passionen, einige der letzten großen Psalmvertonungen und eine Reihe anderer Werke, die z. T. leider verschollen sind.

Versuchen wir abschließend eine Ordnung und Datierung des Schützschen Altersschaffens zwischen 1662 (bzw. 1660) und 1671 (wenngleich ein solcher Versuch z.Z. den Charakter des Vorläufigen haben muß<sup>31</sup>):

1662 15. Juni (3. Sonntag nach Trinitatis) und 23. November (26. Sonntag nach Trinitatis)  
Motette ‚Aquae tuae, Domine‘ (verschollen)<sup>32</sup>

28. September (18. Sonntag nach Trinitatis)  
Psalm 100 ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘ (SWV 493)<sup>33</sup>

ab 1662 (oder schon 1660)

Weihnachts-Historie, 1. Fassung (SWV 435a)<sup>34</sup>. Da das Werk von Schütz laut Titel des Originaldrucks „Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. H. Johann Georgen des Andern . . . in die Music versetzt worden ist“, darf man auch in ihm, sogar bei eventueller Entstehung vor 1662, ein Ergebnis jener gottesdienstlichen Reform durch den Kurfürsten sehen, die sicherlich durch einen längeren Zeitraum hin vorbereitet worden war.

1663 oder 1664, Sonntag Palmarum  
Lukas-Passion (SWV 480)<sup>35</sup>

1664 Weihnachts-Historie, 2. Fassung (SWV 435)

1665 Karfreitag  
Johannes-Passion, 1. Fassung (SWV 481a)

15. Oktober (21. Sonntag nach Trinitatis)  
evtl. Neufassung des 100. Psalms ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘ (SWV 493)<sup>36</sup>

31 Eine umfassende systematische Quellenerfassungs- und Quellenforschungsarbeit für die mitteldeutsche Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt Schützforschung ist mit Unterstützung maßgeblicher staatlicher Stellen der DDR in Dresden im Aufbau begriffen. Von daher darf der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß in den kommenden Jahren neue Einblicke in Leben und Werk Schützens und seiner musikalisch tätigen Zeitgenossen wie auch in die sozialen und künstlerischen Schaffensbedingungen der Zeit gelingen.

32 „Newer und Alter Schreibcalender auff das Jahr . . . MDCLXII . . .“ (SLB, Msc. Dresd. Q 240): „Mot. Aquae tuae Domine H.S.“ = 3. Sonntag n. Trin., „Mot. Aquae tuae Domine H. Sagitt.“ = 26. Sonntag n. Trin.

33 Ebenda: „Zum Introitu intonirte der Prediger den 100. Psalm Jauchzet dem Herrn. Chor respondirt. H. Sagitt.“ – Eine andere Eintragung lautet „Intonirte der Priester vor dem Altar den 100. Psalm Jauchzet dem Herrn alle Welt und respondirt darauf der Chor (so mit Trompeten). Die Composition war des alten Churfl. Capellmeister Heinrich Schützens, welche er hierzu neu gemacht“. Zit. bei Moritz FÜRSTENAU, Fürstlicher Gottesdienst im 17. Jahrhundert in: MfM III, 1871, S. 58ff. (ohne Angabe der Aktensignatur).

34 Es ist möglich, aber nicht erwiesen, daß der Hofdiariumseintrag vom 25.12.1660 „die Geburth Christi, in stilo recitativo“ das Werk Schützens meint. Vgl. Wolfram STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passionenhandschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DjbMw 14, 1969, S. 101 bzw. Anm. 25.

35 In der Dresdner Schloßkirche ist 1662 keine Lukaspassion gesungen worden. Das Schütz-Werk erklang also frühestens 1663 (für welches Jahr die Hofdiariums-Notizen der Passionsaufführungen fehlen), wenn nicht sogar erst 1664. Vgl. dazu auch Wolfram STEUDE, Einleitung zu: Heinrich SCHÜTZ, Marco Gioseppe PERANDA, Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus (Faksimile-Ausgabe der Handschrift von Johann Zacharias Grundig), Leipzig 1981.

36 Die Möglichkeit einer Neufassung legt der Wortlaut des Hoftagebuch-Eintrags vom 15. Oktober 1665, 21. Sonntag n. Trin., nahe: „Zum Introitu Intonirte der Mittlere Hoff Prediger vor dem Altare Jauchzet dem Herrn, worauff der Chor Musicaliter antwortete und den 100. Psalm vollends absolvirte, deßen Composition der Cappellmeister Schütze, izo hierzu von Näuen gemacht . . .“ („Calender Churfürst Johann Georgen des Andern. Die Jahre Anno 1663 und 1665.“ SLB, Msc. Dresd. Q 241.)

16. Dezember (3. Sonntag im Advent)  
Concert ‚Renuntiate Johannis quae audistis‘ (verschollen)<sup>37</sup>

1666 Sonntag Judica  
Matthäus-Passion (SWV 479), wahrscheinlich ohne den Schlußchor ‚Ehre sei dir, Christe‘, der stilistisch der Markus-Passion von Marco Gioseppe Peranda (1625–1675)<sup>38</sup> viel näher steht als sämtlichen authentischen Chorsätzen von Heinrich Schütz<sup>39</sup>

Karfreitag  
Johannes-Passion, 2. Fassung (SWV 481)

1667 1. Januar (Neujahrstag)  
Psalm 150 (verschollen)<sup>40</sup>

1668 22. Juli (Friedensdankfest)  
Deutsches Tedeum (SWV 472)  
evtl. Neufassung des 150. Psalms von 1667<sup>41</sup>

spätestens ab 1668, vielleicht schon ab 1666  
Komposition des „Schwanengesangs“ SWV 482–492 und SWV 494

vor 1671  
Psalm 136 (verschollen), Wiederaufführung am 23. Juni 1672<sup>42</sup> und am 31. Mai 1673<sup>43</sup>

37 „Concert. Renuntiate Johanni quae audistis. Cappellmeister Schützens“ Eintrag für den 16. Dezember in „Alter und neuer Schreibkalender . . . auff das Jahr MDCLXV . . .“, SLB, Msc. Dresd. Q 243.

38 Edition der Markus-Passion unter Schützens Namen durch Philipp SPITTA in: SGA I, 1885, S. 73–96; Praktische Ausgabe unter Perandas Namen durch Wolfram STEUDE, Leipzig 1978 (Deutscher Verlag für Musik).

39 Vgl. in der Einleitung der oben (Anm. 35) erwähnten Faksimile-Ausgabe S. 8, Anm. 3.

40 „Introitus d. 150. Psalm Capellmeister Schützens näue Composition mit Trompeten und Paucken.“ Eintrag für den Neujahrstag 1667 in „Alter und Neuer Schreib Kalender . . . MDCLXVII . . .“, SLB, Msc. Dresd. Q 245.

41 SCHMIDT, a.a.O., S. 197. – Zwei weitere Aufführungen des 150. Psalms fanden anlässlich der Einweihung der Schloßkapellen Moritzburg am 23. Juni 1672 (in der Vesper, nach Albricis Magnificat) und Königstein am 1. Oktober 1676 (als Introitus des Hauptgottesdienstes) statt. Zu 1672: Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 6; zu 1676: „Jahres-Zeiger . . . MDCLXXVI“, SLB, Msc. Dresd. Q 260.

42 Nach dem „Deus in adjutorium“ „der 136. Psalm deutsch musicaliter mit Trompeten und Paucken, Capellmeister Heinrich Schützens“ (Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 6), 23. Juni 1672 Vesper zur Einweihung der Moritzburger Schloßkapelle.

43 SCHMIDT, a.a.O., S. 197.

# A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History

by

EVA LINFIELD

The 'Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, unsers Einigen Mitlers, Erlösers und Seeligmachers' belongs to a group of works Schütz composed in his seventies. It is among the largest in scope considering Schütz's total output, requiring a diversity in instrumentation which had never been employed in German church music before.

After his father's death in 1656 Johann Georg II took over as the new Saxon elector. He combined his own chapel, in which he employed various Italian musicians like Bontempi and Albrici, with that of his father. One can imagine that in merging the two chapels the performing forces increased tremendously and offered new possibilities for the execution of music. It was after 1656 that Schütz composed his 'Historia der [...] Geburth [...] Jesu Christi', SWV 435, with the favorable performance forces of the court chapel in mind. From the title page of the 1664 print we learn that it was Johann Georg II who commissioned the work. The Dresden court diary lists a performance of "die Geburth Christi in stylo recitativo" for the Christmas Vespers 1660. The composer's name is not mentioned. Since the preface to the 1664 print states that this is the first time in Germany that the Evangelist's part is sung in "stylo recitativo" rather than in traditional unaccompanied chant, the court diary undoubtedly refers to the Historia by Schütz<sup>1</sup>.

We can assume with reasonable certainty that the date mentioned in the court-diary was the first performance of Schütz's work because this document constitutes the earliest reference to this composition. A listing in the Capellordnung of May 7, 1664 might refer to a later performance of the Christmas History: "Am hlg. Christtage in der Vesper Die Geburt unsers Herrn und Heilands Jesu Christi figuraliter"<sup>2</sup>. Thus it is possible to date the work between the year 1656 and 1660, most likely, though, closer to its first documented date of performance.

Today we know of three sources:

- A) the so-called Frühfassung, SWV 435a,
- B) the original print from 1664, SWV 435,
- C) the so-called "Berliner Fassung," SWV 435b.

The original print, SWV 435, source B, is now in the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin. It contains only the Evangelist's recitatives. Of the three "Abdrücke" mentioned by the publisher as belonging to the Evangelist's chorus, only the one for the "Baß-Geige oder Violon" is extant. But since it contains the voice- and the figured bass part the other two Abdrücke must have looked just the same. The publisher – probably A. Hering – explained in an afterword that the author withheld the ten more richly scored concerted movements (introduction, final chorus, and eight intermedia)

... because he has observed that outside of well-appointed princely chapels these inventions of his would hardly achieve their proper effect. But he leaves it to the discretion of any who may wish to acquire a copy of them to apply either to the Cantor in Leipzig or else to Alexander Hering, organist of the Creutz-Kirche in Dresden, where they may be had, together with these three printed copies for the Evangelist's group, for a reasonable price.

Spitta already remarked upon the handwritten additions on the title page:

1 See Eberhard SCHMIDT, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen (1961), p. 207.

2 See MOSER Sch, p. 193.

On the title page the letters 'RAHZBUL' are written which can be interpreted as 'Rudolph August Herzog zu Braunschweig und Lüneburg'. Below 'Luchaw (Lüchow) 1671'. If this interpretation is correct Rudolph August would have received the print before June 1671, since he left Lüchow that month to Georg Wilhelm, Duke of Celle. Maybe Schütz had sent him his work<sup>3</sup>.

This print also shows manuscript revisions which occur mainly in the basso continuo (Bc): namely the transitional measures between the Evangelist's phrases are shortened. The revisions encountered involve the deletion of some notes, the adding of a stem to a semibreve, the change from a breve- into a semibreve rest, and a printed collette. In the recitative following the shepherds the necessary emendations to accommodate the revisions are missing. On the basis of these rather insubstantial revisions it is impossible to identify the hand of the person who undertook them.

In this collection it is worth mentioning Schütz's long association with the court of Braunschweig-Lüneburg<sup>4</sup>. Duke August of Wolfenbüttel received a collection of Schütz's compositions in 1664 – both manuscripts and prints – which have been kept since in the Herzog-August-Bibliothek. Several prints contain revisions which can be clearly identified as autograph revisions<sup>5</sup>. Thus these copies contained in the Wolfenbüttel library are probably Schütz's "Handexemplare". Since only one copy of the original print of SWV 435 is extant, we are unable to conjecture that these emendations were entered by the printer in all existing copies and consisted of corrections rather than Schütz's revisions in his own exemplar. Given the fact that Schütz did send a collection of his private copies of his compositions to the court of Braunschweig-Lüneburg, it is, though, highly possible that we can add SWV 435 to the list of Schütz's Handexemplare. August, Duke of Wolfenbüttel, was married to Sophie Elisabeth. After the duke's death in 1666 his widow, whom Schütz had given occasional advice on her compositions, returned to her residence in Lüchow. It was probably because of the duchess that Schütz kept up his connection with the court of Braunschweig-Lüneburg and sent his copy of the 1664 print not to Wolfenbüttel but rather to the ducal court at Lüchow.

SWV 435b, source C, was discovered by Max Schneider in 1933<sup>6</sup>. He refers to it as the so-called Berliner Fassung. The manuscript without author attribution consists of a particell with instrumental incipits for the intermedia. It was found in a collection of works copied into various volumes in the seventeenth century. This collection came into the possession of the Berliner Singakademie. The library of the Singakademie suffered great losses during the war. Its total content is missing at the moment. Fortunately Max Schneider copied the Schütz manuscript. This copy was used by Friedrich Schöneich in his short comparative study of the different versions of the Christmas History in the NSA vol. 1, 1955<sup>7</sup>. The particell incorporates the revisions of the 1664 print. The outer movements of the ten concerted pieces are missing, although empty staves are provided for their entrance. A marginalia reading "Biss hierher zum Ersten mahl gesungen" shows that this was a performing part – probably for the organist. Schöneich compares the "Berliner Fassung" with the version found in the only extant manuscript and shows different degrees of revisions in the ensemble and the solo movements. Unless all the other parts for the SWV 435b version turn up, we are unable to reconstruct its readings. Since the original source of SWV 435b is lost, we even lack any physical evidence in favor of supporting the hypothesis that this work without author attribution constituted yet another version of the Schütz composition undertaken by Schütz himself. We have to consider the possibility that the concerted movements represent an arrangement by another composer based

3 See SGA 1 (1885), p. XXVIII.

4 See Hans HAASE, Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung, in: *Sagittarius* 4 (1973), p. 85; also Jost Harro SCHMIDT, Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle – Ein Beitrag zur Schütz-Biographie, in: *AfMw* 24 (1966), p. 274 (also in: *Sagittarius* 2 [1969], p. 36).

5 Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof – Ausstellung [...] in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Ausstellung und Katalog: Hans HAASE), Wolfenbüttel 1972. Haase gives a description of the works in possession of the library. See also Horst WALTER, Ein unbekanntes Schütz-Autograph in Wolfenbüttel, in: *Musicae Scientiae Collectanea – Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln (1973), p. 621.

6 Max SCHNEIDER, Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz, in: *Theodor Kroyer – Festschrift zum 60. Geburtstage*, Regensburg (1933), p. 140.

7 NSA 1, ed. by Friedrich SCHÖNEICH (1954).

on Schütz's work. Because of the fragmentary state of SWV 435b and the uncertainty surrounding its authorship I shall turn my attention to the problems inherent in the source which contains nearly all the parts necessary to perform the work in its entirety and which leaves no doubt about its authorship.

Source A is located in the Universitetsbibliothek, Uppsala, and listed under the call number Vok. mus. i hdsk. Caps. 71. It forms part of Gustaf Düben's private collection which was given in 1732 by Anders von Düben – his son – to the library in Uppsala<sup>8</sup>. This manuscript was discovered by Arnold Schering in 1908<sup>9</sup>. In his edition Schering already points out the deviation of the Evangelist's part in the organ scores from that in the 1664 print<sup>10</sup>. The recitatives in the Uppsala manuscript are clearly simpler and less animated. See ex. 1:

Land. Uppsala, manuscript

Land. 1664 print

Ex. 1, from the recitative before Intermedium VII

At the ends of phrases both voice and Bc sustain the cadential note, whereas in the 1664 print the Bc embellishes the cadence with an ornamental figuration. This reduces the weight of the caesura at phrase endings.

Another kind of revision is encountered in ex. 2:

Uppsala, manuscript

Sie - he, da er - schien der En - gel des Her - ren dem Jo - seph

1664 print

Sie - he, da er - schien der En - gel des Her - ren dem Jo - seph

Ex. 2, from the recitative before Intermedium VII

<sup>8</sup> See Bruno GRUSNICK, *Die Dübensammlung – Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *STMf* 46 (1964), p. 27.

<sup>9</sup> Arnold SCHERING, *Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz*, in: *ZIMG* 10 (1908/09), p. 68.

<sup>10</sup> SGA 17 (1909).

In order to set off the narrative from the special moment of the angel's appearance Schütz increases our wonder not only through animating the rhythm, as it can be seen already in the Uppsala source, but also by inflecting the modality from minor to major.

These two examples suffice to demonstrate the order of composition. The version in the Uppsala manuscript is clearly the older one. In recognizing the different chronological layers Werner Bittinger called the manuscript version of the Christmas History, SWV 435a, a *Frühfassung*<sup>11</sup>.

In order to establish a chronological relationship between the Uppsala manuscript and the original print we have to examine the total content of the Uppsala source. *Vok. mus. i hdk. Caps. 71* contains:

- a) four separate Bc parts which divide into
  - 1) a figured organ part for all movements including the score for the recitatives, copied out continuously – referred to as Organum I,
  - 2) a second figured organ part with the same properties as the one above – referred to as Organum II,
  - 3) a figured Cembalo part, written out continuously, including only the opening chorus and the recitatives,
  - 4) an unfigured Bc part for all movements with the designation "Viola";
- b) also a set of parts – each including its own Bc/organo part – for Intermedium I through VIII and the final chorus, with a duplicate set for Intermedia III, IV, and VI–VIII. Duplicates also exist for Intermedia I and II and the last chorus. They are not kept in *Caps. 71*, but are to be found in *Caps. 41:13, 41:3, and 40:2*<sup>12</sup>.

Missing are the parts from the opening chorus and the second trombone part from Intermedium V, which is the only Intermedium surviving without a duplicate.

The content of this manuscript raises the question of how we can account for the fact that some parts are copied through and others exist in closed sets ordered by movement. A comparison between the three continuously copied-out Bc parts and the organ parts from the sets proves itself most revealing. Major discrepancies can be found between the readings for some of the movements. The most striking difference we encounter in Intermedium I, see examples 3 and 4. Ex. 3 shows the reading of the organ part from the set on the upper staff, the one from the Organum II version on the lower one (the measure numbers correspond to those in the NSA):

The image displays two systems of musical notation for organ parts. The first system begins at measure 13 and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes with measure numbers 13, 6, 6, and 6. The second system begins at measure 21 and also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes with measure numbers 21, 6, #, and 6. The notation includes various note values and accidentals.

Ex. 3, from Intermedium I

<sup>11</sup> SWV, p. 94ff.

<sup>12</sup> See GRUSNICK, *Die Dübensammlung* [ . . . ], in: *STMf* 48 (1966), p. 85.



Organum II,  
uncorrected  
early version

Der Engel die dem besten und dem besten: Canto solo con tre viole  
 Sinfonia  
 Wunderlicke alle Vögel  
 Wunderlicke alle Vögel

Organum I,  
corrected  
version

Der Engel die dem besten und dem besten: Canto solo con tre viole  
 Sinfonia  
 Wunderlicke alle Vögel  
 Wunderlicke alle Vögel

collette

Viola,  
corrected  
version

Der Engel die dem besten und dem besten  
 Sinfonia  
 Wunderlicke alle Vögel  
 Wunderlicke alle Vögel

Ex. 4, opening of the different Bc parts from Intermedium I

It is obvious that Organum II and the organ part from the set could not have been performed together. Differences between these two parts continue throughout Intermedium II. The characteristic element of change seems to lie in shortening the "cradle" motive and tightening up the movement in general.

In Organum II we have an absolutely clean copy. A comparison of it with Organum I and Viola yields further understanding. Originally both Organum I and Viola were identical with Organum II. The corrections in Organum I were done with some care and left a Notentext which can be deciphered quite easily. Most of the corrections in Organum I consist of collettes. In some cases the text underlay to the early version can still be identified, e.g. in the third system of Organum I/ Intermedium I the word "Cantus". What at first glance looks like a rather sloppy copying job in the Viola with insertions and letter designations for illegible notes turns out to be a number of corrections which bring the text in line with that of the organ part from the set. The corrections made in the Viola part stem from the same scribe as the original copyist of that part.

A similar relationship between Bc parts and separate organ is evident from the source for Intermedium II, see ex. 5. In m. 51 Organum II cadences on great G and stays on this note for five measures. Here the readings of Organum II and Organum I are identical whereas the Viola leaps from the cadential low G into the octave. It restates G only three times before it moves down scallically and cadences on D before leaping back up to G, at which point all Bc parts coincide. In this case only the string part underwent the necessary corrections to conform with the organ part from the set.

51

Ex. 5, from Intermedium II

The only other major discrepancy occurs in Intermedium III in the instrumental introduction; see example 6. The organ part from the set fills in the thirds with a standard ornamental figure of the period which here gets notated explicitly. The Viola scribe seems to have started to incorporate the changes. The reason for stopping might have been his judgement that the performer could have readily filled in the thirds with passing notes in a dotted rhythm. On the other hand, even when playing the notes as written, no clashes would occur between organ and string bass.

\* The notes in small type in m. 2 represent the corrections made in the viola part.

Ex. 6: Sinfonia of Intermedium III

The examples given show an original independence of the parts of the sets from those of the through-copied Bc parts. The results from the above examination can best be exemplified in a table showing the different chronological layers of revision. SWV 435a is a composite of at least three, possibly four different versions. This manuscript should be renumbered in the Große Ausgabe of the Schütz-Werke-Verzeichnis which is being prepared by Werner Breig, in order to show the source's patchwork.

Suggested numbering:

Remarks:

1st version, SWV 435a I/II (Roman numerals I and II refer to the part with the recitatives and that with the concerted movements respectively):

as represented by Organum II, ca. 1660.

2nd version, SWV 435 II:

as represented by the sets of concerted movements. The recitatives belonging to a common compositional layer with these concerted movements are most likely to be found in SWV 435, the 1664 print. Date: ca. 1664, possibly before 1664, since the print might not yet have been available.

3rd version, SWV 435a I/SWV 435a II, incorporating corrections from SWV 435 II:

as represented in the corrected Viola part. The corrections in Viola and Organum I serve the purpose of adjusting the concerted movements of the "Frühfassung" (SWV 435a II) to its revised version SWV 435 II. Date: possibly before 1664, as in SWV 435 II. It should also be considered that Gustaf Düben never requested the 1664 print and that the performance of the Schütz work in Stockholm was never based on the Composer's revised version as it existed by 1664.

4th version, SWV 435 II with inauthentic additional parts:

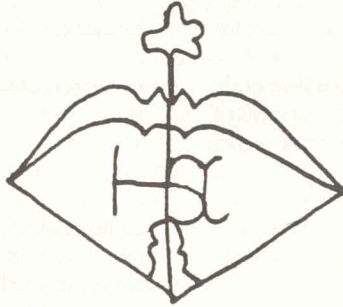
as represented by the trombone parts in the "Beschluß". (These parts will be discussed later in this paper.)

How was the work transmitted? It is most unusual to perform from parts that are not written out consecutively. Even given the fact that every "concert" requires a different scoring, parts for each individual voice or instrument could still have been copied out together. Music usually circulated in continuously written-out parts and not in parts ordered movement by movement. The peculiarity of transmission is due to the rather special condition under which Schütz's composition was publicly made available: the Evangelist's part in print, the ten concerted movements in manuscript form on special request and only with the composer's permission. Both Hering – organist at the Creutz-Kirche in Dresden – and Knüpfer – Thomaskantor in Leipzig – must have had a package of ten sets with the concerted movements in their possession.

Gustaf Düben, who became Hofkapellmeister in Stockholm in 1663, acquired a set of ten "concerts" for his collection. It cannot be determined if he brought the music back from one of his trips to Germany<sup>13</sup> or if it was sent to him on request. The date of this acquisition is not documented.

<sup>13</sup> See GRUSNICK, *ibid.*, for some biographical information on Gustaf Düben. Grusnick points out that the dates of Düben's visits to Germany cannot be firmly established for lack of documentary evidence.

Grusnick found an anonymous litany in the Düben collection copied by a scribe who is otherwise only represented as one of the scribes in Schütz's Christmas History<sup>14</sup>. The scribe of this manuscript with the call number Vok. mus. i hdsk 69:7 is identical with scribe F of the Christmas History (see appendix). Grusnick had already conjectured that Schütz might be the composer of this litany. The identification of the watermark proves to be of great importance: It is a bow and arrow with the initials "HSC".



The initials stand for Heinrich Schütz Capellmeister<sup>15</sup>. This means that Schütz had his own paper. We can be nearly certain that a work copied onto his paper must be one of his own compositions. Apart from supporting Grusnick's hypothesis about the litany being one of Schütz's compositions, this watermark identification also adds an informative factor concerning the Christmas History and its transmission. Scribe F who is represented as one of the major scribes in the Christmas History must have been associated with Schütz in Dresden. This shows that the transmission of at least some parts of the Christmas History, as it is found in the Uppsala manuscript, is tied to the court of Dresden. According to Grusnick the manuscript of the litany had been in Düben's possession by the year 1663. Using this indirect evidence, we can postulate that also the Christmas History had reached Düben's hand by 1663.

Thus by 1663 the revised version of the concerted movements must have already existed in the form in which it was mentioned in the 1664 publication. Since the printed material had yet to come out, Düben needed to complement the "concerts" with some music that incorporated the "Evangelistenchor". The set of continuo parts from an earlier performance must have been made available to him at the same time.

Watermark identification of all paper used in the Uppsala manuscript unmistakably determines the Saxon origin of the entire performance material (as it appears in the left hand side column of the appendix). The papers show the following three watermarks:

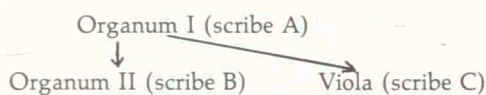


14 See Bruno GRUSNICK, *Litania Upsaliensis – Eine unbekannte Litanei von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 2 (1969), p. 39.

15 Wolfram Steude identified and discussed this very watermark, which he found in various Schütz sources in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, in a paper given at the Schütz festival in Karlsruhe, May 1981 (see STEUDE's article in the present volume of *SJb*). I am grateful to Joshua Rifkin who mentioned Steude's paper to me.

The three through-copied Bc parts: Organum I, Organum II, and Viola might be analogous to the three "Abdrücke" mentioned in the 1664 print. Surprising is the Cembalo doublet copied by the same scribe as the Viola part, and therefore added to the performance material already in Saxony. It is difficult to determine the function this part might have played. Was it meant to constitute an alternative performance possibility for the Evangelist's part with a tacet for the organ, but was it supposed to double the "Eingangschor" as a tutti continuo instrument? The inconsistency of this part, being copied for only one concerted movement and all recitatives, raises questions which cannot be satisfactorily answered. The fact that it was copied by one of the main scribes (scribe C) of the source, excludes the possibility of viewing it as a later "corrupt" addition.

Having established earlier on in this paper that scribe F was associated with Dresden and belonged to the Schütz circle, we can conclude that most of the Uppsala material originated in Dresden, since scribe F appears in conjunction with scribes C, D, and E – scribes who copied different sections of the Schütz composition (see appendix). A stemma for the copying relationship of the continuo parts can be set up:



This stemma shows then the association of also copyist A and B with Dresden. The corrections in the Viola part were undertaken by scribe C, thus already on homegrounds. The partial adaptation of Organum I appears in a different hand. These corrections are not substantial enough to allow a secure identification of their scribe, although they bear some similarity with the hand of a scribe turning up in various Pohle manuscripts.

The authenticity of the trombone parts in the "Beschuß" can be denied. Hofmann has shown through an analysis of compositional technique that trombone 2 violates the rules of counterpoint and behaves illogically in certain sequential passages. He calls trombone 2 an additional part not composed by Schütz<sup>16</sup>. Numerous erasures in trombone 2 raise suspicion. On the basis of scribal evidence we can eliminate both trombones from the set of parts. As can be seen from the appendix the complete set of parts was copied by scribe C with doublets for Cantus and Altus by scribes which are represented throughout the manuscript. Both trombone parts belong to a hand not otherwise found. The trombone parts lack the designation "chori instrumentalis a 4" which are found in all other instrumental parts. By virtue of including the trombones in the count of the instrumental choir the specification "a 4" would, of course, no longer apply. The scribe also shows inconsistency with all other parts in using the time signature 3/2 – others indicate just a "3". This scribe can be identified through one of Grusnick's scribal examples as being a "mitteldeutscher Schreiber"<sup>17</sup>; see ex. 7 on the next two pages. C clefs, custodes, and number "1" after the instrumental designation, and also the mensural sign "C" at the end of trombone 1 are identical with Grusnick's Saxony scribe. Thus the corruption of the source occurred before the music got to Stockholm. The origin of this corruption cannot be determined with certainty. The copyist of the trombone parts, scribe G, is represented in various other manuscripts in Uppsala, frequently in connection with other compositions by David Pohle. Since it is difficult to imagine that corrupt parts could have been added in Schütz's presence in Dresden, the hypothesis lies on hand that the performance material for the Christmas History was sent from Dresden to Halle where scribe G, who possibly belonged to the circle of Kapellmeister Pohle, "composed" one additional voice and doubled another. Thus the route of transmission of the Uppsala manuscript might have been from Dresden via Halle to Stockholm.

It is difficult to explain the existence of most intermedia in two complete sets. At some point a copy was probably made of all ten concerted movements. It is unthinkable that the duplicates would

16 Klaus HOFMANN, Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz, in: MuK 40 (1970), p. 325.

17 GRUSNICK, Die Dübensammlung [...], STMf 48 (1966), p. 78.

*Bassett* 260

*Trombon n.º.*

*Sambucum - vis alla*

A handwritten musical score for Trombon n.º. consisting of six staves. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

*Violino n.º.* 41:16.

*Sinfonia*

A handwritten musical score for Violino n.º. consisting of two staves. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, typical of a symphonic movement. The notation is dense and includes various ornaments and slurs.

*Canção*

*Sinfonia* *Colla prima e seconda* *2. Stück*

A handwritten musical score for Canção consisting of two staves. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It features a melody with various note values and rests. Below the second staff, there are handwritten lyrics in German: "Ihr Licht - dem großen großen Licht, die und hof - für alle die sind".

Besluß

Handwritten musical score for voice and lute. The top staff is for the voice, with the lyrics: "Gott ist unsre Zuversicht in der großen Not, die uns bedrückt". The bottom staff is for the lute, with the lyrics: "Lauf - - - zu troffen haben die uns bedrückt -". The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score for Trombone 2. The title is "Besluß Trombon 2." and the tempo is "Danck sagen car alle". The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of several staves of notes, including a prominent section of repeated notes (pedal point) in the lower staves.

Ex. 7: "Mitteldeutscher Schreiber" (scribe G in appendix) from Besluß: Trombone 1 (p. 28 top) and Trombone 2 (p. 29 bottom) and from Anonymus, 'Gott ist unsre Zuversicht'. Vok. mus. i hdskr. Caps. 41:16.

have been used as doublet parts. Since the duplicate set was in all cases copied by a Stockholm scribe (see the appendix) it might be conceivable that the original Saxon copies were intended to be returned, but that Düben never got around to sending them back.

The fact that the Uppsala source possibly represents as many as four versions, does not mean that Schütz himself prepared four different versions of his Christmas History. The existence of only two versions can be securely established. (The "Berliner Fassung" must be discarded here, since its authenticity cannot be proven.) It is most likely that Schütz composed his first version ca. 1660 and revised this version ca. 1663/1664, prior to the publication of the recitatives. Neither of these two versions is available to us now. We can hypothesize, though, that SWV 435 (print) and SWV 435 II (manuscript) belong to one compositional layer after having abandoned the inauthentic trombone parts from the "Beschluss". An edition representing Schütz's work in its revised version by the composer himself should therefore be exclusively based on the above two sources.

In reconsidering the scoring for the Christmas History I am trying to be as faithful to the set of concerted movements in the Uppsala manuscript and to the original print with its information given in the afterword and the attached "Specification, a publication", though probably not supervised by Schütz, undertaken with his knowledge and presumably his approval.

## General Questions of Scoring

### 1. *Recitatives*

No doubt exists about the performance forces used. The three "Abdrücke" provide organist, Evangelist, and Bassgeiger or Violonist<sup>18</sup> with a performing part. Schöneich, though, has the viola da gamba double the organ part. It is likely that Schütz originally had a viola da gamba in mind, which explains the "viola" designation in the unfigured Bc part of the earliest manuscript version in Uppsala. In changing the designation to "Bassgeige" in the 1664 print, Schütz might have conformed to the more modern continuo scoring with a string instrument equalling a type of a violoncello.

### 2. "Eingang" and "Beschluss"

There is a discrepancy between the title of the print and that of the concerted movements. The print mentions "A 9" for the opening chorus and requires, without specification, the same scoring for the final chorus. The manuscript version reads for the final chorus "ab 8. Cum 4 Instrumentis." The opening chorus is missing. The Leipzig inventory of the Thomaskirche lists a work without attribution as "Introduction zu der Geburt, a 9"<sup>19</sup>. This work was found in Knüpfer's Nachlass. Since Knüpfer was one of the distributors of SWV 435 – the Thomaskantor referred to in the appendix to the print – it is likely that the inventory entry refers to the opening chorus of Schütz's Christmas History. The manuscript provides instrumental parts for violin 1, violin 2, viola, trombone 1, trombone 2, and bassoon, which brings the count up to six instruments. (The Bc part is never counted in the scoring indication.)

After discarding the trombone parts we are left with four instruments playing the "Beschluss": violino 1, 2, viola, and fagotto. Since there are four voice parts all titled "Choro quatuor vocum", we now have accounted for the "Beschluss ab 8". The problem of different scoring "ab 8" versus "ab 9" cannot be satisfactorily solved. Hofmann suggests that probably a mistake crept into Hering's print – which consequently appeared in the piece listed in the inventory – and that both "Eingangschor" and "Beschluss" should conform in their instrumentation ab 8<sup>20</sup>.

Another interpretation must not be overlooked. The Cembalo part specifies for the introduction a scoring a 8. It is possible that Schütz kept the scoring for "Eingangschor" and "Beschluss" ab 8 right

18 Stephen BONTA, From Violone to Violoncello – A Question of Strings?, in: Journal of the American Musical Instrument Society 3 (1977), p. 64.

19 Arnold SCHERING, Die alte Chorbibliothek der Thomasschule Leipzig, in: AfMw 1 (1918/19), p. 275.

20 HOFMANN, Zwei Abhandlungen [...], in: MuK 41 (1971), p. 15.



up to the date of publication of the print. The concerted movements in the Uppsala manuscript might not have coincided in every detail with those advertised by Hering in the 1664 print. Schütz could have decided to add a fifth instrumental part to the outside choruses of the most recent sets of concerted movements. It is tantalizing that the trombone II part in the "Beschluss" actually represents such an added voice. Unless another set of the concerted pieces were to turn up, the conflicting specifications from the 1664 print and the Uppsala manuscript shall remain an unsolvable problem.

Since the print mentions "starke Chore", we can assume that both choruses of four vocal and four instrumental lines were supposed to be doubled. It would be reasonable to suggest that all performers might have joined in for the "Eingangschor" and the "Beschluss".

### 3. *Intermedium II*

The untexted Cantus I part most likely represents the top voice of the "Complemento di Virole si placet". Schering prints this part with a designation for Viola. No instrument is specified in the source. It is misleading to add this part in the text, since it accounts for only one of the six complemento parts. Cantus I would probably have been doubled by a violetta, certainly not by a viola.

Being aware of Schütz's concern for scoring and his pictorial usage of instruments, one has to ask, why he used a fagotto here as the violins' complementary bass rather than a violone. There might be two reasons for this:

1. The string bass was one of the viole used for the "complemento di viole".
2. The fagotto does not participate in the violins' imitation of the word "Ehre". It imitates the word "Friede" which is set syllabically and moves in larger intervallic leaps. This style of writing fits the bassoon perfectly.

### 4. *Intermedium IV*

Hofmann suggests an instrumentation with two horns, bassoon, and organ<sup>21</sup>. The function of the instruments throughout the Christmas History is to emphasize the dramatic action. Each persona dramatis or group of people is accompanied by those instruments which come closest to underlining their characters: e.g. angels by "heavenly" strings (upper pair: gambas), shepherds by recorders (pipes), Herod by "kingly" trumpets, etc. The function of the strings used to accompany the angel (violins to accompany the chorus of angels) would be undermined if they were employed also in the accompaniment of the three kings. This music is written idiomatically for wind instruments and not for strings. Just as an example we might consider the very beginning. The instruments pre-imitate the phrase of the kings. The opening motive consists of a leap of a fifth depicting the question "wo ist". The phrase continues syllabically with "der neugeborne König". It is impossible to imitate the rather jolting phrase, initially stated by the fagotto, with a violin, without creating a somewhat comic effect. The contrast between the two instruments is too great. This phrase which is not meant to be elegant can be much more effectively imitated on wind instruments. The characteristic property of a wind instrument lies in its tonguing which produces a natural articulation for the syllabic style. Which wind instrument Schütz would have employed is impossible to determine. I am not convinced, though, by Hofmann's notion that Schütz had conceived the upper instrumental parts for two horns. As partial evidence for the usage of horns in art music by the middle of the 17th century Hofmann points to Italian opera and French opera and ballet music. The court at Dresden was at that time highly influenced by Italian musicians. Hofmann lists Rossi's "Erminia sul Giordano" from 1633 and Cavalli's "Nozze di Teti e Peleo" from 1639. The fact is, that the horn writing in both these compositions is quite simple and cannot possibly be compared with the obbligato parts in Intermedium VI of the Christmas History. I also disagree that the instrumentation for this movement of two violins instead of two horns came about as a kind of makeshift solution in order to accommodate chapels and churches which could not have counted on two horn

21 HOFMANN, *ibid.*

players. The whole idea behind withholding the work from print was not to have it performed with a substitute orchestration. But even if Schütz had been forced into giving in to less than ideal instrumentation, it would be hard to believe in his choice of two violins over two cornettos or clarinos, keeping in mind their ready availability. I suggest that in the instrumentation for Intermedium IV we have to acknowledge a mistake which crept into Hering's publication either through his own oversight or possibly that of a scribe.

### Specific Problems of Continuo Scoring

Neither the 1664 print nor the set of concerted movements provides any indication that a string bass might have doubled the organ throughout the composition. Doubling throughout did exist for the early version. Düben must have acquired his music with the "Viola" doublet included, since it is copied by the same scribe as the "Beschluß". This points to an early performance of the Christmas History in Saxony with a viola da gamba doubling the organ all the way through. The 1664 print specifies a Violone, doubling only the recitatives. None of the concerted movements includes an unfigured bass part. It would have been unlikely for all the Violone parts to get lost, had Schütz provided them. Maybe the clue to the problem can be found on the title page of the print where it is mentioned "mit denen zu diesen Werken gehörigen Zehn Concerten in ein still Orgelwerk". It is probable that Schütz had with "ein still Orgelwerk" only the organ as Bc instrument in mind.

In the NSA Schöneich indicates at the beginning three Bc instruments: Cembalo, organo, and viola di gamba. He then continues to simplify the continuo specification and refers to the Bc as the "Generalbaß". This scoring is misleading. It is based on the continuously copied out Bc parts in Uppsala. Since those belong to an early compositional layer, we have to disregard them in an edition of the version from around 1664.

The instrumental bass part is, though, a problem throughout the intermedia.

#### 1. *Intermedia I, VII, VIII*

	1664 print	Vok. mus. i hdsk. Caps. 71
Intermedium I	2. Violetten und 1. Violon	con due Viole da gamba
Intermedium VII	2. Violen	cum tribus Violis
Intermedium VIII	3. Violen	cum tribus Violis

In all three movements the instruments accompany a solo soprano representing the angel. They are also related through the corresponding time signature of 3/2 setting a similar mood, and through the melodic material of the "cradle motive" in the Bc part. Thus we should assume the same scoring for all three of them. The inconsistency in instrument specification can be seen from the table above. Since the requirement of three string instruments is proportionally greater, and since at least one of the sources mentions three strings for each of these movements, we can safely assume the participation of a Violone<sup>22</sup>. But what is the nature of this part and what does the violonist play from? If he had doubled the figured organ part he would have been counted as a Bc and would not have received special mention. My guess is that the violone would have played the same notes as the organ continuo in the ensemble sections and dropped out for the solo voice passages. In the ensemble sections the bass functions as an independent voice contributing motivic material, whereas in the solo sections the bass part functions as a harmonic bass. Analogous situations are found in Intermedia II, III and IV. In these cases a fagotto part is included in the set. With few exceptions the fagotto is identical with the Bc part but plays only in the ensemble sections. (See also the fagotto

<sup>22</sup> See BONTA, From Violone to Violoncello [...].

part in the final chorus.) The question: what did the violonist play from? cannot be answered with certainty. We must consider two possibilities:

1. the string bass parts for Intermedia I, VII, and VIII got lost, as did trombone 2 for Intermedium V, or

2. the copyist neglected to supply a separate part since the string bass player could have remembered to drop out at the appropriate places while playing from the organ continuo.

I myself consider the second possibility as the more probable one because it seems unlikely that bass parts of the nature I described above got lost with such consistency.

## 2. *Intermedia V, VI*

Although there is no indication in the source of an added fagotto part a strong case can be made for such an addition on grounds of consistency (see the following table). Its reconstruction should follow the principle which I suggested for creating a string bass part in Intermedia I, VII, and VIII.

### Table of Suggested Continuo Scoring

No. 1	Introduction:	Fagotto and Bc (organ) accommodating "2 starke Chore" with a Violone
No. 3	Intermedium I:	Violone and Bc (organ)
No. 5	Intermedium II:	Fagotto and Bc (organ), maybe also violone used in complementum
No. 7	Intermedium III:	Fagotto and Bc (organ) The fagotto acts as an independent voice in the Sinfonia, engaging in points of imitation. Later in the movement it is "taken out" of the organ part analogous to the Violone in Intermedium I.
No. 9	Intermedium IV:	Fagotto and Bc (organ)
No. 11	Intermedium V:	Fagotto suggested and Bc (organ)
No. 13	Intermedium VI:	Fagotto suggested and Bc (organ)
No. 15	Intermedium VII:	Violone and Bc (organ)
No. 17	Intermedium VIII:	Violone and Bc (organ)
No. 19	Beschluß:	Fagotto and Bc (organ) possibly adding a Violone – see No. 1 Introduction

The sources for the Christmas History expose a lot of new problems, some of which can be solved as I have tried to show in this paper. The major problem with the edition in the NSA is that Schöneich, without being aware of it, based his edition on a conflation of two manuscript versions which date from different periods, but happen to be preserved together in the "Düben" collection.

This work which is one of the large scale compositions by Schütz and with its new style of accompanied recitatives revolutionary in its own time, seems to have occupied Schütz's mind during a whole decade, between ca. 1660 and 1671. The undertaken emendations in the recitatives and the concerted movements show a concern for improvement which must often have been stimulated by subsequent performances. I am involved with a new edition which will adhere strictly to the print and the set of concerted movements, thus trying to represent a text which will reflect Schütz's final version of the Christmas History.

APPENDIX

Scribes of the Uppsala Source Vok. mus. i hdsk. Caps. 71

Saxony (probably Dresden)			Stockholm	
Grusnick: mitteldeutscher Schreiber				
Organum I	complete	A		
Organum II	complete	B		
Viola	complete	} C		
Cembalo	Eingangschor and recitatives			
<i>Intermedium I</i>			<i>Intermedium I</i> not in Caps. 71, but in 41:1	
Violetta 1	}	D		
Violetta 2				
Canto solo		probably Saxony, watermark invisible	scribe: Gustaf Düben	
Organum		D		
<i>Intermedium II</i>			<i>Intermedium II</i> not in Caps. 71, but in 41:3	
Violino 1	}	E		
Violino 2				
Cantus 1 untexted				
Cantus 1				
Cantus 2				
Altus				
Tenor 1				
Tenor 2				
Bassus				
Fagotto				
Organo			Stockholm scribe	
<i>Intermedium III, 2nd set</i>			<i>Intermedium III, 1st set</i>	
Flauto 1	}	E	Flauto 1	} X
Flauto 2			Flauto 2	
Altus 1	}	F	Altus 1	
Altus 2			Altus 2	
Altus 3 vel Tenore			Altus 3	
Fagotto	}	E	Fagotto	
Organo			Organo	

Saxony	Stockholm
<p><i>Intermedium IV, 2nd set</i></p> <p>Violino 1 }  Violino 2 } E  Tenor 1 }  Tenor 2 } F  Tenor 3 }  Fagotto }  Organum } E</p>	<p><i>Intermedium IV, 1st set</i></p> <p>Violino 1 } "vide" – correction  Violino 2 } on Hilfssystem by  Tenor 1 } Gustaf Düben?  Tenor 2 } X  Tenor 3 }  Fagotto }  Organum }</p>
<p><i>Intermedium V</i></p> <p>Basso 1 }  Basso 2 }  Basso 3 } F  Basso 4 }  Trombone 1 }  Organum }  Trombone 2 missing</p>	<p><i>Intermedium V</i></p> <p>does not exist in Stockholm</p>
<p><i>Intermedium VI, 1st set</i></p> <p>Clarino 1 }  Clarino 2 } F  Basso solo }  Organum }</p>	<p><i>Intermedium VI, 2nd set</i></p> <p>Clarinol 1 }  Clarinol 2 } Y  Basso solo }  Organum }</p>
<p><i>Intermedium VII, 2nd set</i></p> <p>Violetta 1 }  Violetta 2 } D  Cantus }  Organum }</p>	<p><i>Intermedium VII, 1st set</i></p> <p>Violetta 1 }  Violetta 2 } Y  Cantus }  Organum }</p>
<p><i>Intermedium VIII, 2nd set</i></p> <p>Violetta 1 }  Violetta 2 } D  Cantus }  Organum }</p>	<p><i>Intermedium VIII, 1st set</i></p> <p>Violetta 1 }  Violetta 2 } Y  Cantus }  Organum }</p>

Saxony	Stockholm	
<i>Beschluß</i>	<i>Beschluß</i>	
Violino 1 } Violino 2 } Viola }	not in Caps. 71, but in 40:2	
Trombone 1 } Trombone 2 }		
Cantus		
Cantus, doublet		
Altus		
Altus, doublet		
Tenore		
Bassus } Fagotto } Organum }		

# Probleme der Schütz-Analyse

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen. In der vorliegenden Arbeit werden die grundlegenden Konzepte der Schütz-Analyse dargestellt und kritisch hinterfragt.

Der zentrale Ausgangspunkt der Schütz-Analyse ist die Unterscheidung zwischen der objektiven Welt und der subjektiv erlebten Welt. Die objektive Welt besteht aus allen Dingen und Geschehnissen, die unabhängig von unserer Wahrnehmung existieren. Die subjektiv erlebte Welt hingegen ist die Welt, wie sie durch unsere Bewusstseinsstrukturen geformt wird. Diese Unterscheidung ist grundlegend für das Verständnis der sozialen Wirklichkeit.

Ein zentraler Begriff der Schütz-Analyse ist die *Lebenswelt*. Die Lebenswelt bezeichnet die Welt, wie sie von einem einzelnen Individuum aus der Perspektive seiner Bewusstseinsstruktur erlebt wird. Sie ist durch die *intentionale Handlung* geprägt, die auf einen Sinn bezieht. Die soziale Welt wird durch die *sozialen Handlungen* der Individuen konstituiert, die aufeinander bezogen sind. Diese Handlungen sind durch *soziale Bedeutungen* strukturiert, die durch die *sozialen Regeln* der Gemeinschaft vermittelt werden. Die Schütz-Analyse zielt darauf ab, die *sozialen Bedeutungen* und die *sozialen Regeln* zu entschlüsseln, die die soziale Welt konstituieren.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.

Die Schütz-Analyse ist ein zentraler Bestandteil der Sozialwissenschaftlichen Methodenlehre. Sie zielt darauf ab, die Komplexität sozialer Wirklichkeiten zu entschlüsseln und die Zusammenhänge zwischen individuellen Handlungen und gesellschaftlichen Strukturen zu verdeutlichen.





# Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz

Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“

(Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz. Zweiter Teil)<sup>1</sup>

von

STEFAN KUNZE

Der Auslegungs- und Verkündigungscharakter der Musik von Schütz ist von Thrasybulos Georgiades mit Recht auf die kompositorische Aneignung der deutschen Sprache und ihrer besonderen Gegebenheiten zurückgeführt worden<sup>2</sup>. Desgleichen darf konstatiert werden, daß die musikalische Verkündigung geistlicher Texte in deutscher Sprache hervorging und ihre Rechtfertigung erfuhr aus Anspruch und Gewicht des durch Luther ins Deutsche übertragenen Bibelworts. Nicht die deutsche Sprache an und für sich, sondern die Sprache als Mittlerin des Bibelworts leitete Schütz. Er entdeckte im deutschen Bibelwort durch die Musik auch die deutsche Sprache.

Schütz benützte verschiedentlich für sein Komponieren das eher ungewöhnliche Wort „übersetzen“. Er habe die „Historia der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung . . . in die Music vbersetzt“<sup>3</sup>. Dieselbe Formulierung erscheint im Titel des ersten Teils ‚Kleiner Geistlichen Concerten‘ (1636) – im 1639 erschienenen ‚Anderen Theil‘ heißt es allerdings „in die Music versetzt“. Unabhängig davon, ob dem Wort damals ein besonderer Sinn anhaftete oder nicht, möchte man es doch als Hinweis auf eine doppelte Analogie verstehen. Zum einen erscheint die Vertonung als zweiter Übersetzungsakt nach dem ersten der Übersetzung Luthers. Zum andern wäre darauf verwiesen, daß der Übersetzungsvorgang eo ipso die Deutung einschließt, die neue Vergewisserung des Aussagegehalts voraussetzt. Es lag nahe, daß durch (sprachliche) Übersetzung Gedeutete durch neue, erneuerte (nunmehr musikalische) Deutung zu vergegenwärtigen. In der Tat unterscheidet sich die Musik von Schütz von der geistlichen Musik Italiens im 16. und frühen 17. Jahrhundert durch ihren Auslegungscharakter sowie durch einen von Sprachgehalt und Sprachgestalt zutiefst ergriffenen Ton<sup>4</sup>. Dafür sind vor allem zwei Gründe namhaft zu machen: 1. Eigenschaften des deutschen Sprachbaus, die das Deutsche vom Lateinischen und von den romanischen Sprachen trennen und von denen nur die emphatische Betonung der sinntragenden Wurzelsilben, d. h. die dynamisierende Rolle des expiratorischen Akzents erwähnt sei, außerdem die daraus folgende Tendenz, von parataktischen zu hypotaktischen Strukturen überzugehen; 2. die Tatsache, daß die Abweichung vom Lateinischen als der kanonisierten, gleichsam für alle Zeiten autorisierten Liturgie- und Bibelsprache zwangsläufig auch eine neue Wahrnehmung der Aussagegehalte mit sich brachte.

1 Mit dem folgenden Beitrag wird der Erste Teil des Textes in SJB 1, 1979, S. 9–43, fortgesetzt und abgeschlossen. Eine Vermittlung zwischen beiden Teilen bildet der Gabrieli-Beitrag des Verfassers (Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrhörigkeit Giovanni Gabriels) in SJB 3, S. 12–23. – Der hier abgedruckte Text entspricht im wesentlichen dem Wortlaut des Referats; hinzugefügt wurde nur der Schlußabschnitt über Schütz und Bach.

2 Vgl. Thrasybulos G. GEORGIADES, Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Heidelberg 1954 (2/1974); DERS., Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57–70 (Wiederabdruck in: GEORGIADES, Kleine Schriften, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1977, S. 177 ff.). – Die gleiche Grundtatsache wurde auch von Hans Heinrich EGGBRECHT (Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959, S. 17 und 19) hervorgehoben.

3 Titel des Originaldrucks von 1623.

4 Hier von der „persönlichen Aussage“ des Komponisten zu reden, dürfte mißverständlich sein, es sei denn, man versteht die Person als intelligibles Subjekt, nicht als das Ich des Autors. Denn Schütz gibt seinem persönlichen Bekenntnis, das nicht zu leugnen ist, durch die Musik den Status des Verbindlichen.

So wie Luthers Bibel-Übersetzung ein *Neuerverständnis* voraussetzt, gibt Schütz das Schriftwort als *wohl verstandenes* weiter<sup>5</sup>. Die noch so sinnvolle und plastische Verkörperung der Sprache durch Musik genügte nicht mehr, der *Sinn* mußte sich in der Musik gleichsam bewähren und zum Vorschein kommen. Schütz vertont das Wort daher als mit Leidenschaft *begriffenes*, somit *gedeutetes* Wort. Da aber diese Deutung sich vom Text selbst nicht entfernt, nicht etwa seinen Kommentar darstellt, ergibt sich das eingangs behauptete eigentümliche Zusammenfallen von Auslegung und Verkündung<sup>6</sup>.

Vor der Aufgabe der „Übersetzung“ des vorwiegend biblischen Worts in die Musik treten, wie Thrasybulos Georgiades betonte, die Kunstmittel, der Kunstcharakter der Musik von Schütz in den Hintergrund. Ihre bewegende Mitte ist die Sprache<sup>7</sup>. Dies kann nur bedeuten, daß die musikalischen Elemente dem Eigentlichen dienen, in ihrer Eigenwertigkeit und Besonderheit daher eingeschränkt erscheinen. Methodisches Gewicht hat diese Beobachtung insofern, als sie Ziel und Richtung der Interpretation angibt (es geht um den Text), aber den Blick nicht von vornherein verstellt oder verengt – mit einem Wort: offen läßt, auf welche Weise Schütz verfährt, um der Sprache zu dienen.

Es war andererseits begreiflich, daß man nach Kunstmitteln Ausschau hielt, die offenkundig aus der Aufgabe der Sprachvertonung erwachsen. Man stieß auf das in Deutschland seit Ende des 16. Jahrhunderts in einer Reihe von Lehrschriften festgehaltene und geläufige System einer musikalischen Rhetorik, auf die Lehre von den musikalischen Redefiguren<sup>8</sup>. Damit schien der Schlüssel zur musikalischen „*explicatio textus*“ gefunden. Es ist nicht zu leugnen, daß sich in der Musik des 16. Jahrhunderts eine spezifische musikalische Rhetorik ausgebildet hatte, die es erlaubte, in einem früher nicht gekannten Ausmaß auf die Sprache einzugehen. Gegen eine allzu hohe Bewertung der Figurenlehre für die musikalische Sprachauslegung und -darstellung lassen sich allerdings gewichtige Einwände vorbringen. Zunächst sollte man bedenken, daß die Lehre von den musikalischen Figuren als halbwegs geschlossenes System nicht im Umkreis der tonangebenden italienischen Musik formuliert wurde, sondern nördlich der Alpen. Die Lehrschriften sind mit wenigen Ausnahmen in ihrer Provenienz provinziell, außerdem nicht frei von Zügen gelehrter Systematisierungsbemühung. Allein dies könnte, ja sollte bei der Applikation der Figurenlehre auf eine Musik von höchstem Rang Zurückhaltung auferlegen. Außerdem liegt die Gefahr nahe, als System der Sprachvertonung mißzuverstehen, was sich in Wirklichkeit als ein in seiner Herkunft uneinheitliches Konglomerat verschiedener Tendenzen und Erscheinungen herausstellen dürfte. Die gravierenden Vorbehalte gegen die Tragfähigkeit der Figurenlehre ergeben sich indessen aus ihrem Geltungsbereich. Läßt man das gelehrt Beiwerk, so etwa die Berufung auf die antiken Autoren, beiseite, dann bleibt ein der traditionellen Kontrapunktlehre analoges System, das sich als eine Erweiterung der Lehre vom strengen Satz verstehen läßt<sup>9</sup>. Es handelt sich demnach in erster Linie um die Rechtfertigung sprachbedingter, richtiger, durch die Sprachvertonung (bzw. durch den

5 Wie sehr es ihm auf das Verständnis ankam, beleuchtet eine von Johann MATTHESON überlieferte Einzelheit. Schütz soll seinem Schüler Matthias Weckmann empfohlen haben, die hebräische Sprache zu erlernen, „weil es nützlich sein würde bei Componierung eines Textes aus dem alten Testament“ (Grundlage einer Ehren-Pforte. Hamburg 1740, Neuausgabe von Max SCHNEIDER, Berlin 1910, S. 395f.).

6 EGGBRECHT (a.a.O., S. 29) wies darauf hin, daß der Text nicht als geschriebenes, vielmehr als gesprochenes Wort aufgefaßt sei. Die „Nachahmung des oratorischen Textvortrags“ sei zwar der Ausgangspunkt der melodisch-rhythmischen Erfindung. Doch finde der Vortrag „in der bestimmten Auffassung und Auslegung des Komponisten“ statt. Hinter dem Vortrag also stünde die Person Schützens.

7 Vgl. dazu außer den im vorliegenden Text zitierten Titeln noch folgende Arbeiten: Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der evangelischen Kirchenmusik, Leipzig 1925 (Nachdruck Hildesheim 1975); Martin RUHNKE, Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel 1955 (grundlegend über die erste systematische Darstellung einer Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren); Siegfried HERMELINK, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, in: AfMw 16, 1959, S. 378–390; Wolfgang OSTHOFF, Heinrich Schütz – l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento, = Centro tedesco di studi veneziani, Quaderni, 1, Venezia 1974; deutsch als: Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJB 2, 1980, S. 78–102.

8 Hierzu grundlegend EGGBRECHT, a.a.O., S. 44ff.

9 Auch Carl DAHLHAUS (Die *Figurae superficiales* in den Traktaten Christoph Bernhards, in: Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 135–138) meinte, daß die Theoretiker mit dem Wort *figura* bezeichneten, was ihnen irregulär erschien.

Gesangsvortrag) bedingter Satzfreiheiten, also um einen im Sinne der Kontrapunktlehre unternommenen Versuch, einen Katalog von Ausnahmen, Abweichungen vom strengen Satz (*stylus gravis*) aufzustellen und zu sanktionieren<sup>10</sup>. Die musikalisch-rhetorische Figur wird in der Tat etwa von Burmeister (*Musica poetica*, 1606) als Tonfügung umschrieben, die „von der einfachen Art der Komposition (gemeint: vom strengen Satz) abweicht“<sup>11</sup> – dies übrigens eine Formulierung, die der Definition der Rhetorik bei Quintilian genau entspricht. In den Begriffen der Kontrapunktlehre heißt dies: die Figurenlehre ist im wesentlichen eine Lehre des freien Satzes, wobei die Rechtfertigung der Abweichung im Text gesehen wird. Dies dürfte auch dem historischen Sachverhalt entsprechen. Die Figur (*figura*) impliziert zu einem guten Teil die Lizenz von den Regeln des strengen Kontrapunkts und wurde daher von Christoph Bernhard definiert als „eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen“<sup>12</sup>.

Die Lehre von den musikalischen Figuren ergänzt den Kontrapunkt außerdem noch in einer anderen Richtung, nämlich durch den Versuch einer Kodifizierung der vielfach bildhaften, aber auch affektbezogenen melodischen Wendungen, die sich im 16. Jahrhundert vornehmlich in der weltlichen Musik durchsetzten und ebenfalls aus dem Willen zur Wortdarstellung resultierten. Zu diesen melodisch durchselbigen Wendungen wären die sog. Madrigalisen zu zählen. Nur insofern, als die ungewöhnlichen Figuren aus der Sprachvertonung abgeleitet wurden und damit auch Melodisches ins Spiel kam, geht die Figurenlehre über den Kontrapunkt hinaus. Im übrigen exemplifizierte Burmeister die Figuren an Motetten von Lasso, Clemens non Papa u.a. – an Musik jedenfalls, die noch gänzlich der „*prima pratica*“ zugerechnet werden müßte. Es mag dahingestellt bleiben, ob die auf verschiedenen Ebenen durchgeführte Analogie zwischen Rhetorik und Musik sich überhaupt zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte eignet, oder ob sie nicht (überspitzt ausgedrückt) als humanistisch-gelehrtes Beiwerk zu gelten hätte. Jedenfalls können die Figuren ausschließlich für die Wortausdeutung bzw. -darstellung von Belang sein. Durch die Figuren ist weder der Rede- noch der Sinnzusammenhang der vertonten Sprache auch nur im Ansatz erfaßt. Das gleiche trifft für die Musik zu: Die übergreifende Konstruktion, in die die kontrapunktischen Einzelereignisse eingebettet werden, durch die sich höhere, d. h. weiterreichende musikalische Ordnungen konstituieren, bleibt in der Figurenlehre außer Betracht, mußte außer Betracht bleiben, da diese den Boden der Kontrapunktlehre nicht verließ<sup>13</sup>. Die Sprache wird in der Musik von Schütz als begriffener und gedeuteter *Zusammenhang* sinnfällig und dies nicht nur in den Concerto-Kompositionen. Dies müßte heißen, daß die wortübergreifende Sprachausdeutung mit Hilfe derjenigen Elemente ins Werk gesetzt würde, die musikalischen Zusammenhang stifteten. Der Kontrapunkt konnte als Mittel der Sprachdarstellung und -auslegung begrifflicher Weise eine nur geringe Rolle spielen. Umso wichtiger aber wurden die Klangkonstruktion in der Abfolge der Klänge, der Rhythmus und die melodische Konstruktion – alles Elemente, die von der damaligen

10 Den *Contrapunctus gravis*, der „nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt“ stellt Christoph BERNHARD (*Tractatus compositionis augmentatus*, um 1660) dem *Contrapunctus luxurians* gegenüber, „welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die Affecten zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen) mehr aus guter Aria so zum Texte sich zum besten reimet, als etwa der obige, besteht.“ (Zit. nach Joseph MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, <sup>2</sup>/Kassel 1963, S. 42.)

11 Joachim BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Martin RUHNKE, = *Documenta musicologica* I/10, Kassel 1955, S. 55 („*qui à simplici compositionis ratione discedit*“).

12 MÜLLER-BLATTAU, a.a.O., S. 63. – Hellmut FEDERHOFER (*Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von Heinrich Schütz*, in: *Kongr.-Ber. Bamberg 1953*, S. 132–135) sah die Figurenlehre im wesentlichen beschränkt auf die freiere Dissonanzbehandlung im *stylus luxurians*. Doch Bernhard nennt auch Figuren im „*Stylo gravi*“, z.B. *Transitus*, *Syncopatio* u.a. (vgl. MÜLLER-BLATTAU, a.a.O., S. 63ff.). Nur durch die größere Zahl der Figuren unterscheidet sich der *Stylus luxurians communis* von dem *Stylus gravis*, d.h. durch „vielerley Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen“, z.B. im *Passus duriusculus* u. a. (vgl. ebenda S. 71). Der Befund ist klar: Figuren sind primär die Fälle der Dissonanzbehandlung im kontrapunktischen Satz (nicht nur die Sonderfälle) bzw. unter dem Aspekt des Kontrapunkts.

13 Man sollte sich stets vor Augen halten, daß die Kontrapunktlehre und überhaupt die Kompositionslehre bis ins 18. Jahrhundert, sofern sie in Lehrschriften niedergelegt wurden, nur einen Ausschnitt dessen bilden, was im praktischen Kompositionsunterricht gelehrt wurde. Was aber möglicherweise außer Kontrapunkt (später auch Generalbaß) noch vermittelt wurde, läßt sich nur (mit erheblicher Unsicherheit freilich) aus der komponierten Musik erschließen.

Satzlehre allenfalls gestreift wurden und die aus der Sicht des Kontrapunkts auch nicht erfassbar waren. Die Figurenlehre als Beschreibungsversuch der Beziehungen zwischen Einzelwort und Musik, sowie des freien Satzes wäre demnach als die sekundäre, weil vordergründige Schicht der Sprachauslegung zu verstehen. Die neuen, durch die Sprachvertönung bedingten Satzfreiheiten erscheinen in der Figurenlehre (wie erwähnt) trotz der Unterscheidung von Stilen (*stylus gravis*, *stylus luxurians* und *stylus theatralis*) in der Perspektive des Kontrapunkts bzw. der Kontrapunktlehre.

Es liegt indessen viel näher, die Sprachvertönung von Schütz mit der neuen musikalischen Syntax in Verbindung zu bringen, die sich im Umkreis der venezianischen Musik und im generalbaßbegleiteten Concerto herausbildete. Man könnte diese Syntax folgendermaßen kennzeichnen: Es entsteht ein den intervallisch-kontrapunktischen, primär den Zusammenklang regelnden Verhältnissen übergeordneter, jedenfalls sie übergreifender Zusammenhang, in dem linear gerichtete Klangfolgen und rhythmische Strukturen als einheitsstiftende Elemente sinnfällig hervortreten<sup>14</sup>. Der musikalische Ablauf erscheint außerdem in neuer Weise durch Kadenzierungen überschaubar gegliedert. Damit war die Voraussetzung gegeben, die einzelnen durch Rhythmus und Klangfolge als Einheit organisierten Glieder in syntaktisch wirksame Beziehung zueinander zu bringen<sup>15</sup>. In der Concerto-Musik um 1600 (wie sie der Kürze halber hier pauschal genannt sei) bot sich die Möglichkeit, sinnfällige Konstruktionen aufzubauen – die einerseits musikalisch eigenständigen Charakter hatten und die andererseits zur Deckung mit den syntaktischen Gliedern bzw. mit den Kola eines Redeverlaufs gebracht werden konnten. Unabhängig davon, ob es sich um sprachgebundene oder um rein instrumentale Musik handelt, sind solche Fügungen insofern als spezifisch instrumentale zu betrachten, als Klangfolgen und Rhythmus an und für sich musikalischen Zusammenhang konstituieren<sup>16</sup>. Die Emanzipation der Klangkonstruktion und des Rhythmus erfolgte auf verschiedenen Wegen, wirkte zurück auf den Kontrapunkt, der sich vielfach den rhythmisch-klanglichen Zügen unterordnet und mündet schließlich in den Generalbaßsatz, durch den das Concerto-Prinzip satztechnisch gleichsam sanktioniert wurde. Daß nunmehr der instrumentale Baß den musikalischen Zusammenhang schlüssig zu repräsentieren vermochte, ist ein unmißverständliches Indiz für die Instrumentalisierung des kompositorischen Verfahrens.

Die Musik von Schütz ist bekanntlich zu großen Teilen dem Concerto-Prinzip und dem Generalbaßsatz verpflichtet<sup>17</sup>. Merkwürdigerweise ist bisher nie ausdrücklich die Frage gestellt worden, was sich für die Sprachvertönung aus diesem Sachverhalt ergeben könnte. Und man braucht keineswegs nur an die mehrchörigen ‚*Psalmen Davids*‘ (1619), an die ‚*Kleinen geistlichen Concerte*‘ (1636/39) oder an die drei Teile der ‚*Symphoniae Sacrae*‘ (1629/1647/50) zu denken. Was sind die satztechnischen Mittel der Textdarstellung und -auslegung in der Musik von Schütz? – Das Folgende gilt dem Versuch, an einem Beispiel die Mittel und Bedingungen der Schützischen Sprachbehandlung deutlich werden zu lassen. Dem ernstzunehmenden Einwand, es sei bedenklich, an einem mehr oder minder willkürlich aus dem Gesamtoeuvre herausgegriffenen Kompositionsausschnitt weitreichende Schlüsse zu ziehen, läßt sich entgegenhalten, daß es nicht um die Entfaltungsmöglichkeiten eines Kompositionsprinzips, auch nicht um das Werkindividuum oder um Gattungsfragen geht, sondern um das Prinzip selbst. Darin sehe ich die Rechtfertigung des exemplarischen Vorgehens – abgesehen davon, daß es ein geeigneteres nicht gibt. Denn es ist nicht anzunehmen, daß trotz der Gattungsunterschiede in der Musik von Schütz, die nicht gelegnet

14 Die Anschauung, die venezianische Musik stünde auf dem „Fundament des überkommenen kontrapunktischen Satzes“ (EGGEBRECHT, a.a.O., S. 16), bedarf aufgrund neuerer Untersuchungen der Erweiterung.

15 Auf die Gegliedertheit des Generalbaßsatzes hat insbesondere Helmut HAACK (Anfänge des Generalbaß-Satzes – Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974, S. 60ff.) hingewiesen.

16 Vgl. dazu meine in Anm. 1 genannten Arbeiten, in denen der Versuch unternommen wurde, jenes neue „instrumentale“ Denken vorab in der venezianischen Musik nachzuweisen. Was hier „instrumental“ genannt wird, hat mit der Frage, ob und in welchem Maße Instrumente zugezogen wurden, nichts zu tun.

17 Daß Schütz „trotz Generalbaß, konzertierendem Stil, rezitativischer Deklamation zuallermeist an der alten motettischen Anlage der Komposition festhält“ (EGGEBRECHT, a.a.O., S. 60f.), müßte nicht bestritten werden, wenn dabei auch die innere Neudisposition des motettischen Satzes Beachtung fände.



Der Baß ist nun keineswegs eine bloße Begleitung oder ein neutrales Fundament für die bewegtere und beweglich textdeklamierende Singstimme. Er besitzt vielmehr eine eigene Physiognomie. Der klanglich-rhythmische Aufbau ist in sich stimmig und besteht aus zunächst drei aufeinander bezogenen Gliedern. Sie sind sequenzartig aneinandergereiht; jedes setzt um einen Ganzton höher an und beginnt mit einem Quintfall. So entsteht ein durch zwei Pauseneinschnitte unterbrochener, aber nichtsdestoweniger zielgerichteter Vorgang, durch den auch klangliche Geschlossenheit hergestellt wird: der erste dreigliedrige Abschnitt des Stücks beginnt und schließt mit einem B-Klang. Der schließende B-Klang wird durch eine Kadenz herbeigeführt, erscheint also wie die strukturelle Einlösung des Anfangs. Das dritte, dann auch kadenzierende Glied hat gegenüber den beiden vorhergehenden zusammenfassenden, konkludierenden Charakter: nach zwei thesenartigen Schritten wirkt der dritte als Synthese. Dieser dritte Schritt holt indessen nicht nur weiter aus und setzt den Baß eigentlich erst in Bewegung. Vielmehr erscheint nun der eröffnende konstitutive Quintfall in geraffter und in eine einheitliche Bewegung gefaßter Form. Jetzt schließt Schütz einen weiteren, auch klanglich weiter ausgreifenden Abschnitt an, der wiederum aus mehreren, nämlich aus 5 Gliedern besteht, die jedoch nicht mehr durch rhetorische Pausen getrennt sind (bis zum Beginn des Tripeltakts). Aber die sehr elementare Konstruktionsidee bleibt zunächst die gleiche: drei Quintschritte, nunmehr in umgekehrter Richtung, nämlich aufsteigend und ebenfalls jeweils um einen Ganzton nach oben versetzt bilden eine Dreischritts-Kette, die in zwei zusammenfassende Kadenzierungen ausmündet. Die Klangfolge und ihre Gliederung ist folgendermaßen darstellbar:

$F \xrightarrow{c} G \xrightarrow{d} A \xrightarrow{e}$  Kadenzgang C Kadenzgang D

Auch der zweite Abschnitt, der bis zum Tripeltakt reicht bzw. in ihn hineingreift, bildet einen sinnfällig und in sich sinnvoll konstruierten und gegliederten Ablauf, der in zwei Phasen verläuft. Seine einzelnen Glieder lassen sich durch ihre Funktion im Ganzen bestimmen. Und diese Funktion kann man syntaktisch nennen. Die Beziehungen zwischen den Gliedern sind musikalisch-syntaktischer Natur. Betrachten wir nochmals den ersten, klanglich geschlossenen Abschnitt (B → B), der aus dem beschriebenen Dreischritt besteht. Die beiden ersten Ansätze sind, obwohl das zweite eine Weiterführung des ersten darstellt, syntaktisch nebengeordnete Glieder, ihr Charakter ist iterativ. Der dritte jedoch (wie schon erwähnt) konkludierend, prädikativ. Der zweite prinzipiell analog gebaute Abschnitt besteht ebenfalls aus drei iterativ angeordneten Ansätzen, die sich wie drei mit dem Bindewort „und“ verbundene Subjekte ausnehmen. Es schließen sich zwei fortsetzende, kadenzierende Gebilde an, mit denen die „musikalische Rede“ vervollständigt und zu Ende geführt wird. Der bisher beschriebene Bau ist auch ohne Sprache, ohne das vokale Element, in sich selbst bündig, hat jedoch den Charakter des Gerüsthaften, Allgemeinen, noch nicht Individuierten, des noch weiter Ausformbaren. Der durch und durch instrumental konstruierte Baß läßt nicht nur Möglichkeiten der Ausformung offen, sondern er bedarf der Auslegung, ja er verlangt sie. Er legt allerdings auch ihre Grenzen fest, steckt den Spielraum der Auslegung ab. Es ist im Sinne des Generalbaßkomponierens durchaus nicht abwegig, die Singstimme und mit ihr den Text als Entfaltung der im Baß angelegten Tektonik aufzufassen. Da diese sich als durchgängig linear konzipierter Ablauf erweist, besteht eine innere Analogie, ja Affinität zum Sprachbau, der sich ebenfalls in der linearen Sukzession der syntaktischen Glieder eines Sprachzusammenhangs manifestiert. Wie sich die Kola und Glieder des Satzes zur sinnvollen Aussage, zu einem Ganzen zusammenschließen, so auch die einzelnen, gleichsam körperhaften Partikel der durch den Baß repräsentierten klanglich-rhythmischen Folge. Eine solche linear sich entfaltende Konstruktion war nur unter der Voraussetzung denkbar, daß der Kontrapunkt, d. h. die vertikal organisierten Tonbeziehungen, den klanglichen und rhythmischen Zügen untergeordnet wurde. Dadurch unterscheidet sich der Concerto-Satz mit Generalbaß vom motettischen Satz<sup>18</sup>.

18 Zur Beschreibung der neuen Rolle des Kontrapunkts im Generalbaßsatz und der instrumental Konstruktion, die bereits in der venezianischen Mehrchörigkeit, insbesondere in der instrumentalen Ensemblesmusik Giovanni Gabriellis auftreten, waren die Kategorien der Kontrapunktlehre nicht geeignet. Auch die spätere Generalbaßlehre, die sich als Ergänzungsdisziplin zur

Jene linear aufgebaute Konstruktion ist nicht nur im Baß verkörpert. Sie tritt auch in der Oberstimme bzw. den Oberstimmen in Erscheinung, seien sie nun für Instrumente oder für Singstimmen komponiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Oberstimme im Concerto- oder Generalbaßsatz prinzipiell vom Cantus in einem kontrapunktisch-polyphonen Gewebe, der in der Vokalpolyphonie (etwa Palestrinas) nicht wesentlich anders geführt wird, als die übrigen Stimmen, demnach sich gerade nicht als linear gegliederter und in sich selbst stimmiger Verlauf darstellt<sup>19</sup>.

Aus der Beobachtung, daß im Concerto auch die Ober- bzw. Gesangsstimme grundsätzlich ähnlich wie der Baß aufgebaut ist, wäre auf die in der Konstruktion instrumentale Struktur sogar der sprachgebundenen Stimmen zu schließen. Bereits ein flüchtiger Blick auf den Beginn des Concerto ‚O süßer, o freundlicher‘ zeigt, daß die Gliederung der Singstimme der des Basses entspricht: ein erster Abschnitt in drei Ansätzen, die aufsteigend diatonisch angeordnet sind (b, c', d'), in ihrem melodisch vollständigen Verlauf eine chromatische Quarte nach aufwärts bilden (b-h-c'-cis'-d'-es'), und deren dritter das Quartintervall in umgekehrter Richtung und den ersten Abschnitt melodisch abrundend durchläuft (es'-b). Auch wenn man vom rhythmischen Duktus absieht: ein schlüssiger melodischer Verlauf in konstruktiv klaren Verhältnissen.

Der zweite, fünfteilige Abschnitt besteht in der Oberstimme ebenfalls aus 5 melodischen Ansätzen, die eingebettet sind in die Schritte des Basses, aber auch für sich sinnvoll konstruiert und aufeinander bezogen erscheinen. Hier aber sind es nicht die anhebenden Töne, sondern die Schlußtöne, die das Konstruktionsgerüst repräsentieren. Es ergibt sich folgende diatonisch aufsteigende Reihe, die nun keine Quart, sondern eine Quint umfaßt: g-a-h-c'-d' (auf die Verbalformen „ge-liebet“, „er-löset“, „ge-macht“, „er-haben“).

Ihr Profil und den Charakter einer artikulierten Aussage empfängt die Oberstimme allerdings in erster Linie durch den Rhythmus. Er ist offensichtlich das Bindeglied zwischen Sprache (Rede) und musikalischer Konstruktion. Die Verkörperung der Sprache als zusammenhängende Rede, d.h. als kontinuierlich erklingender Vortrag, kann vornehmlich über dem Rhythmus erfolgen – das einzige genuin musikalische Element, dem sich auch ein anderer Stoff als der der Töne unterwerfen läßt.

Zieht man nunmehr auch den Text des Schützchen Concerto in Betracht, dann stellt sich heraus, daß sein syntaktischer Aufbau sich durch die bereits erwähnten musikalisch-syntaktischen Kategorien beschreiben läßt. Der erste Satz, dessen Vertonung bis zum Tripeltakt reicht, besteht aus zwei Abschnitten: der erste aus drei emphatisch ausgerufenen, aber gleichgeordneten Attributen („o süßer, o freundlicher, o gütiger“) und einem nachgestellten Subjekt („Herr Jesu Christe“). Es folgt der zweite Abschnitt mit 5 aufzählenden und gleichgeordneten, durch das Verhältniswort „wie“ eingeleiteten Aussagen: „wie hoch . . .“, „wie teuer . . .“ usw. Inhaltlich handelt es sich um Explikationen der eingangs aufgestellten Behauptung („o süßer . . .“). Zu bemerken wäre noch, daß diese Kola jeweils auf das abschließende Verbum zielen. Das Wirken, die Tätigkeit Christi begründet die erste Aussage. Die umrissene Gliederung spiegelt sich zweifellos im musikalischen Bau, erklärt aber nicht den Zusammenhalt der Klänge, des melodischen Dukthus und der rhythmischen Verhältnisse. Die Erklärung kann nicht sein, die Musik von Schütz sei eben sprachzeugt. Denn nicht dies steht in Frage, vielmehr, warum die Sprache Richtschnur und Endzweck des Komponierens zu sein vermochte, ohne daß der zwingende und genuin musikalische Zusammenhang brüchig wurde. Die Art, mit der Schütz den Text in Musik setzte, zeigt, daß es Mittel der instrumentalen Konstruktion sind, die zur musikalischen Interpretation des Textes führten. Aus der Nebenordnung der Kola im ersten Abschnitt („O süßer . . .“) entsteht durch die

Kontrapunktlehre verstand, bot dazu nur eine beschränkte Handhabe. Aus dieser Situation läßt sich nur der Schluß ziehen, daß man die Einbeziehung der instrumentalen „Poetik“ des Generalbaßsatzes in die Kompositionslehre nicht für nötig, bzw. diese Seite des musikalischen Kompositionshandwerks nicht für kodifizierbar hielt, sie vielmehr als der Kompositionspraxis und der vom Meister zum Schüler weitergegebenen Erfahrung zugehörig betrachtete. Erklärlich wäre dies nicht zuletzt aus der seit Anbeginn engen Verflochtenheit des Generalbaßkomponierens mit der instrumentalen Praxis.

19 Die schulmäßige Vorstellung, es sei echte Polyphonie gekennzeichnet durch lineare Selbständigkeit der Stimmen, ist daher irreführend. Die polyphone Durchbildung des Satzes schließt solche Linearität geradezu aus, was nicht heißt, daß die organische, fließende, stimmige Durchbildung aller Stimmen stattfinden müsse. Doch niemals könnte der Cantus oder eine andere Stimme einer Motette von Palestrina eine in ihrem linearen Verlauf konsistente Oberstimme eines generalbaßbegleiteten Concerto abgeben. Dies klar gemacht zu haben, ist der Verdienst der Arbeit von Helmut HAACK (a. a. O., z. B. S. 234 ff.).

bereits erwähnten strukturellen Mittel eine zielgerichtete Aussage, die auf den Hochtton es' („o gütiger“) zielt. Christi Güte erscheint als die zentrale Aussage. Zusammengebunden werden aber alle drei Adjektive durch die inhaltsbezogene Chromatik, die als allgemein gebräuchlicher musikalisch-rhetorischer Topos der suavitas, der Süße, als Passus duriusculus von Schütz eingesetzt wurde und genau übereinstimmend im 84. Psalm ‚Wie lieblich sind deine Wohnungen‘ (SWV 29, Nr. 8 der ‚Psalmen Davids‘ von 1619) begegnet. Aber im Unterschied zur wortbezogenen Vertonung etwa im früheren Madrigal löst die Chromatik konstruktive Kräfte aus. Man beachte auch die zunehmende Belegung des Rhythmus, der im dritten Ansatz erst zu einer fließend abgerundeten melodischen Geste führt, und die Verwandlung der Interpunktion in gemessene, somit den Rhythmus mitgestaltende Pausenwerte:

O sü - ßer,      o freund - li - cher,      o gü - ti - ger Herr Je - su Chri - ste

Der rhythmische Zusammenhang der drei Ansätze ist gewährleistet durch den jeweils gleichen Halbe-Zeitwert des „Auftakts“. Insbesondere die Verkleinerung der punktierten Figur im dritten Ansatz läßt das Ganze als zielgerichteten Vorgang erscheinen. Durch die punktierte Figur wird außerdem die Stammsilbe der Adjektive als Kern der melodischen Konstruktion hervorgehoben. Erst durch die Vertonung wird zudem ausdrücklich die Verbindung der Attribute mit dem Subjekt („Herr Jesu Christe“) vollzogen, wobei die punktierte Figur einen innermusikalischen Zusammenhang zwischen den Adjektiven und dem Subjekt herstellt. Der Umschlag wird aber auch melodisch bewirkt, indem im dritten Ansatz der chromatische Schritt nicht auf der unbetonten zweiten Silbe erfolgt wie vorher (sü - ßer, freundlicher), sondern bereits auf der betonten Wurzelsilbe (o gütiger) und dadurch die Melodie in die Abwärtsrichtung gedrängt wird.

Der Bau des zweiten Abschnitts entspricht gleichfalls der Reihung von Wie-Sätzen („wie hoch . . . , wie freundlich . . .“ usw.). Aber aus der Nebenordnung von mehreren Aussagen wird durch die Musik ein zielgerichteter Vorgang, der in der letzten Aussage gipfelt: „wie gewaltig hast du uns erhaben [sc. erhoben]“. Der Hochtton es' des ersten Abschnitts wird um einen Halbton überschritten, so daß dieser Abschluß wie der Höhepunkt des ganzen Teils bis zum Tripeltaktabschnitt erscheint. Damit ist eine Gewichtung der gesamten Aussage vorgenommen, die nur aus der Interpretation des Textes gewonnen werden konnte. Die Interpretation aber wird durch musikalisch-konstruktive Mittel bewerkstelligt.

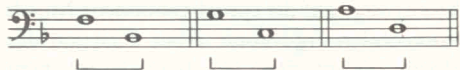
Die Singstimmglieder des zweiten Abschnitts muten zunächst wie eine musikalische Deklamation an, die sich an den sinnvollen Rededuktus nur anschmiegt. Sieht man näher zu, dann zeigt sich, wie Schütz durch rhythmisch-melodische Korrespondenzen Bezüge auch zwischen den Textcola herstellt, die den Textsinn (nicht den Wortsinn!) beleuchten. Rhythmisch hervorgehoben ist jeweils der Anfang des Satzes:

wie hoch ...      wie theur ...

Der dritte Ansatz „wie lieblich“ aber kündigt mit der Punktierung wieder eine Wendung an. In der Tat kommt mit dem 4. Ansatz „wie herrlich . . .“ nicht nur Bewegung in den Baß, der nun kadenziert, die Aussage erscheint außerdem in neuer Perspektive. Zwar ist immer noch, und auch in dem folgenden, abschließenden Glied, das Verbum am Ende Ziel der musikalischen Aussage – die Schlußtöne ergeben, wie schon bemerkt, den diatonischen Aufstieg durch eine Quint (g - d') – doch die Anfänge „wie herrlich“ und „wie gewaltig“ verlieren ihr Gewicht. Es verlagert sich zuerst auf das Hilfszeitwort („... hast du uns gemacht“), wodurch die Bedeutung des Verbums noch



deutlicher wird, zielt aber eigentlich auf das Objekt „uns“ ab. Eindringlich sagt die Musik von Schütz, daß *uns*, den Menschen die Taten Christi gelten. Der vorletzte und letzte Ansatz („wie herrlich . . .“ und „wie gewaltig . . .“), die zusammengehören, greifen in ihrem rhythmischen Bau wieder auf, was sich schon im ersten Glied („wie hoch . . .“) ankündigte. Denn bereits hier gab es auf dem Objekt „uns“ eine auffällige rhythmische Dehnung, die in der flüssigen Deklamation der beiden folgenden Glieder wieder unterging. – Schließlich wäre noch hinzuweisen auf die übergreifende Verklammerung des ganzen Vorgangs durch drei in diatonisch aufsteigender Folge angeordnete Kadenzen:



Musikalische Wortausdeutung begegnet in dem besprochenen Concerto-Teil nur an zwei Stellen: in der chromatischen Figur zu Beginn, die jedoch konstruktiv wirksam wird, und in der unvermittelt querständigen kleinen Terz *as* auf das Adjektiv „elend“ – „hast du uns *elende* Menschen geliebet“. Hier, nur hier, ist durch die figürliche Anwendung des Satzes der konstruktive Zusammenhang nicht unmittelbar betroffen.

Als Resultat der Analyse wäre festzuhalten: daß offenkundig die Emanzipation der musikalisch-tektonischen Mittel – vor allem derjenigen, die sinnfällig linear konzipierte Einheiten bilden konnten – die Bedingung für die Möglichkeit der Sprachauslegung durch die Musik zu gelten hat. Die Instrumentalität der musikalischen Bauelemente, d.h. ihre Eigenwertigkeit, die den Kontrapunkt überformte, erlaubte es, Sprache als begriffenen, verkörperten und *gedeuteten* Zusammenhang zu erfassen. Und gerade in diesem kompositorischen Ansatz, wiewohl er unverwechselbar fruchtbar gemacht und der deutschen Sprache angepaßt wurde, erweist sich die Musik von Schütz den Venezianern und Monteverdi verpflichtet. Denn durch Giovanni Gabrieli und durch Monteverdi war auf verschiedenen Wegen jene Eigenständigkeit des musikalischen Baus entwickelt worden, von der in der Monodie, auf die man auch die Concerto-Musik von Schütz einseitig hat festlegen wollen, (nimmt man Monteverdi aus) kaum Spuren zu entdecken sind<sup>20</sup>. „Rhetorisch“ ist Schütz nicht durch Affektdarstellung noch durch figürliche Wortausdeutung, sondern durch die Konstruktion. Aus ihr empfängt in seiner Musik die Sprache ihre Aussagekraft.

\*

Wenn es zutrifft, daß sich in der Musik von Schütz Sprachauslegung und -darstellung durch genuin und ausdrücklich instrumentale Mittel ereignet, dann rückt unwillkürlich ein anderer Name ins Blickfeld: Johann Sebastian Bach. Es scheint ein Aspekt gewonnen zu sein, von dem aus sich Beziehungen zwischen Schütz und Bach abzeichnen, die im Greifbaren verblieben, ohne daß das Unterscheidende verschwimmen müßte. Es wäre vielleicht kein hinreichender Grund, solche Beziehungen nur deshalb konstruieren zu wollen, weil mit den Namen Schütz und Bach Anfang und Ende der großen protestantischen Musik bezeichnet sind. Bisher hat man vornehmlich und mit Recht mehr das Trennende betont; namentlich die Tatsache, daß die Musik von Schütz aus der Sprache sich erhebe, die Musik von Bach dagegen, selbst wenn sie sich Sprache zueigen machte, durch und durch instrumental organisiert sei. Andererseits ist am Auslegungscharakter der Bachschen Musik, und zwar einschließlich der rein instrumentalen, kein Zweifel möglich. Nicht daß der Auslegungscharakter in der vorwiegend instrumental geprägten Musik seinen Zeitgenossen gänzlich fehlte – er ist im Prinzip vielmehr bereits seit der Zeit gegeben, da die Kolorierungstechnik in der Musik für Tasteninstrumente die Stufe der Komposition erreichte. Aber die Ausdrücklichkeit, mit der in Bachs Musik alle Schichten der Komposition an der Auslegung beteiligt werden, ist singular. Durch die gleiche Absicht unterscheidet sich aber auch die Musik von Schütz von der seiner Mitwelt. Unvergleichbar ist, zugegeben, die musikgeschichtliche Konstellation. Wenn Schütz

<sup>20</sup> Dies gilt auch für die ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘.

von Italien als der „rechten Musicalischen hohen Schule“ sprach (Vorrede der ‚Geistlichen Chormusik‘ 1648) und damit zweifellos in erster Linie die Venezianer (Giovanni Gabrieli) und Monteverdi meinte, dann kommt hier wohl eine wesentliche engere Bindung zum Ausdruck, als sie je zwischen Bach und irgendeinem der Komponisten bestand, deren Traditionen er aufnahm. Kaum der Erwähnung bedarf weiterhin die Unvergleichbarkeit der künstlerischen Herkunft, der organistisch-spielmännischen im Falle Bachs, der humanistisch-gelehrten im Falle von Schütz. Die mittelalterliche Unterscheidung zwischen dem auch in der *Theoria* bewanderten *musicus* und dem ausschließlich die Praxis beherrschenden *cantor* scheint in Schütz und Bach eine späte Verkörperung erfahren zu haben<sup>21</sup>.

Bachs musikalisches Auslegungsverfahren, das sich keineswegs auf die sprachgebundene Musik beschränkt, manifestiert sich insbesondere in der instrumentalen Figuration. Aber auch mit der Durchbildung der im Generalbaß verkörperten Klangfolge, die zu einer bis dahin ungeahnten polyphonen Dichte entfaltet zu werden vermochte, nimmt Bachs Musik Sprachcharakter an. Gegenüber der figurativen und harmonischen Durchartikulation tritt die musikalisch sinnfällige Sprach*darstellung*, die für Schütz verbunden mit der Deutung im Zentrum steht, eher in den Hintergrund, ohne daß sie freilich fehlte. Bei Schütz bleibt die Textdeutung stets an die Gestalt der Sprache gebunden. Und diese Gestalt wird als solche sinnfällig. In Bachs Musik dagegen wird die Gestalt überformt, die Musik läßt diese hinter sich, die Auslegung greift aus auf den von der Gestalt weitgehend ablösbaren Sinngehalt, bzw. auf Sinngehalte, die von der Sprache selbst nur ausgelöst werden, indem sie die Phantasie des Komponisten in Tätigkeit setzten, doch eigentlich nicht einmal mit den im Text gemeinten zusammenfallen müssen. Daraus erklärt sich zum einen, daß eine Bachsche Arie durchaus sprachbezogen ist, der Bau des Textes aber (z.B. durch Textwiederholungen) bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst wird, und zum andern, daß durch die Bachsche Musik Gehalte objektiviert werden, die viel weiter, viel tiefer gehen, als die Gehalte, die man füglich noch aus den Texten selbst interpretieren könnte. Daraus folgt wiederum, daß Bach ohne musikalischen Substanzverlust auch Texte zu vertonen vermochte, die weit unter dem Rang und der Aussagefähigkeit seiner Musik standen, das kompositorische Niveau von Schütz sich nicht zuletzt an seinen Texten bemißt.

Kehren wir indessen zurück zum Ausgangspunkt der Überlegungen: Wenn es also zutrifft, daß sich in der Musik von Schütz instrumentales Denken außer für die sinnfällige Verkörperung sprachlicher Gebilde auch noch für ihre Deutung bewährte – letzteres ist neu gegenüber der italienischen Musik –, dann hätte sie der Musik einen Weg und ein strenges Beispiel gewiesen, wie nunmehr spezifische, d.h. ihrer besonderen Herkunft nach instrumentale Techniken (vorab der Figuration) in den Dienst von artikulierender Auslegung, von Interpretation schlechthin genommen werden könnten. Die Möglichkeit, diesen Weg zu beschreiten, war (wie schon gesagt) bereits seit den Anfängen der Musik für Tasteninstrumente bzw. Laute gegeben. Schütz selbst hat von ihr nur im Rahmen seiner ganz anders orientierten Musikvorstellung Gebrauch gemacht. Indem sich die Musik als fähig erwiesen hatte, Sprache nicht nur gleichsam in Tönen verkörpert als sinnfälliger, gegliederter Zusammenhang zu vergegenwärtigen, sondern auch zu deuten (instrumentale Konstruktion als Interpretation), war der Boden dafür bereitet, daß nun alle Elemente des Satzes vom Auslegungsethos durchdrungen wurden und eine „zweite Emanzipation“ der instrumental konzipierten Musik von der Sprachgestalt erfolgen konnte. Hatte sich bereits bei den Venezianern die instrumentale Konstruktion an der Sprache entzündet (Gabrieli, Schütz), so war nun die Voraussetzung dafür gegeben, daß im Komponieren an und für sich ihr Prinzip, nämlich die Artikulation, und zugleich das Prinzip der Auslegung zur Geltung kamen. Dies bedeutet: Durch Bach vollzog sich die vollständige Emanzipation der Musik von der Sprache im Namen der Sprache. Das Bild der Sprache indessen, das die Musik bewahrt, setzt sich zusammen aus zwei Elementen:

21 Terminologisch freilich stimmte die Unterscheidung schon zu Schütz' Zeiten nicht mehr, da gerade in der protestantischen Kantoren-Tradition seit dem 16. Jahrhundert das geistige Erbe des mittelalterlichen *musicus* angetreten wurde, in die Nachfolge des einfachen *cantors* (Sängers) im Mittelalter am ehesten die im 16. Jahrhundert aufsteigende Schicht der Instrumentenspieler (zunächst auch der Organisten) zu stellen wäre. Schon wenig später werden Angehörige dieser Schicht als Komponisten tonangebend.

das eine kann umschrieben werden als der Vorschein des sinnfällig gegliederten und artikulierten Sinns im Rede-prozeß, das andere als die Forderung, daß die sprachliche Rede begriffen, d.h. interpretiert werden will, um verstanden zu werden.

Selbst bei oberflächlichster Betrachtung ist es nicht möglich, die Musik von Schütz und Bach dem Strom einer geradlinigen und vordergründigen geschichtlichen Entwicklung einzugliedern. Daß aber unter den erörterten Aspekten der Schritt von Schütz zu Bach des inneren Zusammenhanges, des geschichtlichen Sinns nicht entbehrt, wird man dennoch kaum leugnen können.

## Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte

Heinrich Schützens Motette ‚Die mit Tränen säen‘  
aus der ‚Geistlichen Chormusik‘

von

ULRICH SIEGELE

‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘: die Betrachtung der Motette aus der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz zielt auf eine allgemeine Frage. Hier treten Gliederung des Texts und Gliederung der Musik auseinander. Wie ist das zu verstehen? Gemeinhin hat man angenommen, der Komponist habe den Text in einer bestimmten Weise gruppiert, um damit die Voraussetzung für eine bestimmte Gruppierung der Musik zu schaffen. Er wäre also zwar vom Text ausgegangen, hätte aber doch ihm gegenüber künstlerische, ästhetische Gesichtspunkte zur Geltung gebracht. Meine Gegenthese lautet: Die von der Gliederung des Texts unterschiedene Gliederung der Musik, genauer: der Unterschied der Gliederung des Texts und der Gliederung der Musik ist Figur; der Bedeutungsgehalt dieser Figur ist begründet in der Auslegungsgeschichte, hier des 126. Psalms. Ich kann diese These nur für den Einzelfall dieser Motette und dieses Psalms vorstellen, glaube jedoch, daß, was ich an diesem Einzelfall zeige, als Modell auch für andere Fälle dienen kann. Denn unbestritten ist für die Kirche komponierte Musik zuerst als Musik zu betrachten, dann aber ebenso unbestritten auch als Äußerung der Kirche und der Frömmigkeit, als Quelle der historischen Theologie und, insofern sie Texte der Heiligen Schrift zugrunde und damit auslegt, eben als Zeugnis der Auslegungsgeschichte.

Um die These vorzustellen, skizziere ich zunächst die durch den kompositorischen Tatbestand konstituierte musikalische Form. Dann vergleiche ich mit dieser Form die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts. Schließlich versuche ich, den Unterschied der Form des Texts und der Form der Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte des Texts zu verstehen. Strenggenommen spreche ich also nicht über Probleme bei der Analyse Schützscher Musik – obwohl auch hier die sachgerechte Ermittlung des kompositorischen Tatbestands der Rede wert wäre; vielmehr spreche ich über ein Problem, das sich aus der Analyse Schützscher Musik ergibt.

Zunächst also eine Skizze der durch den kompositorischen Tatbestand konstituierten musikalischen Form. Hier wirken zusammen die Disposition des Texts, der Bewegungs- und Deklamationsarten, der Satztechniken, der Stimmen und Lagen, der Harmonien und Motive. Die Motette ist fünfstimmig, die Stimmlage des Soprans verdoppelt. Das Stück steht im ersten Ton; die Möglichkeiten des Tons, traurig und heiter, entsprechen der Affektstruktur des Texts, die Leiden und Freude kontrastiert.

Das Stück hat drei Teile. Der erste Teil verarbeitet zwei Satzglieder des Texts: „Die mit Tränen säen – werden mit Freuden ernten.“ Dieser Teil exponiert den thematischen Gegensatz in den zwei Abschnitten der Eröffnung und den zwei Abschnitten ihrer gesteigerten Wiederaufnahme. Die beiden Abschnitte der Eröffnung werden von drei Stimmen vorgetragen. Der Kontrast des Leidens und der Freude, von dem der Text spricht, ist in die Musik übersetzt: erst gerader Takt, dann Proportio tripla und, damit verbunden, die Deklamation erst gemessen, dann im Verhältnis 3:1 beschleunigt; erst imitatorischer Satz und rhythmisch-deklamatorische Differenzierung, dann Satz Note gegen Note und rhythmisch-deklamatorische Koordination; erst tiefe Lage und Moll, dann hohe Lage und Dur. Der Gegensatz, das Antitheton von Leiden und Freude ist in eine musikalisch vielschichtige Figur gebracht. Indessen könnte die Meinung der Komposition noch weiter weisen. Zunächst assoziiert der Dreiertakt den musikalischen Begriff des Tanzes und damit den Vorstellungsbereich der Freude. Doch könnte die Dreizeitigkeit der Tripla, das Verhältnis 3:1 einen Hinweis auf die Dreieinigkeit enthalten. Dann wäre der gerade Takt vierzeitig und als Hinweis auf die Erde zu verstehen. Die Komposition setzte also Zeit und Ewigkeit, diese und die zukünftige Welt



einander entgegen und interpretierte den Text so: „Die hier, auf Erden, mit Tränen säen, werden dort, in der ewigen Seligkeit, mit Freuden ernten.“

Die beiden Abschnitte der Eröffnung werden sogleich gesteigert wiederaufgenommen. Die Steigerung bezieht sich auf die Verarbeitung des exponierten Materials und auf die Zahl der beteiligten Stimmen. Beide Abschnitte beginnen dreistimmig, der Abschnitt des Leidens mit den drei tiefen, der Abschnitt der Freude mit den drei hohen Stimmen; beide Abschnitte schließen in voller Fünfstimmigkeit. In der gesteigerten Wiederaufnahme des Abschnitts der Freude steht die Einheit der Eröffnung vierfach, wechselt in explizit doppelchöriger Faktur vom dreistimmigen Hochchor zum dreistimmigen Tiefchor, wieder zum dreistimmigen Hochchor und schließlich zum fünfstimmigen Vollchor.

Der erste Teil als ganzer ist harmonisch geschlossen: er beginnt und endet auf der Tonika. Der erste Abschnitt des Leidens, das Exordium im engeren Sinn, erfüllt seine traditionelle Funktion, die Tonart zu fixieren. An die Kadenz der Tonika schließt der zweite Abschnitt der Freude auf der VI. Stufe, also eine Terz tiefer an. Er kadenziert eine Quinte höher auf der III. Stufe, an die dann die gesteigerte Wiederaufnahme der Eröffnung eine Terz tiefer auf der I. Stufe anschließt. Beide Abschnitte der Wiederaufnahme beginnen und enden auf der Tonika, der erste ohne interne Gliederung; der zweite dagegen führt mit dem Wechsel der Chöre von der Tonika zur Dominante und von dort zurück zur Tonika, dann von der Tonika zur Medianten (darunter verstehe ich in diesem Zusammenhang den leitereigenen Dreiklang der III. Stufe) und von dort zurück zur Tonika. Hieran sind zwei modulatorische Prinzipien erkennbar: neben dem Quintverhältnis steht gleichberechtigt das Terzverhältnis leitereigener Dreiklänge; und: die Modulation kann von der Ausgangstonart hin zu einer quint- oder terzverwandten Tonart und sogleich zurück zur Ausgangstonart führen, also eine Hin-und-Zurück-, eine Pendelbewegung vollziehen.

Der erste Teil stellt das Thema in Text und Musik. Was folgt, ist die Ausführung des Themas. Sie geschieht in zwei Teilen, einem Teil des Leidens und einem Teil der Freude.

Der Teil des Leidens verarbeitet nur ein Glied des Texts: „Sie gehen hin und weinen.“ Zunächst wird allein das erste Kolon, „sie gehen hin“, vorgetragen, erst im dreistimmigen Tiefchor, hernach im dreistimmigen Hochchor. Mit dem Übergang zur Vollstimmigkeit, die dann bis zum Ende des Teils erhalten bleibt, tritt das zweite Kolon, „und weinen“, hinzu. Als bald ändert sich die Situation: die erste Vorhaltsdissonanz des Teils tritt auf, und von jetzt an findet sich bis zum Ende des Teils mit einer einzigen Ausnahme keine ungerade Halbe, deren Harmonie nicht ein Ton vorenthalten wäre. Es ist ein Satz voll von Dissonanzen und Bindungen, von Querständen, von regelwidrig weitergeführten Kadenz. Mit dem zweiten Kolon „und weinen“ sind zuvor zwei Motive verbunden; das erste bezieht sich kontrastierend auf das führende Motiv des ersten Kolons „sie gehen hin“, das zweite parallel auf das das Stück eröffnende Motiv „mit Tränen“. Die beiden Motive „und weinen“ stehen in einem festen Satzverband. Im Kern ist es der Verband zweier Klauseln, einer synkopierten Diskant- und einer Tenorklausel. Der Verband der beiden Klauseln umfaßt den Wert von vier ganzen Noten; er wird im zeitlichen Abstand von zwei Ganzen und im intervallischen Abstand der Unterquint mit sich selbst enggeführt. Dadurch entsteht eine regelwidrig weitergeführte Kadenz. Der dritte Einsatz des Verbands der beiden Klauseln folgt auf den zweiten Einsatz nicht nach zwei Ganzen – obwohl das möglich wäre –, vielmehr nach drei Ganzen. Auf diese Weise wird die regelwidrig weitergeführte Kadenz vermieden: die Verzögerung des dritten Einsatzes schafft Raum für eine Kadenz auf der Tonika. Diese Kadenz auf der Tonika ist die einzige Ausnahme, wo der Harmonie einer ungeraden Halben kein Ton vorenthalten ist. Der vierte Einsatz folgt auf den dritten wieder nach zwei Ganzen. Der konstruktive Kern wird zur Vollstimmigkeit aufgefüllt; eine feste Position hat das kontrastierende Motiv „sie gehen hin“. Die Klauseln der vier Einsätze zielen in fallenden Quinten auf a, d, G und C. Nachdem C erreicht ist, wendet sich ein Halbschluß zur V. Stufe der Tonika. Durch diesen Halbschluß bleibt der Teil des Leidens offen: er erwartet den Teil der Freude.

Der Teil der Freude verarbeitet den übrigen Text in zwei Gliedern. Das eine: „und tragen edlen Samen“; das andre: „und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben“. Die Deklamation ruht hier auf der Kombination einer Viertel und zweier Achtel, im vorhergehenden Teil des Leidens auf

der Halben; drei Silben hier kommen auf eine Silbe dort: das deklamatorische Verhältnis von Freude zu Leiden ist also, wie in der Eröffnung, 3:1. Doch ist der Bezugswert in der Eröffnung die Ganze, jetzt dagegen die Halbe: die Ausführung steht zur Eröffnung im deklamatorischen Verhältnis 2:1.

Der Teil der Freude hat vier Abschnitte. Der erste und der zweite Abschnitt verarbeiten jeder nacheinander beide Glieder des Texts, hernach der dritte nur das erste, der vierte nur das zweite Glied des Texts. Mit den Gliedern des Texts sind bestimmte Motive oder Motivkomplexe der Musik verbunden. Die führenden Motive der beiden Glieder des Texts sind in der Anordnung der Bewegungsrichtung komplementär aufeinander bezogen: das erste steigt zuerst und fällt dann, das andere fällt zuerst und steigt dann.

Das Motiv des ersten Glieds zeigt in Melodiebildung und Deklamationsform dieselben Merkmale wie das führende Motiv „sie gehen hin“; hierdurch sind der Einsatz dieses Teils der Freude und des vorhergehenden Teils des Leidens aufeinander bezogen. Das Motiv des ersten Glieds bildet einen imitatorischen Komplex, der zuerst vom dreistimmigen Hochchor, dann vom dreistimmigen Tiefchor vorgetragen wird und dabei eine modulatorische Pendelbewegung von der Dominante zur Medianten und zurück zur Dominante vollzieht. Das führende Motiv des zweiten Glieds wird – zunächst vom Tiefchor, dann vom Hochchor – in einer fuga durchgeführt: sie „kommen mit Freuden“, einer nach dem andern, von allen Seiten, zuhauf. Mit dem Übergang zum vollen Chor treten zwei neue Motive hinzu. Das eine bildet Vorhalte zum führenden Motiv; diese Vorhalte sind gebunden wie die Garben, von denen der Text spricht. Das andere ist eine heterophone Bildung zum führenden Motiv; hier noch unscheinbar, nimmt es an Bedeutung zu, behauptet am Ende das Feld und könnte geradezu als „Finalmotiv“ bezeichnet werden. Rhythmisch-deklamatorisch stimmt es mit dem Motiv des ersten Glieds nahezu überein; so sind eröffnendes und schließendes Motiv, Anfang und Ende des Teils der Freude aufeinander bezogen. Der Abschnitt kadenziiert in C; die VII. Stufe ist als III. der V. Stufe, als Medianten der Dominante zu verstehen.

Der zweite Abschnitt beginnt vierstimmig. Das Motiv des ersten Glieds bildet eine neue Form des imitatorischen Komplexes. Sein Ende, das nach der entfernten Kadenz auf C die Tonika ins Gedächtnis zurückruft, wird durchschnitten vom Einsatz einer Variation des führenden Motivs des zweiten Glieds. Die Imitation des Einsatzes führt zu einer variierten Wiederholung des vollstimmigen Schlusses des ersten Abschnitts, also zu einer Art musikalischen Endreims. Diese Wiederholung läßt das Finalmotiv deutlicher hervortreten; sie steht eine Terz tiefer, kadenziiert also nach a. Erster und zweiter Abschnitt vollziehen eine übergeordnete modulatorische Pendelbewegung von der Dominante zu deren Medianten und zurück zur Dominante.

Der dritte Abschnitt verwendet und verbindet die beiden Formen des imitatorischen Komplexes, den das Motiv des ersten Glieds bildet. Drei Einsätze steigern die Zahl der beteiligten Stimmen von drei über vier auf fünf, steigern die Dauer der Komplexe von Einsatz zu Einsatz. Die Modulation vollzieht eine Pendelbewegung von der Dominante zur Tonika und zurück zur Dominante und führt abschließend zur Medianten.

Der vierte Abschnitt gliedert sich in zwei Abteilungen. Beide Abteilungen leiten vom führenden Motiv des zweiten Glieds zum Finalmotiv. Die erste Abteilung steigert die Stimmzahl von drei zu vier, die zweite von drei über vier zu fünf. Die erste führt von der Medianten sogleich zur Dominante, die dann mehrfach formell bestätigt wird; die zweite vollzieht den andern Teil der Pendelbewegung zurück zur Medianten und schließt in der Tonika.

Jeder Abschnitt dieses Teils der Freude beginnt mit weniger als der vollen Zahl der Stimmen und endet in Vollstimmigkeit. Die vier Abschnitte sind paarweise zusammengeschlossen. Das erste Paar beginnt und endet auf der Dominante; an der Grenze der beiden Abschnitte dieses Paares steht die Medianten der Dominante: das erste Paar dient der Auskomposition des dominantischen Bereichs. Das zweite Paar beginnt auf der Dominante und endet auf der Tonika; an der Grenze der beiden Abschnitte dieses Paares steht die Medianten: das zweite Paar dient der Rückführung von der Dominante zur Tonika. Auskomposition des dominantischen Bereichs und Rückführung von der Dominante zur Tonika: das ist die Antwort, die der Teil der Freude auf den Halbschluß der V. Stufe der Tonika gibt, womit der vorhergehende Teil des Leidens endet. Erst der Schlußakkord des Teils

der Freude und des Stücks nennt die Lösung der harmonischen Frage, die der Teil des Leidens stellt.

Das Stück hat drei Teile. Der erste Teil verarbeitet zwei Glieder des Texts, der zweite Teil ein Glied, der dritte Teil wieder zwei Glieder. Dieses Verhältnis der in jedem Teil verarbeiteten Glieder des Texts von 2:1:2 wirkt das identische Verhältnis der Dauern der Teile von 2:1:2. Rechnet man jede Kadenz bis zum nächsten Ende einer vollen Brevis, dann zählt der erste Teil 22, der zweite Teil 10, der dritte Teil 22 Takte. Das macht den Eindruck eines Mittelteils, der ein Glied des Texts verarbeitet und die proportionale Dauer 1 hat, und zweier Rahmenteile, die je zwei Glieder des Texts verarbeiten und die proportionale Dauer 2 haben. Dieser Eindruck eines Mittelteils, der von zwei Rahmenteilen umgeben ist, wird verstärkt durch die Kadenz des Mittelteils auf der Tonika, für die die Verzögerung des dritten Einsatzes des Verbands der zwei Klauseln Raum schafft, der einzigen Ausnahme, wo der Harmonie einer ungeraden Halben kein Ton vorenthalten ist. Die Ultima dieser Kadenz steht am Beginn der zweiten Hälfte des Mittelteils und der zweiten Hälfte des Stücks, markiert also die Mitte des Mittelteils und die Mitte des Stücks.

Der erste und der dritte Teil, beide verarbeiten in vier Abschnitten zwei Glieder des Texts. Doch das inhaltliche Verhältnis der zwei Glieder des Texts ist – die Musik belegt es – verschieden in den beiden Teilen, gegensätzlich im ersten, einheitlich im dritten Teil: Leiden und Freude im ersten, Freude und Freude im dritten Teil. Im ersten Teil wird das Thema, „die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“, von den beiden Abschnittspaares der Eröffnung und der gesteigerten Wiederaufnahme der Eröffnung gestellt. Dieser erste Teil deklamiert drei Silben der Freude auf eine Silbe des Leidens; er ist tonartlich geschlossen, beginnt und endet auf der Tonika. Auf diese Stellung des Themas folgt seine Ausführung. Die Ausführung ist auf die Stellung bezogen. Der zweite Teil wendet sich der einen Seite des Themas, dem Leiden zu; er erwartet also einen dritten Teil, der sich der anderen Seite des Themas, der Freude zuwendet und drei Silben auf eine seiner Silben deklamiert. Der zweite Teil ist tonartlich offen, beginnt auf der Tonika und endet in einem Halbschluß auf der V. Stufe der Tonika; er erwartet also einen dritten Teil, der diesen Halbschluß in einen vollen Schluß der Tonika löst. Der zweite Teil hat die halbe Dauer des ersten Teils; er erwartet also einen dritten Teil, der diese halbe Dauer zur vollen Dauer des ersten Teils ergänzt. Der dritte Teil tritt ein. Er wendet sich der anderen Seite des Themas, der Freude zu und beschleunigt die Deklamation im Verhältnis 3:1. Aber er dehnt sich, bis er in der Tonika schließt, zur vollen Dauer des ersten, das ist: zur doppelten Dauer des zweiten Teils: auf das Leiden dieser Zeit folgt die doppelte Freude der Ewigkeit. Die Stellung des Themas nennt den Gegensatz: hier Leiden, dort Freude. Die Ausführung nennt das Verhältnis: hier Leiden, dort Freude über Freude. Die zentrale Kadenz markiert die Mitte des zweiten Teils und des Stücks. Indem sie die Dauer der ersten Hälfte des Stücks und der ersten Hälfte des zweiten Teils mißt, mißt sie vorgreifend auch die Dauer der zweiten Hälfte des zweiten Teils und der zweiten Hälfte des Stücks. Diese Kadenz ist der Angelpunkt und Schlüssel des Plans. Wird sie als zentrale erkannt, sind Ende des zweiten Teils, Ende des dritten Teils und des Stücks bekannt, sind hier schon, mitten im Leiden, sein Ende und die doppelte Dauer der künftigen Freude gewiß. Die durch den kompositorischen Tatbestand konstituierte musikalische Form ist Figur, ist formale Figur.

Die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts ist bestimmt von einem antithetischen Parallelismus membrorum: der inhaltliche Gegensatz wird in strenger Entsprechung der syntaktischen Einheiten entfaltet. Der 5. Vers des 126. Psalms nennt den thematischen Gegensatz in zwei Satzgliedern, einem Glied des Leidens und einem Glied der Freude: „Die mit Tränen säen / werden mit Freuden ernten.“ Als Gegensätze sind diese syntaktischen Einheiten aufeinander bezogen: „mit Tränen“ und „mit Freuden“, „säen“ und „ernten“. Der 6. Vers führt den Gegensatz im doppelten Umfang aus, nämlich in zwei zweifachen Satzgliedern, einem doppelten Glied des Leidens und einem doppelten Glied der Freude: „Sie gehen hin und weinen – und tragen edlen Samen / und kommen mit Freuden – und bringen ihre Garben.“ Als Gegensätze sind diese syntaktischen Einheiten aufeinander bezogen: „gehen“ und „kommen“, „weinen“ und „Freuden“, „tragen“ (um auszustreuen) und „bringen“ (nämlich gesammelt und gebunden), „Samen“ und „Garben“. Diese syntaktisch-inhaltlichen Beziehungen sind eindeutig: das Thema wird in einem Glied des Leidens und einem Glied der Freude gestellt, in zwei Gliedern des Leidens und zwei Gliedern der Freude

ausgeführt. Trotzdem gruppiert Schütz in seiner Komposition den Text anders. Er greift in die Gruppierung des 6. Verses, die Gruppierung der Ausführung des Themas ein, trennt dort das zweite Glied des Leidens, „und tragen edlen Samen“, vom ersten Glied, nimmt es der Seite des Leidens und gibt es der Seite der Freude. So hätte der Teil des Leidens nur noch ein Glied, der Teil der Freude dagegen drei Glieder. Im Gegenzug jedoch faßt Schütz die beiden ursprünglichen syntaktischen Glieder der Freude zu einem einzigen deklamatorischen Glied zusammen. Nun hat der Teil des Leidens ein, der Teil der Freude zwei Glieder. Gilt die Übereinstimmung von Zahl der in einem Teil verarbeiteten Textglieder und proportionaler Dauer des Teils, dann ist mit dieser Gruppierung des Texts die Voraussetzung für die formale Figur der Komposition geschaffen.

Freilich häufen sich sogleich die Fragen. Rechtfertigt das Ziel der formalen Figur der Komposition einen derartigen Eingriff in den Text, nämlich die Umdeutung eines Satzglieds des Leidens in ein Satzglied der Freude? Konnte Schütz wirklich für die formale Figur der Komposition eine solche Umdeutung des geoffenbarten, des inspirierten Texts der Heiligen Schrift vor- und in Kauf nehmen? War das nicht eine künstlerische Eigenmächtigkeit, eine Eigenmächtigkeit des Menschen Heinrich Schütz gegenüber dem heiligen Text? – Seine Motette für zwei fünfstimmige Chöre in den Psalmen Davids von 1619 über denselben Text schließt das Satzglied „und tragen edlen Samen“ mit dem Satzglied „sie gehen hin und weinen“ zu einem Paar zusammen und hält die beiden syntaktischen Glieder der Freude, das eine „und kommen mit Freuden“, das andere „und bringen ihre Garben“, deklamatorisch getrennt. Die Motette aus den Psalmen Davids wahrt also die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts und belegt damit, daß in der Motette aus der Geistlichen Chormusik eine spezifische Entscheidung vorliegt. Aber was ist der Grund dieser Entscheidung? Tatsächlich künstlerische Eigenmächtigkeit und Selbstherrlichkeit gegenüber dem Text? Oder vielleicht ein spezifisches Verständnis des Texts? Diese Frage spaltet sich sogleich in eine Alternative: War das spezifische Verständnis des Texts Schützens private Ansicht, oder folgt er einem Verständnis des Texts, das zu seiner Lebenszeit und in seinem Lebenskreis allgemein vertreten wurde? Im ersten Fall wäre Schützens Verfahren unkontrollierbar, die Frage unbeantwortbar. Im zweiten Fall könnte die Kenntnis des allgemeinen Verständnisses des Texts die Erkenntnis von Schützens Entscheidung eröffnen. Ich verfolge die zweite Spur und wende mich der Geschichte der Auslegung des 126. Psalms im Bereich der Wittenberger Reformation und der lutherischen Orthodoxie, wie sie in ihren Psalmenkommentaren und -auslegungen bezeugt ist, zu. Dabei ist es wichtig, zwei Gesichtspunkte, die sich aus dem Zweck der Untersuchung ergeben, im Auge zu behalten: im gegebenen Zusammenhang interessiert weniger die Entstehung, vornehmlich die Wirkung der Auslegungen; weiter interessiert weniger das Besondere, vornehmlich das Gemeinsame der Auslegungen.

Deshalb genügt hier ein repräsentatives Beispiel. Ich wähle Johann Bugenhagens Erklärung des Psalters von 1524 in Martin Bucers deutscher Bearbeitung von 1526; eine lutherisch gereinigte Ausgabe dieser Bearbeitung, die folgerichtig auch Bucers Namen streicht, ist nach dem Tod beider Verfasser 1563 in Nürnberg erschienen, 1570 dort und noch einmal 1679 (mehr als 150 Jahre nach der Erstausgabe) in Wittenberg nachgedruckt worden, war also mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Schützens Lebzeiten in Gebrauch. Mir liegt die Auflage von 1570 vor: ‚Der gantze Psalter Des heiligen Königlichen Propheten Davids‘, Nürnberg, Dieterich Gerlatz. Die Auslegung gliedert den Psalm traditionell in drei Teile: Lob und Dank, Gebet, Lehre und Trost; die Übersetzung des Psalms folgt Luthers erster Textfassung von 1524.

Der erste Teil des Lobes und des Dankes: „1. Wenn der Herr die gefengniß Zion wenden wirdt, so werden wir wie die treumende. 2. Denn wirdt vnser mund vol lachens sein, vnd vnser zunge vol rhümes, denn wird man vnter den Heyden sagen: Der Herr hat grosses an jnen gethan. 3. Der Herr hat auch grosses an vns gethan, des sind wir frölich.“ Von welchem Gefängnis, welcher Gefangenschaft ist die Rede? Historisch von der babylonischen Gefangenschaft des jüdischen Volks. Aber der Psalter war schon nach vorreformatorischem Verständnis kein historisches, sondern ein prophetisches Buch, eine Weissagung auf Christus; und die lutherische Kirche hat in diesem Verständnis des Psalters als Weissagung auf Christus einen Unterschied zur reformierten Kirche gesehen. So spricht dieser Psalm davon, daß „der Herr die gefengniß der sünden, tod vnd



hellen wendet, Das geschicht hie im glauben. Also ist auch die grosse freud im glauben, vnd wirdt auch hie vnser mund vol lachens, vnd vnser zung vol rhümens, das wir die gnade (,) vns bewiesen, mit aller freydigkeit preisen vnd rhümen, wie Paulus vnnd andere Apostel gethan haben, vnnd noch thun, alle die der erlösung Christi theilhaft sind.“ Der Psalm weissagt die Erlösung aus der Gefangenschaft der Sünde und des Todes, die Christus vollbringt. Diese Erlösung macht fröhlich; dieser Erlösung gilt Lob und Dank.

Der zweite Teil des Gebets: „4. Herr wende vnser gefengniß, wie die beche im mittage.“ Der dritte Teil der Lehre und des Trosts ist der Text, den Schütz komponiert hat. „Diese zwen verß vertrösten, das die gefengnuß muß gewendet werden, aber zeigen dabey an, das wir solche freyheit im glauben hie haben, vnd erst nach dieser welt sie vollkommen empfaen werden, so der todt, der letzt feind, vom Herren wirdt vmbbracht.“ Das Werk der Erlösung hat zwar begonnen, ist aber nicht vollendet, kann nicht vollendet werden, solange der Tod, der Sünde Sold, nicht selbst getötet ist. Da der Mensch in seinem Fleisch an Sünde und Tod gebunden bleibt, besteht die Freiheit der Erlösung in dieser Welt allein in der Hoffnung des Glaubens; erst in der künftigen Welt wird sie vollkommene Tatsache. (Das ist auch der Grund für den zweiten Teil des Gebets.) Die Hoffnung des Glaubens ist der Trübsal der Anfechtung, dem Kreuz und der Verfolgung ausgesetzt. „Wer aber nun gottselig wil in Christo Jesu leben, muß verfolgung leiden, vnd also wirdt er mit trehern (das sind Tränen) seen. Sie gehen hin vnd weynen, das ist, sie gehen vnd leben in der verfolgung, sie sind die leyd tragen, die vmb der gerechtigkeit willen verfolgt werden, die (nämlich die Gerechtigkeit) ist auch der köstlich same, den sie tragen, den sie mit wort vnd wercken seen, darumb werden sie auch kommen mit freuden, vnd jre garben tragen, das ist, das ewige leben einnemen vnnd besitzen.“ 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 Unterpfang der künftigen Seligkeit; die Rechtfertigung durch das Verdienst Christi ist, mitten in der Trübsal der Anfechtung, der Grund für die gewisse Hoffnung des Glaubens.

Schütz hat das Textglied „und tragen edlen Samen“, das syntaktisch in den Teil des Leidens gehört, kompositorisch im Teil der Freude verarbeitet und damit eine Figur der Gleichzeitigkeit von zwei Gegensätzen geschaffen. Denn die syntaktische Zugehörigkeit des Textglieds zum Teil des Leidens ist durch die kompositorische Verarbeitung im Teil der Freude nicht aufgehoben; sie besteht vielmehr fort. Der edle Same wird getragen und ausgestreut in der Realität dieser Welt, 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.

Luther hatte eine entsprechende Figur im Sinn, als er seine Definition des Menschen vor Gott formulierte. Doch erlaubt die Sprache allein nicht, die spannungsvolle Doppelschichtigkeit, das aufeinander bezogene Auseinandertreten von Realität und Verheißung, von Tatsache und Hoffnung darzustellen, wie das die Verbindung von Sprache und Musik vermag. „Simul iustus et peccator: peccator in re, iustus in spe.“ Zugleich gerecht und Sünder: Sünder nach der Tatsache, gerecht nach der Hoffnung. Die Hoffnung auf die Gerechtigkeit, auf die Gerechtmachung des Sünders vor Gott gründet auf dem Wort Gottes. 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 Simultaneität 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. Eine Deutung als rein musikalische Form dagegen paralyisiert diese Wahrheit ästhetisch. Das Ziel aber muß sein, das Stück der ästhetischen Unverbindlichkeit zu

entreißen und seinen existentiellen Anspruch klarzustellen.

Abschließend ist die Frage zu erwägen, wie Schütz dazu kommt, zwischen den Psalmen Davids und der Geistlichen Chormusik seine Auslegung des 126. Psalms zu ändern. In der Vorrede zur ersten Ausgabe des Beckerschen Psalters spricht er vom unerwarteten Tod seiner Frau als seinem „HaußCreutz“ und nennt die Arbeit an dem Psalterbüchlein eine Trösterin seiner Traurigkeit. Das ist das traditionelle Paar, das auch für Bugenhagen so wichtig ist: tentatio und consolatio – Anfechtung und Trost. Tentatio, die Anfechtung, ist die einzige wahre Anleitung, die Heilige Schrift zu lesen, zu verstehen und das Verständnis zu bewahren. In diesem Zusammenhang steht tentatio, die Anfechtung, traditionell am Ende der dreigliedrigen Reihe, die mit meditatio und oratio, mit Betrachtung und Gebet beginnt. Schützens Gebete mögen zu den Melodien und Kantionalsätzen geführt haben. Doch war das, wie er selbst andeutet, eine geringe Arbeit. Trost wird er weniger aus dieser kompositorischen Arbeit denn aus der Betrachtung der Psalmen und den daran anknüpfenden Gebeten geschöpft haben. Und dafür hat er gewiß eine Auslegung des Psalters zur Hand genommen. Es wäre schön, zu wissen, welche. Doch genug, daß wir mit der Motette aus der Geistlichen Chormusik Schützens in der Anfechtung geprüfte und bewährte Auslegung des 126. Psalms, die gewisse Hoffnung seines Glaubens kennen.

# Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte

von

ARNO FORCHERT

Die Frage nach der Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes für Schützens Schaffen ist seit Winterfelds Untersuchung über den „Evangelischen Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes“<sup>1</sup> immer wieder gestellt und zum Teil höchst kontrovers beantwortet worden. Interessant an diesen Kontroversen ist aus heutiger Sicht weniger die Art der jeweiligen Argumentation als vielmehr die extreme Gegensätzlichkeit der Standpunkte: wurde Schütz einerseits – etwa von Einstein oder Blume – als ein sich von der protestantischen Tradition der Kirchenliedbearbeitung lösender Meister angesehen, der mit dem Kirchenlied im Grunde nichts mehr anzufangen wußte<sup>2</sup>, so wurde dem von anderer Seite, wie etwa von Moser, entgegengehalten, Schütz gehöre zu denjenigen Komponisten, „die im Melodienschatz der evangelischen Kirche eine der stärksten Wurzeln ihrer Kraft erblickt und erlebt haben“<sup>3</sup>. Wenn für beide Ansichten sich – und das ist in der Tat der Fall – plausible Argumente finden ließen, so muß der Grund dafür wohl in Schützens Kompositionen selbst liegen, die offenbar sehr unterschiedlichen Betrachtungsweisen zugänglich sind. Daß es sich so verhält, zeigt übrigens auch die von Betrachter zu Betrachter differierende Zahl, die für Schützens Kirchenliedbearbeitungen angegeben wird. Weil die Reihe der über Kirchenliedtexte gearbeiteten Werke nämlich von strengen C. f.-Sätzen über mehr oder minder deutliche Choral-Anklänge bis hin zu völlig freien Kompositionen reicht, hängt es fast immer schon von der Vorentscheidung des Betrachters ab, was schließlich unter der Rubrik der „Choralbearbeitung“ angeführt wird und was nicht.

Im übrigen aber wurde auch – und wird zum Teil wohl noch heute – die Frage nach Schützens Verhältnis zu den überlieferten protestantischen Chormelodien unter Aspekten betrachtet, die weniger mit der Kirchenmusikgeschichte zwischen Johann Walter und Schütz als vielmehr mit dem theologischen Verständnis der evangelischen Kirchenmusik des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun hatten. Für dieses Verständnis galt im Grunde nur die mehrstimmige Bearbeitung von Kirchenliedern unter möglichst getreuer Bewahrung ihrer alten Melodien als im strengsten Sinne protestantische Kirchenmusik, wodurch sich – ganz in dem Sinne, wie es schon Winterfeld getan hatte – auch das Augenmerk der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden deutschen Musikwissenschaft zunächst ziemlich einseitig auf die Geschichte der protestantischen Choralbearbeitung richtete<sup>4</sup>. So kam es, daß der Anteil der Choralbearbeitungen an dem Gesamtschaffen protestantischer Meister zwischen Johann Walter und der Generation der Praetorius, Schein und Scheidt lange Zeit nicht nur erheblich überschätzt<sup>5</sup>, sondern teilweise – so, als hätten nicht Auftrag und Amt, sondern Interesse und

1 Carl von WINTERFELD, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. II, Leipzig 1845 (Nachdruck Hildesheim 1966), S. 207 ff.

2 Alfred EINSTEIN, *Heinrich Schütz*, Kassel 1928, S. 26. Friedrich BLUME schreibt in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, <sup>2</sup>Kassel 1965, S. 147, zu diesem Thema: „Fast völlig fehlt [in Schütz' Schaffen] auch der Choral. Die wenigen Choralbearbeitungen benutzen entweder den Liedtext ganz frei zur Entfaltung monodischen Ausdrucks . . . oder drängen durch expressive Textauslegung die Elemente der vorgegebenen Melodie an den Rand“.

3 Hans Joachim MOSER, *Schütz und das evangelische Kirchenlied*, in: *Jb. der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik* Berlin 3, 1929/30, S. 7 ff.; wieder abgedruckt in H. J. MOSER, *Musik in Zeit und Raum*, Berlin 1960, S. 75 ff. (nach diesem Wiederabdruck wird im folgenden zitiert).

4 Hier verhielt sich die Musikwissenschaft nicht anders als die Liturgiewissenschaft, für die Adolf Boes schon vor mehr als zwanzig Jahren feststellte, daß sie „ihr Interesse einseitig der Deutschen Messe und dem deutschen Kirchenliede zuwandte und niemals ernsthaft gefragt hat, was nach dem Erscheinen der Deutschen Messe in Wittenberg 1526 geschehen ist“; vgl. A. BOES, *Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an und die ‚Ordnung der gesungenen der Wittenbergischen Kirchen‘ von 1543/44*, in: *JbLH* 1958/59, S. 1.

5 Vgl. etwa Hans Joachim MOSER, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1953, S. 76: „Den deutschen Gemeindeliedbearbeitungen gehörte dagegen weiterhin das Hauptfeld neukirchlicher *musica figuralis*“. In Wahrheit besitzen, wie schon BLUME, *Die evangelische Kirchenmusik*, <sup>1</sup>Potsdam 1931, S. 66 f. völlig zu Recht festgestellt hatte, die nicht c. f.-gebundenen Kompositionen in der protestantischen Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts „quantitativ bei weitem das Übergewicht“.

Neigung die Komposition und den Druck von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts bestimmt – geradezu als Indiz für die Rechtgläubigkeit dieser Komponisten bewertet wurde<sup>6</sup>. Vor dem Hintergrund einer solchen Fehleinschätzung der Gesamtproduktion mußte sich der Anteil der Choralbearbeitungen in Schützens Schaffen, das man seit Spittas Gesamtausgabe praktisch vollständig überblicken konnte, freilich besonders dürftig ausnehmen. Mosers Versuch, eine möglichst große Zahl Schützscher Kompositionen als Choralbearbeitungen auszuweisen, beruhte daher auf der Verschränkung zweier Motive: er wollte zeigen, daß Schützens Musik nicht nur dem neuen italienischen Stil, sondern ebenso sehr auch der deutschen Tradition verpflichtet gewesen sei, um damit gleichzeitig den Beweis für die Verwurzelung von dessen theologischen Anschauungen in der Geisteswelt des lutherischen Protestantismus führen zu können.

Die Frage, inwieweit Kompositionen des 17. Jahrhunderts als Zeugnisse für die religiöse Überzeugung ihrer Autoren in Anspruch genommen werden können, soll hier nicht weiter verfolgt werden – sie dürfte ohnehin nur sehr schwer zu beantworten sein –, wohl aber die nach dem Umfang von Schützens choralgebundenem Schaffen im Verhältnis zu dem seiner Vorgänger. Ein genaueres Studium der Werkverzeichnisse protestantischer Kirchenmusiker aus dieser Zeit zeigt nämlich, daß viel eher der außerordentliche Umfang, den die geistlichen C. f.-Kompositionen im Schaffen von Meistern wie Michael Praetorius oder Samuel Scheidt einnehmen, aus dem Rahmen fällt und eine Begründung erheischt als der vergleichsweise kleine Anteil solcher Stücke im Werk von Schütz, den er mit zahlreichen protestantischen Kleinmeistern, mit Komponisten wie Gallus Dreßler, Jacob Meiland, Joachim à Burck, Philipp Dulichius, Hieronymus Praetorius oder Christoph Demantius gemeinsam hat.

Nicht also die Anzahl der in Betracht kommenden Werke gibt uns Auskunft über Schützens Verhältnis zum evangelischen Kirchenlied, sondern nur die detaillierte Betrachtung einzelner Kompositionen. Die Probleme, die sich dabei abzeichnen, zeigen sich bereits deutlich bei einer hier nur pauschal zu erwähnenden Gruppe von Kompositionen, bei den schlichten Kantionalsätzen aus dem Becker-Psalter. Schütz hat hier bekanntlich 11 Sätze über alte Kirchenliedmelodien geschrieben, und zwar – mit einer Ausnahme – für alle die Fälle, in denen auch Becker die seit der Reformationszeit gebräuchlichen Texte der Psalmlieder beibehalten hatte<sup>7</sup>. Zum überwiegenden Teil der anderen, von Becker neu gedichteten Texte hat er dagegen auch neue, eigene Melodien beigesteuert. Gerade das hatte Becker mit seinem Psalter allerdings nicht beabsichtigt: er wollte, daß man alle Psalmen auf die Melodien der allgemein bekannten evangelischen Kernlieder singen könne und hatte deshalb seine Dichtungen durchweg dem Versmaß solcher Lieder angepaßt<sup>8</sup>. Daß Schütz mit seinen Neukompositionen die Intention Beckers geradezu in ihr Gegenteil verkehrt, begründet er in der Vorrede von 1628 mit dem engen Zusammenhang von Text und Noten, der bei den alten Liedern bestände und sich nicht beliebig auflösen lasse. Beckers Vorschlag, seine Psalmdichtungen auf die bekannten und für ganz andere Texte geschaffenen Melodien zu singen, liefe darauf hinaus, sie „gleichsam mit geborger Kleidung in Christlichen Versammlungen erscheinen“ zu lassen<sup>9</sup>. Die Argumentation richtet sich hier zwar nur gegen die Übertragung alter, mit bestimmten Texten zusammenhängender Melodien auf ganz neue Dichtungen, sie trifft prinzipiell aber auch die Strophendichtung des Kirchenliedes insgesamt, denn ein unauflöslicher

6 In diesem Sinne ist für Moser die Konstatierung eines nachlassenden Interesses an der Bearbeitung protestantischer Kirchenlieder gleichbedeutend mit dem Vorwurf einer „Entwurzelung . . . aus der Geisteswelt des damaligen Protestantismus“, vgl. MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 75. Zu den Gründen für das Überwiegen der Choralbearbeitungen in den überlieferten Werken des Michael Praetorius vgl. Arno FORCHERT, Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel, in: Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 10, 1981, S. 625 ff.

7 Vgl. die Aufstellung bei MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 75f. Moser führt hier zwar 13 Sätze an; diese Zahl kommt aber nur dadurch zustande, daß ein Satz doppelt gezählt ist (die gesondert angeführten Psalmen 14 und 53 sind textlich wie musikalisch identisch) und außerdem Psalm 128 genannt wird, der in der 1. Auflage des Becker-Psalters von 1628 auf den Satz von Psalm 127 verwiesen, in der Auflage von 1661 aber mit einer neuen, von Schütz stammenden Melodie versehen ist.

8 Becker betont, er hätte die Absicht gehabt, allen denen, „die da Lust und Gefallen haben, die Psalmen auf Lutherische Art und unsern Kirchen bekannte Melodeyen und Weisen zu singen, nach meinem Vermögen dienstlich zu seyn“; vgl. von WINTERFELD, a. a. O., S. 220.

9 NSA 6 (1955), S. VII.

Zusammenhang von Text und Musik kann im Grunde immer nur bei einer Strophe bestehen. Das sich aus solcher Einstellung ergebende Problem konnte Schütz bei seinen Melodien zum Becker-Psalter dadurch umgehen, daß er sich im wesentlichen auf eine in metrisch-rhythmischer Hinsicht korrekte Behandlung der textlichen Vorlage beschränkte. Daß es aber in der Tat bestand, zeigt sich deutlicher noch als an der Art, wie Schütz die Aufgabe der Vertonung mehrstrophiger Texte in größeren selbständigen Kompositionen gelöst hat, daran, daß der bei weitem überwiegende Teil von Schützens Kirchenliedbearbeitungen sich auf die Vertonung von nur einer Strophe beschränkt.

Will man nun den Bestand der hier zu untersuchenden Werke erfassen, so wird man gut daran tun, zunächst einmal die Kriterien dafür aufzustellen, was unter dem Begriff der Kirchenliedbearbeitung – der ja streng genommen nicht identisch ist mit dem der „Choralbearbeitung“<sup>10</sup> – im folgenden verstanden werden soll. Sinnvoll erscheint es, dazu alle mehrstimmigen Sätze über jene zeilenweis nach einem bestimmten Versmaß gedichteten, im allgemeinen mehrstrophigen Texte zu rechnen, die mit einer am Anfang des 17. Jahrhunderts bekannten und verbreiteten Melodie verbunden waren, zunächst freilich ohne Rücksicht darauf, ob Schütz diese Melodie auch tatsächlich benutzt hat oder nicht: dies nämlich sollte nicht Kriterium der Auswahl, sondern Gegenstand der Untersuchung sein. Damit sind von der Betrachtung ausgeschlossen die im engeren Sinne liturgischen Sätze, wie sie etwa in den ‚12 Geistlichen Gesängen‘ von 1657 vorliegen, ungeachtet der Tatsache, ob sie über einen C. f. gearbeitet sind oder nicht, eingeschlossen dagegen sind die Bearbeitungen lateinischer Texte, sofern sie den Kriterien der strophischen Gliederung und der Verbindung mit einer bekannten Melodie genügen. Läßt man dazu die einfachen Kantionalsätze, wie sie sich im Becker-Psalter und in einigen einzeln überlieferten Kompositionen finden, sowie die im Stil sehr ähnlichen Kirchenliedstrophen der ‚Musikalischen Exequien‘, die für die Untersuchung insgesamt wenig ergiebig sind<sup>11</sup>, weg, so bleiben alles in allem insgesamt – nicht gerechnet sind die verschiedenen Mehrfachfassungen einzelner Stücke und die Fragmente – 26 Kompositionen übrig, die die Basis der folgenden Betrachtungen bilden.

In der Tabelle gelten folgende Siglen für Schützsche Werke und Werksammlungen:

GChM	Geistliche Chormusik	MP	Matthäus-Passion
JP	Johannes-Passion	PsD	Psalmen Davids
KIGK	Kleine geistliche Konzerte	SS	Symphoniae sacrae
LP	Lukas-Passion	SW	Die sieben Worte

## A. Einzeln überlieferte Kompositionen

- |   |         |                                     |
|---|---------|-------------------------------------|
| 1. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding<br>(= Vom Himmel hoch, Strophe 9) | SWV 450 | Frühhfassung ca. 1613 <sup>12</sup> |
| 2. Christ ist erstanden<br>(= Strophe 1–2)                            | SWV 470 | ca. 1614 <sup>13</sup>              |

10 Wichtiger als eine stilistische Unterscheidung von Lied und Choral ist im vorliegenden Zusammenhang die Tatsache, daß der Begriff des „Kirchenliedes“ die Beschränkung auch allein auf den Text zuläßt, der des Chorals jedoch nicht.

11 Die Sonderstellung der schlichten Kantionalsätze im Becker-Psalter und in den „Exequien“ betont auch Friedhelm KRUMMACHER, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik*, Kassel 1978, S. 30. In die gleiche Kategorie gehören die einzeln überlieferten Stücke SWV 445, 446, 454 (vgl. dazu Werner BREIG in NSA 32 (1971), S.VII), während das deutsche Te Deum SWV 472 zur Gruppe der liturgischen Stücke zu rechnen ist.

12 Wolfram STEUDE, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 1967, S. 45. Im „Schütz“-Artikel der 6. Auflage des GroveD (1980) hat Joshua RIFKIN ohne nähere Angabe von Gründen für eine Reihe der einzeln überlieferten Werke abweichende Datierungen angegeben. Seine Angaben betreffen aber, da sie sich offenbar auf den Versuch einer zeitlichen Bestimmung der Quellen beziehen, in der Regel nur einen Terminus ad quem; die von ihm vorgenommenen Datierungen der Handschriften lassen daher die Möglichkeit einer früheren Entstehungszeit der Werke gewöhnlich offen. Für die fünfstimmige Fassung von SWV 450 gibt Rifkin den Zeitraum 1615–1627 an, für die dreistimmige 1625–1630; er vermutet also, im Gegensatz zu Steude, in dieser offenkundig eine spätere Reduktionsform. Im folgenden sind die abweichenden Datierungen Rifkins den Anmerkungen in Klammer beigefügt.

13 BREIG in NSA 32, S. X; eine ähnliche Datierung bei MOSER Sch, S. 78 und 244 (RIFKIN: 1615–18).

3. Erbarm dich mein, o Herre Gott (= Strophe 1)	SWV 447	ca. 1613/14 <sup>14</sup>
4. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (= Strophe 1–18)	SWV 94	1625 (vgl. KIGK I, 24)
5. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (= Strophe 1)	SWV 326 a	ca. 1613 <sup>15</sup> (vgl. KIGK II, 21)
6. Nun komm, der Heiden Heiland (= Strophe 1)	SWV 301 a	Entstehungszeit unbek. (vgl. KIGK I, 20)
7. Veni sancte spiritus (= Strophe 1–10)	SWV 475	ca. 1614 <sup>16</sup>
8. Wann unsre Augen schlafen ein (= Christ, der du bist der helle Tag, Strophe 3)	SWV 316 a	Entstehungszeit unbek. (vgl. KIGK II, 11)
9. Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält (= Strophe 1)	SWV 467	ca. 1613 <sup>17</sup>

### B. In größeren Druckwerken überlieferte Kompositionen

10. Nun lob, mein Seel, den Herren (= Strophe 1)	SWV 41	PsD 20 (1619)
11. O hilf, Christe, Gottes Sohn (= Christus, der uns selig macht, letzte Strophe)	SWV 295	KIGK I, 14 (1636)
12. Wir gläuben all an einen Gott (= Strophe 1)	SWV 303	KIGK I, 22 (1636)
[4. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	SWV 305	s. o.]
[6. Nun komm, der Heiden Heiland	SWV 301	s. o.]
13. Allein Gott in der Höh sei Ehr (= Strophe 1–4)	SWV 327	KIGK II, 22 (1639)
14. Aufer immensam, Deus, aufer iram (= Strophe 1–8)	SWV 337	KIGK II, 31 (1639)
[5. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	SWV 326	s. o.]
[8. Wann unsre Augen schlafen ein	SWV 316	s. o.]
15. Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten (= Strophe 1/2 <sup>18</sup> )	SWV 354/55	SS II, 14/15 (1647)
16. Von Gott will ich nicht lassen (= Strophe 1–9)	SWV 366	SS II, 26 (1647)
17. Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten (= Strophe 1/2)	SWV 372/73	GChM 4/5 (1648)
18. So fahr ich hin zu Jesu Christ (= Wenn mein Stündlein vorhanden ist, Strophe 5)	SWV 379	GChM 11 (1648)
19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (= Strophe 1–3)	SWV 387	GChM 19 (1648)

14 BREIG, a. a. O., S. IX (RIFKIN: vor 1665).

15 STEUDE, a. a. O., S. 44 (RIFKIN: 1625–30).

16 Philipp SPITTA datiert im Revisionsbericht von SGA XIV (S. VII) das Stück zwischen 1613 und 1615, MOSER Sch nennt als mögliches Entstehungsdatum Pfingsten 1614 (RIFKIN: ca. 1620; vgl. aber Werner BREIG in SJB 3, 1981, S. 26).

17 BREIG in NSA 32, S. VIII f. (RIFKIN: 1615–18; er hält jedoch die in NSA 32, S. 1 ff. veröffentlichte dreistimmige Fassung für eine spätere Reduktionsform zweifelhaften Ursprungs).

18 Das ‚Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten‘ ist seiner musikalischen Disposition nach kein Strophenlied, sondern ein durchkomponiertes zweiteiliges Stück.

- |   |         |                               |
|---|---------|-------------------------------|
| 20. Was mein Gott will, das gscheh allzeit<br>(= Strophe 1) | SWV 392 | GChM 24 (1648 <sup>19</sup> ) |
| 21. Komm, heiliger Geist, Herre Gott<br>(= Strophe 1-3)     | SWV 417 | SS III, 20 (1650)             |

### C. Teilstücke aus größeren Werken

- |   |         |  |
|---|---------|--|
| 22. Da Jesus an dem Kreuze stund<br>(= Strophe 1)   | SWV 478 | SW, Eingangschor<br>(ca. 1645)                 |
| 23. Wer Gottes Marter in Ehren hat<br>(= Da Jesus an dem Kreuze stund, letzte<br>Strophe) | SWV 478 | SW, Schlußchor<br>(ca. 1645)                   |
| 24. Wer Gottes Marter in Ehren hat<br>(vgl. Nr. 23)                                       | SWV 480 | LP <sup>20</sup> , Schlußchor<br>(ca. 1662/66) |
| 25. O hilf, Christe, Gottes Sohn<br>(= Christus, der uns selig macht,<br>letzte Strophe)  | SWV 481 | JP, Schlußchor<br>(ca. 1662/66)                |
| 26. Ehre sei dir, Christe<br>(= Ach, wir armen Sünder,<br>letzte Strophe)                 | SWV 479 | MP, Schlußchor<br>(ca. 1662/66)                |

Von diesen 26 Kompositionen sind 18 nur über eine Strophe, 8 über mehrere Strophen gearbeitet (Nr. 2, 4, 7, 13, 14, 16, 19, 21). Unter den 8 mehrstrophigen Werken wiederum sind drei – ‚Ich hab mein Sach Gott heimgestellt‘, ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ und ‚Von Gott will ich nicht lassen‘ – als Choralarien über ein durch alle Strophen hin mehr oder minder unverändert beibehaltenes Baßmodell gearbeitet, wobei die Anfangsstrophe jeweils am engsten an die Kirchenliedmelodie angelehnt ist; die restlichen fünf Kompositionen sind – abgesehen von geringfügigen Anklängen an die Liedmelodie im Anfang von ‚Komm, heiliger Geist, Herre Gott‘<sup>21</sup> – frei komponiert. Über die grundsätzliche Schwierigkeit einer Verbindung von präziser Textvertonung und Strophenprinzip hinaus zeigt eine eingehendere Betrachtung noch eine Reihe anderer Gründe, die Schütz' Verzicht auf den vorgegebenen C. f. bei diesen fünf Kompositionen einsichtig machen. Allein drei von ihnen – ‚Christ ist erstanden‘, ‚Veni, sancte spiritus‘ und ‚Komm, heiliger Geist‘ – stützen sich auf Texte, die traditionell mit vorreformatorischen Melodien verbunden waren, Melodien, deren lineare Diastematik sich mit dem akkordisch deklamierenden Stil großbesetzter, repräsentativer Festmusiken, wie er bei den für Ostern und Pfingsten bestimmten Texten nahelag, im Grunde nicht in Übereinstimmung bringen ließ. Darüber hinaus konnte sich Schütz beim ‚Veni sancte spiritus‘ auf eine italienische Tradition stützen, in der der vielkomponierte Text der Pfingstsequenz schon seit langem unter Verzicht auf die ihm zugehörige Weise verwendet wurde. Die restlichen zwei Kompositionen sind über Texte gearbeitet, deren Weisen nicht zum eigentlichen Kernbestand, nicht also zu jenen

19 MOSER Sch (S. 241) nimmt als Entstehungszeit ca. 1614 an (RIFKIN: 1638).

20 Zur Datierung der Passionen vgl. Wolfram STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DJbMw 14, 1969, S. 96ff.; DERS., Einleitung zur praktischen Ausgabe von Marco Gioseppe PERANDA, Markus-Passion, Leipzig 1978.

21 Schon von WINTERFELD, a. a. O., S. 217, konnte in Schützens Komposition des Liedtextes „nur leise Anklänge an dessen alte Melodie“ finden. MOSER Sch (S. 531) glaubte freilich feststellen zu können, der Satz sei „getreulich über die Kirchenmelodie geschrieben“. Auch in der Aufstellung bei KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128, wird das Stück unter die C.f.-Bearbeitungen gerechnet. Schütz hat jedoch, abgesehen von der paraphrasierten Anfangszeile, die in allen drei Strophen in ähnlicher Art vorkommt, die alte hypojonische Weise praktisch unberücksichtigt gelassen. Nicht nur sind die Binnenkadenzen durchweg geändert, auch der Duktus der Melodie verläuft völlig anders, nicht zuletzt deshalb, weil Schütz aus klanglichen Gründen Dreiklangfolgen durch gemeinschaftliche Akkordtöne verbindet, was zu häufigen Tonwiederholungen in den einzelnen Stimmen führt und damit zu einer Melodiebildung, die der vorreformatorischen Weise denkbar fernsteht.

Melodien zählten, die, wie sich Schütz in der Vorrede zum Becker-Psalter von 1628 ausdrückt, „samt denen Gottseligen Worten/ worüber sie anfangs componirt und gemacht worden [...] billich ferner ohngeändert erhalten“ werden sollten<sup>22</sup>. Das ‚Aufer immensam, Deus, aufer iram‘ steht in Scheins ‚Cantional‘ von 1627 unter der Rubrik „Gesänge für die Gregorianschüler“, während die Melodie von ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ erst seit dem Anfang des Jahrhunderts sich allgemeiner zu verbreiten begann<sup>23</sup>.

Die drei strophischen Kompositionen, die an einen vorgegebenen C. f. anknüpfen (Nr. 4, 13, 16), bedienen sich durchweg des Typus der Baßvariation, der dem Komponisten bei festgehaltener harmonischer Grundlage eine gewisse Freiheit zur individuellen melodischen Gestaltung der Einzelstrophen einräumt. Dabei läßt sich die Feststellung machen, daß der C. f. seine Rolle als konstruktive Grundlage der Komposition allmählich einbüßt: geht noch in der frühesten der drei Kompositionen, der ‚Aria de vitae fugacitate‘ (‚Ich hab mein Sach Gott heimgestellt‘), das alle 18 Strophen tragende Baßmodell eindeutig aus der Generalbaßbegleitung der unverändert übernommenen ersten Melodiestrophe hervor, so ist das Baßmodell, das die vier Strophen von ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ trägt, schon nicht mehr unmittelbar auf die C. f.-Melodie, sondern primär auf deren konzertierende Durchführung bezogen, die mit der zweiten Textzeile der ersten Strophe einsetzt. Nur so nämlich erklärt sich die Dehnung der ersten, in der Liedvorlage acht dreizeitige Breves umfassenden Zeile auf neun Brevistakte. Sie hat ihren Ursprung in der zweiten Zeile, in der die beiden Soprane im Abstand einer dreizeitigen Brevis einsetzen, wodurch der zugehörige Generalbaßabschnitt um eben diesen Wert verlängert wird. Dieselbe Generalbaßphrase aber, die sich als Resultat einer konzertierend-imitierenden Behandlung der Oberstimmen gleichsam von selbst ergibt, dient Schütz auch als Fundament für die erste, solistisch vorgetragene Melodiezeile. Dabei ist hier freilich das Verhältnis gerade umgekehrt: die Liedmelodie hat sich der Generalbaßstimme anzupassen. Mit anderen Worten: als Basis und Ausgangspunkt der strophischen Variation benutzt Schütz ein Baßmodell, das der C. f.-Melodie gegenüber seine Selbständigkeit behauptet.

Noch einen Schritt weiter geht Schütz in den Choralvariationen über ‚Von Gott will ich nicht lassen‘. Die konstruktive Grundlage für die Komposition der neun Strophen des Liedes ist hier ein bei seinen Wiederholungen jeweils nur geringfügig verändertes Baßmodell, in das Motive des Kirchenliedes einbezogen sind. Das hat zur Folge, daß schon beim ersten Erklängen der Melodie im Solo-Sopran die C. f.-Vorlage an allen den Stellen verlassen werden muß, wo der im allgemeinen Note gegen Note gesetzte Continuo solche Motive aufgreift, weil sich sonst Parallelen zwischen beiden Stimmen ergeben würden. Die C. f.-Anspielungen im Baßmodell ermöglichen es Schütz in der Folge aber, die Oberstimmen weitgehend frei zu gestalten; während sie dem wechselnden Text angepaßt werden können, übernimmt der Generalbaß nicht nur die Funktion der formalen Gliederung in einzelne Abschnitte, sondern auch die Vereinheitlichung der ganzen Komposition durch sein Festhalten an einzelnen Melodiephrasen des Kirchenliedes. Darüber hinaus trägt die wiederholte Schlußzeile des Baßmodells sowohl die instrumentalen Zwischenspiele als auch – nach einer kurzen Eingangsphrase – die Einleitungssinfonia des Stückes<sup>24</sup>. In allen drei Kompositionen dient der C. f. aber auch noch in anderer Hinsicht als formale Klammer: ein engerer Anschluß an die vorgegebene Melodie findet sich durchweg nicht nur in der ersten, sondern auch in der letzten Strophe, während die Mittelstrophen mehr oder weniger frei gestaltet sind. Jedoch lassen sich auch hier Unterschiede feststellen: am deutlichsten tritt die mit Hilfe der C. f.-Verwendung gebildete Rahmenform in der Aria de vitae fugacitate auf, in der Schütz nicht nur Entsprechungen zwischen

22 NSA 6, S. VII.

23 Zum ‚Aufer immensam‘ vgl. Johann Hermann SCHEIN, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 2,2, Kassel 1967, S. 110. Martin Schallings Text zu ‚Herzlich lieb‘ stammt zwar schon von 1569, beginnt aber erst um die Jahrhundertwende sich enger mit der noch heute gebräuchlichen Melodie zu verbinden; vgl. die Nachweise bei Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 5, Gütersloh 1892, S. 113f. (Nr. 8326). Einen Anklang an diese Melodie könnte man höchstens in den ersten drei Tönen von Schützens Satz finden. Jedoch ist der Beginn mit einem abwärts gerichteten dreitönigen Skalenausschnitt so wenig charakteristisch, daß die Übereinstimmung mit der Liedmelodie auch zufällig sein könnte.

24 In der Beschreibung des Stückes bei MOSER Sch, S. 485, in der unzutreffend von der Verwendung zweier verschiedener Ostinati die Rede ist, kommt die außerordentliche Strenge der Konstruktion nicht zum Ausdruck.



erster und achtzehnter, sondern auch zwischen zweiter und siebzehnter Strophe schafft, am schwächsten dagegen in ‚Von Gott will ich nicht lassen‘, wo die C. f.-Anklänge im Strophenmaß einen solchen Rückgriff auf die Chormelodie auch weniger notwendig machen.

Die 18 nur eine Strophe behandelnden Kirchenliedbearbeitungen Schützens verteilen sich, soweit das nach unseren heutigen Kenntnissen der Chronologie seiner Werke zu beurteilen ist, fast über die gesamte Spanne seines Schaffens. Nur 13 von ihnen sind selbständige Einzelkompositionen, während es sich bei den restlichen fünf um Introitus und Conclusio der ‚Sieben Worte Jesu Christi‘ und um die Schlußchoräle der drei Passionen handelt (Nr. 22–26). Unter den 13 Einzelkompositionen wiederum gibt es vier (Nr. 1, 8, 11, 18), die, wenn überhaupt, dann nur in sehr vager Form an eine Kirchenliedmelodie anknüpfen. Dabei ergibt sich der aufschlußreiche Sachverhalt, daß diese vier Stücke durchweg nicht über erste Choralstrophen gearbeitet sind. In seiner Komposition des ‚O hilf Christe, Gottes Sohn‘ aus den ‚Kleinen geistlichen Konzerten‘ zitiert Schütz zwar die Anfangszeile der Chormelodie, was in der einschlägigen Literatur dazu geführt hat, daß das Stück gewöhnlich unter die Choralbearbeitungen gerechnet wird<sup>25</sup>. Jedoch kann von einer auch nur andeutungsweise Anlehnung an die Melodievorlage über die erste Zeile hinaus keine Rede sein. Im Gegensatz zur Chormelodie, die von den Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts gern als Musterbeispiel einer authentisch-phrygischen Weise angeführt wird, schreibt Schütz ein Stück, das, ungeachtet seines Beginns auf e', nach Klauseldisposition, Ambitus und Generalbaßverlauf einen „modernen“ A-Modus ausprägt. Wie wenig Schützens Vertonung mit der Chormelodie zu tun hat, zeigt sich besonders deutlich, wenn man die Klauseln der acht Textzeilen miteinander vergleicht. Während die phrygische Weise<sup>26</sup> an den Zeilenenden melodische Klauseln auf h-h-e-e-d-h-e-e aufweist, ergibt sich bei Schütz aus dem Verlauf der jeweils führenden Stimme die Klauselfolge h-d-g-a-a-c-h-a (mit einem Schlußanhang nach h). Angesichts des auch im übrigen völlig frei gestalteten Melodieverlaufs macht es wenig Sinn, hier noch von einer zugunsten der „Affektaesthetik des Tonsetzers“ veränderten Melodievorlage zu sprechen<sup>27</sup>: in Wahrheit handelt es sich um eine freie Komposition, die lediglich mit einem kurzen Choralzitat eingeleitet wird.

Noch schwerer greifbar ist die Verbindung mit der Liedmelodie im Falle des geistlichen Madrigals ‚Ach Herr, du Schöpfer aller Ding‘. Wolfram Steude, der die dreistimmige Frühfassung dieses Werkes entdeckte, wies auf die Möglichkeit hin, daß Schütz sich beim Kennenlernen der Marenzio-Komposition über ‚Deh poi ch'era ne' fati‘, die ihm als Ausgangsmaterial für sein Stück diente, an Luthers Weihnachtslied erinnern haben könnte, das im Duktus seiner ersten Zeile eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Canto des Marenzio-Madrigals aufweise<sup>28</sup>. Von einer solchen Ähnlichkeit ist jedoch in der späteren fünfstimmigen Fassung Schützens nichts mehr zu spüren. Allenfalls könnte man sich durch so allgemeine melodische Gestaltungsprinzipien wie den zeilenweisen Wechsel von sprung- und schrittweiser Melodik, von aufwärts oder abwärts gerichteter Bewegung, entfernt an die ‚Vom Himmel hoch‘-Weise erinnern fühlen. Jedoch ändern auch hier solche vagen Ähnlichkeiten nichts an der Tatsache, daß wir es mit einer freien Komposition und nicht mit einer Choralbearbeitung zu tun haben. Vollends ohne jede Beziehung zu den mit dem Text verbundenen Liedweisen sind die beiden verbleibenden Kompositionen: ‚Wann unsre Augen schlafen ein‘ ist bereits von Friedrich Blume als „Beispiel für die völlige Auflösung der Chormelodie durch die monodische Linie“ analysiert worden<sup>29</sup>, und auch ‚So fahr ich hin‘ ist, trotz

25 So bereits bei von WINTERFELD, a. a. O., S. 216, und SPITTA, SGA VI, S. XI; später bei Wilhelm EHMANN und Hans HOFFMANN, NSA 10, S. 141 und ebenso bei KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128. MOSER vermutet (Musik in Zeit und Raum, S. 79), daß Schütz eine „wesentlich andere Melodieführung“ vorgelegen habe.

26 Dem Vergleich liegt die Melodiefassung bei Michael Praetorius (GA 6, S. 80) zugrunde.

27 MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 79f. Vgl. auch die Besprechung dieses Stücks bei Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925, S. 116f. Man braucht den Satz nur mit der Conclusio der Johannes-Passion zu vergleichen, in der Schütz den gleichen Text, diesmal aber unter Benutzung der Weise, komponiert hat, um des Unterschieds zwischen freier Vertonung und C.f.-Bearbeitung ganz innezuwerden.

28 STEUDE, a. a. O., S. 46.

29 A. a. O., S. 119. Zu fragen wäre allerdings, ob man von einer „Auflösung“ der Chormelodie sprechen kann, wenn die Weise, wie auch Blume bestätigt, gänzlich unberücksichtigt bleibt.

der gegenteiligen Behauptungen von Willi Schuh und Hans Joachim Moser<sup>30</sup>, eine c. f.-freie Motette.

Die restlichen neun Stücke hingegen, denen jeweils erste Strophen von Kirchenliedern zugrunde liegen (Nr. 3, 5, 6, 9, 10, 12, 15, 17, 20), sind sämtlich auch unzweifelhafte und eindeutige Choralbearbeitungen. Für die Betrachtung dieser Kompositionen bietet sich als Vergleichsmaßstab der 1618 erschienene 1. Teil der ‚Opella nova‘ von Johann Hermann Schein an, in dem fünf Sätze über die gleichen Kirchenliedmelodien enthalten sind, die auch Schütz bearbeitet hat<sup>31</sup>. Dabei fällt auf, daß Schütz in einigen seiner Bearbeitungen hinsichtlich der Freiheit in der Behandlung seines C. f. wesentlich zurückhaltender verfährt als der nur wenig jüngere Schein. Anders als bei diesem, wo – abgesehen von einigen Festtagschorälen, in denen zu den Oberstimmen ein Tenor mit intaktem C. f. tritt – die konzertierende Arbeit mit kurzen Chormotiven dominiert, gibt es bei Schütz eine Gruppe von Kirchenliedbearbeitungen, in denen die zeilenweis durchgeführte C. f.-Melodie am Anfang jeder neuen Zeile diastematisch unverändert und meist auch rhythmisch intakt erscheint, während vorsichtige Eingriffe in die vorgegebene Melodie, seien sie auf Erfordernisse der Satztechnik oder auf Gründe einer angemessenen Textausdeutung zurückzuführen, erst im späteren Verlauf des jeweiligen Abschnitts, als kommentierender Zusatz gleichsam, erfolgen. An Stücken wie ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ oder ‚Wo Gott der Herr nicht bei uns hält‘ – hier vor allem an der von Werner Breig veröffentlichten Fassung für drei Vokalstimmen und Continuo<sup>32</sup> – läßt sich dieses Verfahren besonders gut beobachten. Es findet aber auch Anwendung in dem für vier Violinen und Solosopran geschriebenen Satz über ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘, wo es freilich nicht allein der Vokalstimme vorbehalten ist, die neue Melodiezeile einzuleiten: auch die Oberstimme des Instrumentalsatzes kann, wie z. B. gleich am Anfang des Stückes, diese Funktion übernehmen. Alle diese Stücke sind deutlich traditioneller in ihrer Haltung als Scheins über die gleichen Melodien gearbeitete Choralkonzerte. Ebenso verhält es sich mit der vierchörigen Bearbeitung der ersten Strophe von ‚Nun lob mein Seel den Herren‘ aus den ‚Psalmen Davids‘. Nur ist das Verfahren in der Behandlung des C. f. hier gleichsam umgekehrt. Die den Dreiertakt des Kirchenliedes bewahrende intakte Choralzeile steht nun nicht am Anfang, sondern am Ende jeder Zeilendurchführung, und zwar im vierchörigen Tutti, während den Anfang jeweils eine solistisch-freiere Behandlung des C. f. im geraden Takt bildet: ein für dieses Lied durchaus übliches Verfahren, dem sich zwar Schein nicht angeschlossen hat, wohl aber Michael Praetorius, der in der ‚Polyhymnia Caduceatrix‘ den Choral auf eben diese Weise, freilich in kleinerer Besetzung, vertont hat<sup>33</sup>. Ähnlich ist das Stück den vorher besprochenen Kompositionen auch darin, daß hier wie dort die Art der satztechnischen Behandlung der einzelnen Melodiezeilen durch das ganze Werk hindurch weitgehend dieselbe bleibt, so daß der Gesamteindruck trotz deutlicher Gliederung in Einzelabschnitte doch einheitlich ist. Das gilt auch für die Bearbeitung von ‚Was mein Gott will, das gscheh‘ allzeit‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘, die in ihrer Besetzung für Alt, Tenor und vier Instrumente zwar an ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘ erinnert, in stilistischer Hinsicht allerdings eher in der Nähe der Vokalpolyphonie der älteren Choralmotette steht. Wie in den vorher genannten Sätzen, so wird auch hier die Einheit der Choralzeile respektvoll bewahrt, wobei der C. f., der durchweg im Tenor auftritt, am Zeilenanfang durch Vorimitationen der anderen Stimmen vorbereitet wird.

30 Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, S. 47f.; MOSER Sch, S. 501f. Das diatonisch auf- und absteigende Doppelmotiv am Beginn des Stückes ist kein Choralanklang, sondern eine Figur, in der die Vorstellung von zeitlichem Tod und ewigem Leben abgebildet wird; sie findet sich in ganz ähnlicher Form auch zu dem Text „sie gehen hin“ in ‚Die mit Tränen säen‘ (‚Geistliche Chormusik‘, Nr. 10, SWV 378). Vgl. auch Walter Simon HUBER, Motivsymbolik bei Heinrich Schütz, Basel 1961, S. 107.

31 J. H. Schein, Neue Ausgabe sämtl. Werke, Bd. 4, Kassel 1973. Dabei handelt es sich um folgende Sätze: ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘, ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘, ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘, ‚Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält‘ und ‚Nun lob mein Seel den Herren‘.

32 NSA 32, Nr. 1, S. 1ff.

33 Vgl. Michael Praetorius, GA Bd. 17/1, S. 4ff. Hinweise auf diese Technik der C. f.-Behandlung bei Arno FORCHERT, Das Spätwerk des Michael Praetorius, = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1, Berlin 1959, S. 19f.

Während diese fünf Stücke, verglichen mit Scheins Choralkonzerten von 1618, in der Art der Behandlung ihres C. f. eher traditionell erscheinen, gehen die restlichen vier Kirchenliedbearbeitungen entschieden freier mit ihrer melodischen Vorlage um. Nicht selten wird hier die Zeilenstruktur des Chorals zugunsten kleinerer Abschnitte aufgegeben; immer häufiger werden auch Veränderungen seiner melodischen Gestalt; der relativen Einheitlichkeit in den Stücken der ersten Gruppe steht eine unverkennbare Neigung zur Bildung kontrastierender Abschnitte gegenüber. Das vierstimmige ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘ aus dem 1. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ etwa nutzt die Choralmelodie vor allem zur Bildung kurzer Motive, die zusammen mit freien Gegenstimmen und mit Veränderungen des Taktes und der Deklamationseinheit für ständige Abwechslung sorgen. Dabei bleiben zwar die einzelnen melodischen Wendungen der Weise ständig präsent, aber der Choral ist nicht länger strukturelle Grundlage, sondern nur mehr melodisches Material der Komposition. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an dem im gleichen Druck veröffentlichten Konzert über ‚Wir gläuben all an einen Gott‘ machen, während die Bearbeitung von ‚Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten‘ aus dem 2. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ noch einen Schritt weiter geht. Schütz löst im ersten Teil dieses Stückes, das 1647, am Vorabend des Westfälischen Friedens, im Druck erschien, die Zeilenstruktur des Chorals dadurch vollends auf, daß er die zwei Textfragmente „Verleih uns Frieden“ und „der für uns könnte streiten“ durch seine Vertonung ganz unproportional in den Vordergrund stellt. Darüber hinaus tritt aber die Anknüpfung an die melodische Substanz des Kirchenliedes auch deshalb weniger in Erscheinung, weil das erste dieser so stark dominierenden Textfragmente nur in vereinzelt Wendungen und eher zufällig die Diastematik der zugehörigen Choralmelodie aufgreift, während das zweite sie bewußt zugunsten eines Dreiklangsmotivs verläßt, wie es von alters her für Battaglia-Darstellungen Verwendung fand. Trotz oberflächlicher Ähnlichkeit ist die Behandlung des C. f., die Schütz hier anwendet, nicht zu vergleichen mit der von Praetorius propagierten „Clausul-Art“, in der „eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen, und dieselbe contrapunctsweise zum ganzen Choral durch und durch geführt“ wird<sup>34</sup>. Denn weder das deklamatorische Motiv der Bitte um Frieden, noch die bildhafte Darstellung des Kampfes treten, wie in Praetorius’ „Clausul-Art“, als interpretierende Ergänzungen zum intakten Choral hinzu, sondern sie nehmen seine Stelle ein. Dennoch muß betont werden, daß Schütz auch in diesem Stück, obwohl in einer nicht unmittelbar sinnfälligen Weise, die Choralmelodie weitgehend berücksichtigt hat. Ihren Umrissen folgen die Motive, auf die sich das konzertierende Wechselspiel zwischen Instrumenten und Singstimmen stützt, und sogar die melodischen Binnenklauseln – und mit ihnen selbstverständlich auch der Modus – der Liedvorlage sind weitgehend in den mehrstimmigen Satz übernommen<sup>35</sup>.

Schütz hat den gleichen Text nur ein Jahr später, in seiner ‚Geistlichen Chormusik‘ in einer anderen Komposition vorgelegt. Handelte es sich bei dem Stück von 1647 um ein Vokalkonzert für zwei Violinen, zwei Vokalstimmen (Sopranen oder Tenöre) und Basso continuo, so ist nun daraus ein fünfstimmiger motettischer Satz geworden, bei dem auf die Continuo-Begleitung verzichtet werden kann. Die Anknüpfung an den C. f., die man an Hand der Partitur unschwer nachweisen kann, tritt mehr noch als in dem Konzert in den Hintergrund. Die Intervallstruktur der Liedmelodie ist an entscheidenden Stellen geändert, ihre Binnenkadenzen sind preisgegeben. Die Textzeile „der für uns könnte streiten“ ist abermals in ausführlicher Breite dargestellt. Wenn das Stück dennoch den Charakter einer Kirchenliedbearbeitung eher bewahrt als sein konzertanter Vorgänger, so liegt das nicht allein an der anderen Besetzung, sondern vor allem auch an der Rückkehr zu einer Schreibweise, die wieder längere, vergleichsweise einheitliche Abschnitte, fließende melodische Linien und ausführlichere Binnenkadenzen bevorzugt, in denen sich deutlicher als in der Aneinanderreihung kurzer, konzertierender Motive, die beständig von einer Stufe auf die andere transponiert werden, ein durchgängig festgehaltener Modus und damit eine melodische Konzeption

34 Michael PRAETORIUS, *Nota Autoris* aus dem 9. Teil der ‚Musae Sioniae‘, GA 9, S. IX; vgl. FORCHERT, a. a. O., S. 37 ff.

35 Vgl. auch die Beschreibung dieses Stückes bei MOSER Sch, S. 479 f. – KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128, hat den Satz zwar nicht in seine Aufzählung von Schützens Choralbearbeitungen aufgenommen, jedoch kann es an der C. f.-Verwendung keinen Zweifel geben.

auspricht, die dem Stil der Kirchenlieder des 16. Jahrhunderts sehr viel näher steht als das Idiom des „modernen“ Generalbaßsatzes<sup>36</sup>.

Eine systematische Ordnung der neun einstrophigen Kirchenliedbearbeitungen, die von der engsten Anlehnung an die jeweils vorgegebene Melodie bis zu ihrem freiesten Gebrauch reicht, führt nicht zufällig zu einer Reihenfolge, die in großen Zügen unserer heutigen Vorstellung von der Chronologie der betreffenden Werke entspricht. Nicht zufällig deshalb, weil neben der Quellenlage von jeher stilistische Gesichtspunkte verschiedenster Art zur Datierung der Kompositionen herangezogen wurden. Man wird sich also vor zirkelhafter Argumentation hüten müssen. Daß die in jüngerer Zeit von Wolfram Steude entdeckte Frühfassung von ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ (s. o. Nr. 5) mit ihrer engen C. f.-Bindung sich ebenso bruchlos in diese Reihe einfügt wie Werner Breigs Annahme einer entsprechenden dreistimmigen Frühfassung von ‚Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält‘ (s. o. Nr. 9), zeigt aber, daß zumindest in diesen Fällen quellenkritische und stilistische Argumente einander stützen. Gleichwohl wäre es eine unzulässige Vereinfachung des wahren Sachverhalts, wenn man Schützens Verhältnis zum evangelischen Kirchenlied auf die simple Formel eines sukzessiven Abrückens von dessen überkommener musikalischer Gestalt reduzieren wollte.

Die Annäherung an den Tonfall des Chorals, auch wenn dabei zunächst die Verwendung seines melodischen Materials nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle spielt, begegnet nämlich nicht nur in einem Stück wie dem ‚Verleih uns Frieden‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘. Sie wird vielmehr zu einem Kennzeichen aller Vertonungen von Kirchenliedtexten in Schützens Spätwerken. Das gilt bereits für den Eingangs- und Schlußchor der ‚Sieben Worte‘, bei denen Moser bezeichnenderweise die Anknüpfung an eine unbekannte Liedweise vermutete, die er in seinem Schütz-Buch zu rekonstruieren versuchte<sup>37</sup>. In der Tat weisen beide Chöre starke Ähnlichkeiten mit Kirchenliedbearbeitungen auf; aber wieder handelt es sich dabei eher um formal-stilistische Merkmale als um greifbare Anknüpfungen an die melodische Substanz des Chorals. Liedhaft ist in beiden Stücken die strenge Bindung der Stimmen an einen festumrissenen, durch Quinte bzw. Quarte unterteilten Oktavambitus, der als Ausgangs- oder Zielpunkt der wenigen die Terz überschreitenden Intervalle in einer sonst wesentlich schrittweis-diatonischen Melodieführung dient, das Festhalten an melodisch kadenzierenden Zeilenabschnitten, sowie eine in großen Zügen syllabische Textvertonung, die unvermittelte Veränderungen im Deklamationsrhythmus vermeidet. Darüber hinaus behält Schütz aber auch die Oktav des authentischen Phrygisch der Melodie von ‚Da Jesus an dem Kreuze stund‘ für Cantus und Tenor beider Chöre bei, wodurch sich, ungeachtet der Tatsache, daß durch die häufige Erhöhung der zweiten Stufe der phrygische Modus nicht rein erhalten bleibt, gewisse Anklänge an die Liedvorlage ergeben, die namentlich im Eingangschor in den ersten zwei Liedzeilen der Stimme des tieferen Tenors bemerkbar sind.

Daß Moser auch hinter dem Schlußchoral der Lukas-Passion ein „Geheimmodell“ vermutet hat<sup>38</sup>, obwohl wir es hier sicher mit einer freien Komposition zu tun haben, bestätigt im Grunde nur, daß Schütz gegen Ende seines Schaffens in den Sätzen über Kirchenliedtexte einen Stil gefunden hat, in dem der Geist des protestantischen Chorals auch da lebendig bleibt, wo sein Körper, d. h. die melodische Substanz einer bestimmten Choralweise, nicht in Erscheinung tritt. Hier drängt sich der Gedanke an Schützens Behandlung des Passionsrezitativs geradezu auf: in beiden Fällen handelt es sich um persönliche Neuschöpfungen, in denen traditionelle Gestaltungsprinzipien aktualisiert und dadurch mit neuem Leben erfüllt werden. Die Freiheit, die sich Schütz in der Behandlung des Kirchenliedes nun errungen hat, ermöglicht ihm schließlich auch wieder eine unmittelbare

36 In KRUMMACHERs Besprechung der Schützenschen Choralbearbeitungen hat sich in Bezug auf dieses Stück offenkundig ein Fehler eingeschlichen: im Haupttext, a. a. O., S. 30, wird es zu den c. f.-freien, in der Anm. 128, S. 423, aber zu den c. f.-gebundenen Kompositionen gerechnet.

37 MOSER Sch, S. 424f. Der Introitus der ‚Sieben Worte‘ ist der einzige Fall der Vertonung einer Anfangsstrophe, in der Schütz nicht auf den C. f. zurückgreift. Jedoch handelt es sich bei der gewöhnlich mit dem Text ‚Da Jesus an dem Kreuze stund‘ verbundenen Melodie um ein vorreformatorisches geistliches Volkslied, das im 16. Jahrhundert auch mit mehreren anderen Texten gesungen wurde (vgl. dazu Walther LIPPHARDT in JbLH 11, 1965, S. 82 und 1971, S. 68f.), u. a. auch mit ‚In dich hab ich gehoffet, Herr‘ (Babst 1545). Man darf deshalb wohl davon ausgehen, daß Schütz hier keine Notwendigkeit empfand, die sonst von ihm durchgängig respektierte Einheit von Wort und Weise zu bewahren.

38 MOSER Sch, S. 569.

Anknüpfung an die Chormelodie, ohne daß diese Bindung jetzt als Beschränkung seiner Gestaltungsabsichten fühlbar würde. Sowohl das ‚O hilf Christe, Gottes Sohn‘ am Ende der Johannes-Passion, als auch das ‚Ehre sei dir, Christe‘, mit dem die Matthäus-Passion beschlossen wird, benutzen wieder Wendungen der zugehörigen Weisen – unmittelbar sinnfällig im ersten Fall, auf eher verborgene Art im zweiten. Jedoch handelt es sich hier eigentlich nicht mehr um die Bearbeitung von Melodien, sondern eher um deren Aneignung und Einschmelzung in die eigene melodische Erfindung, eine Aneignung, die so weit geht, daß sogar Moser, dem der Nachweis einer möglichst großen Zahl Schützcher Kirchenliedbearbeitungen besonders am Herzen lag, die Conclusio der Matthäus-Passion unter die choralfreien Kompositionen gerechnet hat<sup>39</sup>. Indessen bewahrt der Satz wesentliche Merkmale seiner melodischen Vorlage, der mixolydischen Weise von ‚Ach, wir armen Sünder‘: sowohl deren Ambitus insgesamt als auch die allgemeinen Umrisse des Melodieverlaufs – der freilich durch Wiederholungen und Einschübe erweitert wird –, ferner die meisten der Binnenklauseln. Gleichzeitig wird jedoch der Choral in seinem Ausdruckscharakter dadurch völlig verändert, daß Schütz ihn durch die permanente Erniedrigung der dritten Stufe – also des h zu b – aus einem mixolydischen in einen transponiert dorischen verwandelt<sup>40</sup>, denn nur in dieser Form war die Heranziehung des Chorals im Schlußsatz der insgesamt im dorischen Modus stehenden Matthäus-Passion möglich.

Resümiert man abschließend die Ergebnisse, die sich aus einer Betrachtung der von Schütz komponierten Kirchenliedtexte gewinnen lassen, so kann man mit einiger Sicherheit behaupten:

1. Die Anzahl der von Schütz überlieferten Kirchenliedbearbeitungen ist für einen Meister in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht signifikant niedrig. Nicht Schütz ist hinsichtlich der Zahl seiner Choralbearbeitungen eine Ausnahme, sondern eher Meister wie Praetorius und Scheidt.

2. Wenn Schütz mehrere Strophen eines Kirchenliedes vertont, geschieht das entweder in der Form von Variationen über auf die Chormelodie bezogene Baßmodelle oder gänzlich ohne C. f.-Berücksichtigung.

3. Selbständige Einzelkompositionen, die über eine erste Strophe gearbeitet sind, bleiben grundsätzlich mit der ihr zugehörigen Melodie verbunden<sup>41</sup>; handelt es sich nicht um erste Strophen, so sind sie c. f.-frei oder verwenden lediglich C. f.-Anklänge<sup>42</sup>.

4. Nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse der Chronologie von Schützens Werk kann davon ausgegangen werden, daß die Bindung an den vorgegebenen C. f. in den frühen Kirchenliedbearbeitungen vergleichsweise eng, in den späteren eher lose ist; im Spätwerk tritt an die Stelle der Bindung an die Chormelodie ein von der Diastematik der vorgegebenen Weise weitgehend unabhängiges Choralidom.

39 Ebenda, S. 579.

40 Wolfram Steude hat neuerdings die auf stilistische Gründe gestützte Vermutung ausgesprochen, daß es sich bei der Conclusio der Matthäus-Passion um eine Komposition Perandas handeln könne (vgl. STEUDEs Beitrag im vorliegenden Band, S. 18 und Anm. 39). Festzuhalten bleibt jedoch, daß der Satz hinsichtlich der Art seiner C. f.-Behandlung durchaus der Linie entspricht, die durch die Rahmensätze aus den anderen Passionen vorgegeben ist.

41 Zur scheinbaren Ausnahme des Introitus der ‚Sieben Worte‘ s. oben, Anm. 37.

42 KRUMMACHER (a. a. O., S. 30f.) hat darauf hingewiesen, daß Schütz mit den Sätzen über ‚Wann unsre Augen schlafen ein‘ und ‚Ach Herr, du Schöpfer aller Ding‘ den Usus c. f.-freier Vertonungen von ‚Versen, die nicht die Anfangsstrophe eines Chorals darstellen‘, begründe. Da die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, daß sich Schütz bei der Komposition späterer Strophen nicht nur in diesen Fällen, sondern grundsätzlich nicht mehr an den C. f. gebunden fühlt, drängt sich die Frage auf, ob der neue Geist, der sich hier bekundet, wirklich primär seine Ursache in dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis des Komponisten hat (wie das vor allem von Friedrich Blume nachdrücklich vertreten worden ist). Denn der Text solcher Strophen ist keineswegs immer dem der ersten an Ausdrucksgehalt überlegen. Das entscheidend Neue im Verhältnis zum Kirchenlied scheint viel eher darin zu liegen, daß jetzt überhaupt die Komposition von einzelnen Strophen aus einem Lied, und zwar von Strophen, die nicht, wie eine Anfangsstrophe, pars-pro-toto-Bedeutung haben, möglich wird. Irgend eine Strophe aus einem Choral aber vertritt nicht mehr das Ganze des Liedes, so daß der Verzicht auf die zugehörige Melodie als den musikalischen Repräsentanten dieses Ganzen eigentlich nichts anderes ist als die logische Konsequenz aus einer Einstellung, die, wie in anderen, z. B. liturgischen Texten, so auch in den Kirchenliedern vor allem eine Fundgrube für belehrende, erbauliche und bewegende Kernsprüche sieht.



# Zur textlich-musikalischen Konzeption von Mahlers VIII. Symphonie

Die Symphonie ist ein Werk, das die menschliche Existenz in all ihrer Komplexität darstellt. Sie ist ein Spiegelbild der Welt, die wir umgeben, und ein Ausdruck der inneren Welt des Komponisten. In der VIII. Symphonie Mahlers finden wir eine tiefgründige Auseinandersetzung mit den Themen der Liebe, der Einsamkeit und der menschlichen Verbundenheit.

Die Textwahl ist ein zentraler Bestandteil der Konzeption. Die Dichtung von Friedrich Schiller, die die Symphonie begleitet, ist ein Meisterwerk der deutschen Literatur. Sie behandelt die Beziehung zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven, die Suche nach Harmonie und die Überwindung der Isolation. Mahlers Wahl dieses Textes zeigt seine tiefe Vertrautheit mit der deutschen Sprache und seine Fähigkeit, die poetische Essenz in musikalische Formen zu übersetzen.

Die musikalische Konzeption ist eng mit dem Text verbunden. Mahlers Verwendung von Instrumenten und Harmonik ist ein direktes Ergebnis seiner Interpretation des Textes. Die Symphonie ist in drei Sätzen gegliedert, die jeweils einen Aspekt der menschlichen Erfahrung behandeln. Die ersten beiden Sätze sind in G-Dur gehalten, was eine gewisse Harmonie und Stabilität suggeriert, während der dritte Satz in E-Dur endet, was eine tiefere Ebene der Harmonie und der menschlichen Verbundenheit darstellt.

Die musikalische Sprache ist ein weiteres Element der Konzeption. Mahlers Verwendung von Melodien und Harmonik ist ein direktes Ergebnis seiner Interpretation des Textes. Die Symphonie ist in drei Sätzen gegliedert, die jeweils einen Aspekt der menschlichen Erfahrung behandeln. Die ersten beiden Sätze sind in G-Dur gehalten, was eine gewisse Harmonie und Stabilität suggeriert, während der dritte Satz in E-Dur endet, was eine tiefere Ebene der Harmonie und der menschlichen Verbundenheit darstellt.

Die musikalische Sprache ist ein weiteres Element der Konzeption. Mahlers Verwendung von Melodien und Harmonik ist ein direktes Ergebnis seiner Interpretation des Textes. Die Symphonie ist in drei Sätzen gegliedert, die jeweils einen Aspekt der menschlichen Erfahrung behandeln. Die ersten beiden Sätze sind in G-Dur gehalten, was eine gewisse Harmonie und Stabilität suggeriert, während der dritte Satz in E-Dur endet, was eine tiefere Ebene der Harmonie und der menschlichen Verbundenheit darstellt.

Die musikalische Sprache ist ein weiteres Element der Konzeption. Mahlers Verwendung von Melodien und Harmonik ist ein direktes Ergebnis seiner Interpretation des Textes. Die Symphonie ist in drei Sätzen gegliedert, die jeweils einen Aspekt der menschlichen Erfahrung behandeln. Die ersten beiden Sätze sind in G-Dur gehalten, was eine gewisse Harmonie und Stabilität suggeriert, während der dritte Satz in E-Dur endet, was eine tiefere Ebene der Harmonie und der menschlichen Verbundenheit darstellt.

Die musikalische Sprache ist ein weiteres Element der Konzeption. Mahlers Verwendung von Melodien und Harmonik ist ein direktes Ergebnis seiner Interpretation des Textes. Die Symphonie ist in drei Sätzen gegliedert, die jeweils einen Aspekt der menschlichen Erfahrung behandeln. Die ersten beiden Sätze sind in G-Dur gehalten, was eine gewisse Harmonie und Stabilität suggeriert, während der dritte Satz in E-Dur endet, was eine tiefere Ebene der Harmonie und der menschlichen Verbundenheit darstellt.





## Fragen zu Mahlers VIII. Symphonie

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

1. Zwar genießt Mahlers VIII. Symphonie seit jeher einen schillernden Ruhm, der freilich einem eher literarischen Renommee gleicht. Dennoch ist das Werk – trotz der Aktualität von Mahlers Musik – im Repertoire des Konzertlebens eine Rarität geblieben. Kaum ausschließlich dürfte das an den Schwierigkeiten der Aufführung liegen, die gewiß niemand leugnet. Denn ungeachtet dieser Anforderungen hatte jedenfalls die VIII. Symphonie einst maßgeblichen Anteil an der öffentlichen Anerkennung Mahlers. Worin gründet also das zwiespältige Ansehen, das die „Symphonie der Tausend“ bis heute begleitet?

2. Die Skepsis, die dem Werk vielfach begegnet, bildet kaum nur eine Reaktion auf sein vormaliges Prestige. Daß zeitgenössische Erfolge oft durch spätere Mißerfolge – oder umgekehrt – beglichen werden, kann zwar auf die Änderungen verweisen, denen Werke im Prozeß ihrer Rezeption unterliegen. Doch dürften die Zweifel an Mahlers VIII. Symphonie eher durch die Paarung dieser Gattung – zudem in extremer Besetzung – mit Texten von höchstem Anspruch motiviert sein. Seit der V. Symphonie hatte Mahler auf Textvorlagen und auch auf latente Programme verzichtet. Die Textbasis der VIII. Symphonie kann danach um so eher befremden, je mehr man sich der Gesten des Verstummens in der IX. Symphonie und auch im ‚Lied von der Erde‘ erinnert.

3. Wäre demnach das Unbehagen, das durch das Werk weithin ausgelöst wird, primär nur das Resultat einer Textwahl, die in der Gegenwart als nahezu vermessen wirken kann? Gewiß bildet der Schluß aus Goethes ‚Faust II‘ – zumal in der Verbindung mit dem lateinischen Pfingsthymnus – heute weniger ein selbstverständliches Bildungsgut als noch um die Jahrhundertwende. Gleichwohl dürfte weder der eine noch der andere Text sprachlich für sich suspekt erscheinen. Beide Vorlagen also, die als Texte offenbar auch jetzt noch zu akzeptieren wären, werden vielmehr erst dann heikel, wenn sie in den Kontext einer Symphonie dieses – auch äußeren – Anspruchs hineingeraten.

4. Nahe liegt daher die Vermutung, weder die Besetzung noch die Textbasis allein begründe die Zwiespältigkeit des Werkes und seiner Rezeption. Kritisch scheint weit eher die Überführung dieser Texte in den Zusammenhang dieser Symphonie zu wirken. Dabei kann auch kaum das Gewicht des Vokalparts, der die Symphonie zur Kantate transformiert, Zweifel an Mahlers Werk wecken. Denn prinzipiell hat dieses Verfahren seine Tradition seit Beethovens IX. Symphonie, und in der Geschichte der Symphoniekantate haben so verschiedene Werke wie Mendelssohns ‚Lobgesang‘ und Berlioz‘ ‚Roméo et Juliette‘ ihren Platz. Für das Verständnis von Mahlers Werk müßte also eher das Verhältnis der Textvorlagen zu ihrer Vertonung maßgeblich sein.

5. Offenkundig ist es auch nicht so sehr Mahlers Musik allein, die als zweifelhaft oder widersprüchlich empfunden werden könnte. Denn zu genau entspricht sie im motivischen Vokabular und im klanglichen Charakter, in der formalen Struktur und im satztechnischen Niveau den vorangehenden wie den späteren Werken von Mahler. Ist also nicht so sehr die Musik für sich, sondern eher ihre Bindung an die gewählten Textvorlagen problematisch, so wäre auch zu fragen, wieweit die Musik zur Funktion dieser Texte wird. Anders gesagt: in welchem Maß geht die Musik in der Auslegung der Worte auf? Und ergänzend wäre zu überlegen, welche Aufgabe dann noch der Musik selbst verbleiben kann.

6. Je mehr sich einerseits die Komposition Mahlers der Textbasis unterzuordnen hätte, um so zweifelhafter könnte auch die Eigenständigkeit ihrer symphonischen Disposition erscheinen. Je größer andererseits das Gewicht der Musik wird, um so eher fragt sich dann auch, ob die Texte noch eine notwendige Funktion zu erfüllen haben. Denn sofern die Musik aus eigenem Vermögen die intendierten Ideen mitteilen kann, wird deren sprachlicher Ausdruck zum unnötigen Zusatz. Und die Bindung an solche Texte kann fast als kleinmütiges Zugeständnis wirken, um der Erwartung an

verbale Verdeutlichung nachzukommen, was zugleich einem Mißtrauen gegen das eigene Vermögen der Musik nahe käme.

7. Die ästhetische Problematik in Mahlers VIII. Symphonie entspricht damit noch immer dem Konflikt, den der Terminus „Kunstreligion“ seit Hegel (1807) und in anderer Fassung bei Wagner (1880) bezeichnet. Die Überzeugung nämlich, alle Musik habe – sofern sie Kunst sei – metaphysische Ideen als ästhetische Gehalte zu vermitteln, hatte zugleich eine äußerste Belastung zur Konsequenz. Vorausgesetzt wurde dabei einerseits, daß Musik aus eigener Fähigkeit – ohne den Rückhalt im Wort – ein tönendes Äquivalent der Metaphysik bilde. Das aber vermag sie andererseits nur, indem sie reine Musik für sich ist, die auf die Rückversicherung in der begrifflichen Sprache verzichtet.

8. Daß solche Vorstellungen ein Stück der geschichtlichen Wirklichkeit treffen, bezeugen gerade Mahlers Symphonien in einem Maß wie kaum andere Kompositionen ihrer Zeit. Dann aber muß der Rückgriff auf Texte – und zwar solche obersten Ranges – einigermaßen fragwürdig werden. Denn diese Texte nehmen sich als unnötige, wo nicht peinliche Tautologie aus, falls die Musik selbst die Welt metaphysischer Ideen in Töne fassen kann. Die Texte werden überflüssig, wenn die Voraussetzung gilt, Kunstmusik vermöge aus sich heraus das zu vermitteln, wovon die Texte in diskursiver Sprache bloß reden. Und der Griff zu derartigen Texten wird für die Musik dann eher zur Last als zum Gewinn.

9. Allein die Kombination des christlichen Hymnus mit der säkularen Apotheose könnte heute leicht als hypertroph erscheinen. Gerade die Verbindung dieser beiden Texte mag also einige Zweifel veranlassen. Denn wird einerseits der Hymnus geglaubt und nicht nur als Symbol benutzt, dann wird der Text Goethes zu einem theatralischen Gegenstück abgeschwächt. Und wird andererseits die Utopie des Faust-Schlusses beim Wort genommen, so wird umgekehrt der altkirchliche Hymnus leicht zu einer historischen Allegorie. Wie also verbinden sich beide Texte in einem Werk, wie lassen sie sich in eine Symphonie integrieren, und wie werden sie kompositorisch aufeinander bezogen?

10. Unter den skizzierten Voraussetzungen lassen sich die Fragen präzisieren, die an das Werk zu richten wären. Wie weit folgt Mahlers Musik ihren Texten, in welcher Weise wird sie ihnen gerecht, und in welchem Maß bindet sie sich an den Wortlaut? Wieweit behält aber daneben die Musik ihr Recht, wie bleibt sie für sich als symphonischer Prozeß verständlich, und was besagt die Formstruktur der Komposition? Wie schließlich löst sich in Mahlers Werk der Zwiespalt zwischen der Bindung an die Texte und dem Anspruch der Musik, worin liegen die Gefahren und Möglichkeiten eines Ausgleichs, und wie werden die divergierenden Momente des Werks miteinander verklammert?

Von einer Beantwortung der Fragen, die sich auf den Notentext selbst zu stützen hätte, hängt eine Interpretation des Werkes ab, die mehr sein könnte als ein hypothetischer Entwurf.

# Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm

Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten

von

STEFAN STROHM

Auch Originale noch übersetzen<sup>1</sup>: Aus Sprache selbst ins aktuell Gesprochene. Im Wagnis, das Formulierbare ins Formulierte zu transponieren, kommuniziert Musik mit Sprache. Flieht große Musik deren identifizierende Konsequenz, hat sie doch mit ihr die gleiche Herkunft, im Werk, das sich ihr ergibt, schon den Erweis der Übersetzbarkeit dessen zu vollziehen, worüber man nicht schweigen soll. Keineswegs bloß verbale Sprachen verweisen auf die eine wahre, deren eingestandener Verlust die Menschen davor beschützt, statt vor aufblitzender Wahrheit in scheinhafter und verblendeter Verfügung über ihr Ganzes, in allgegenwärtiger Lüge – der Meinung des Augenblicks – gehalten zu bleiben; die Verschiedenheiten der Künste in Anschauung, Ton und Sprache bekunden gleicherweise die Begrenztheit ausgeiferter Sinnansprüche von Gestaltung, Komposition und Dichtung, ohne doch nicht weniger als alles im einzelnen zu wagen. Und wenn die Künste dabei auf das sprechende Tönen der Stimme menschlicher Gestalt gemeinsam zielen, so setzen sie sich den Begriff des ins Vernehmen des Wahren gerückten Menschen voraus, wie verborgen, unterm Gegenteil verborgen, er auch bleiben mag, um nur gerade im Begriff zu stehen, herauszutreten; zugleich lassen die als gegeneinander selbständigen Kunstgattungen erkennen, wie sehr sie einander Bedeutung zureichen können. Weil sie relativ unersetzlich sind, lassen sie ineinander nicht ohne Rest sich übertragen; sich gegenseitig aber vermögen sie zu provozieren, daß sie die ihnen jenseitige eine Sprache aus dem Ursprung übersetzen. Thomas Manns Werk benennt das, indem es immer wieder synästhetische Reminiszenzen an Wagners Klang aufleuchten läßt, weil es – sie ändernd! – in seine metaphysische Wurzeln vordringt. So entsprechen in diesem Werk Sprachgestalten häufig einer bestimmten Musik, keineswegs abbildhaft, als Bild jedoch der Entsprechung von Sprache und Musik.

Dem Entsprechen von Sprache und Musik kann nur das eingelöste Werk weiter entsprechen. Ein jedes ist, wenn nicht Analogon eines andern – sei es seiner Gattung, sei es einer fremden – so seine Kritik. Kritik und Deutung, auch sprachliche Interpretation, die nicht das Werk selber wagen, sind ohnmächtig. Auch Kommentar und Anmerkung wäre zu anspruchsvoll dem musikalischen Werk gegenüber; gewichtiger noch als dem sprachlichen kann das Exegesieren dem *Werk* der Musik in *Worten* schwer folgen. Doch daß über das *Hören* Rechenschaft in Worten gegeben wird, ist möglich. Das Hören ordnet Erfahrung der Musik zugleich mit Erkenntnis aus andern Quellen als nur dem Musikalischen, so auch aus sprachvermitteltem Denken, es ordnet durch den komponierten Gehalt hindurch dem kompositorisch Exponierten ein. So spricht dies durch das Übersetzungsmedium der Musik – und eben so nicht begriffslos. Denn Musik selbst ist nur eine der übersetzenden Sprachen, nicht die einzige.

## I

Soll solche hermeneutische Vorerwägung schon thematisch und aus der Sache selbst gesprochen sein, die zu verhandeln ist, die textliche Konzeption in Mahlers Achten, dann zeigt sie das Hörverständnis ihres Autors Gustav Mahler gegenüber an. Zu entfalten wird also sein: Mahlers Musik erfülle die Idee der absoluten – wie der ihr in der Achten unterlegte Text selbst auf das Absolute verweise.

<sup>1</sup> Vgl. Walter BENJAMIN, Die Aufgabe des Übersetzers, in: W. BENJAMIN, Gesammelte Schriften, Bd. 4, 1, hrsg. von Tillmann REXROTH, Frankfurt a. M. 1972, S. 9ff.

Nun gibt es zweifellos, dies als präzisierende Gegenfrage, Musik, die als absolute zu hören ist, deren unterlegter Text jedoch sich in den bedingten Leidenschaften menschlichen Trieblebens fortwälzt, wie in Alban Bergs *Wozzeck* oder *Lulu*. Doch abgesehen vom Liebestod des *Wozzeck* wie der Geschwitz drängt die ins Amorphe sich süchtig saugende oder zwischen Obsession und Verschwendung verfallene Musik ihren Text zu einem Anspruch totaler Negation. Und Pierre Boulez behandelt als seinen Text Stéphane Mallarmé so, daß sich die absolute Musik adäquat bildende Reinheit von dessen Sprache erfülle.

Es ist gewiß zweierlei, von absoluter Musik und dem Begriff des Absoluten zu sprechen. Das philologisch exakte Gehör mag die Äquivokation im Wort „absolut“ rügen: Einmal werde auf ein musiktheoretisch immanent unterschiedenes Verfahren gewiesen, das andere Mal auf einen Begriff aus der Philosophie, den Inbegriff von Transzendenz zumal. Und das musikalische Gehör mag schon seine Irritation bestätigt fühlen, indem nicht nur über Musik gesprochen wird, sondern mit einem musikimmanenten Begriff Außermusikalisches in die reine Sphäre des Klangs gemischt. Jede Deutung von Musik sei ohnedies, wenn nicht ekstatisches, schwärmendes Darüberhinausreden oder profund analytisches Nichterreichen, sachfremde Assoziation. Selbst ein komponierter Text könne nicht anders als sachfremd auf das Eigentliche absoluter Musik bezogen werden. Der Text sei schon rein musikalisch ausgelegt, er habe jeden eigenständigen Anspruch über die Musik hinaus bezüglich der ihn aufnehmenden Komposition eingebüßt.

Doch ist zu zeigen, daß solcher Begriff absoluter Musik, wenn nicht musikideologischer Selbstschutz, der sich jede Reflexion bequem fern halten will, an einer bestimmten Ausprägung dessen Teil nimmt, was Philosophie als das Absolute bedacht hat<sup>2</sup>. Es ist um der Reinheit der Musik willen sachgemäß, dies zu bedenken<sup>3</sup>.

Wohl stand nicht am Beginn der Reflexion absoluter Musik ihr Begriff in den nunmehr so gebrauchten terminologisch fixierten Worten. Doch daß das Wort „absolut“ für Musik sich gefunden hat, war nicht weniger als folgerichtig, keineswegs eine Äquivokation. Und möglich, daß das Bedenken des Wegs zum Begriff absoluter Musik in Hinsicht auf das Philosophische und Theologische, das angespielt scheinen mag, wo es nicht direkt intendiert war, die Musik davor bewahrt, sich im vermeintlichen Geiste des Reinen oder Absoluten in eine Nacht zu spedieren, darin alle Kühe schwarz sind, wenn nicht gar diese Nacht inzwischen längst zum Alleralltäglichsten von dumpfem Sehnen sich anbietendem Trost, zu einer Transzendenz widergespiegelter Nichtigkeit reiner Funktionalität sich verfinstert hat. Und möglich, daß Hinweisen auf die vom Denken her zu vollziehende Kritik am umstandslosen Gebrauch absoluter Musik in terminologischer Überspannung Musik selbst schon in Mahlers Werk entgegengekommen ist.

Nachtmusik, ohne die Schelling zugeordneten Kühe und ohne eines ihrer Geheimnisse in Mahlerschen Herdenglocken, schlechthin Untergang alles blendenden Tagestrugwerks ist eine radikale, bei Wagner freilich versinnlichte, nicht durchgehaltene Konsequenz jener Ausprägung des Absoluten, dem so absolut nur die Musik entsprechen soll. Daß das Absolute näher als im Denken sich mitteile in Kunst, war schließlich nur noch von Musik gesagt; sie sog nicht nur sprachliche Metaphern, wie „beredt“, „Anspruch“, „Aussage“, in sich auf, sondern zuletzt auch die von bildender Kunst, voran den der „Anschauung“. Und sie vollzog dies nicht dadurch, daß sie sprachähnlich, malerisch geworden wäre. Wo sie bis ins eindeutig Identifizierbare derart nachgestaltend verfuhr, gab sie ihren absoluten Rang schon preis. Absolut wurde sie am konsequentesten, indem sie alle äußere Ähnlichkeit mit andern Künsten und Verfahren des Geistes ablegte, sie ausblendete und, wenn nicht in die romantische Nacht, so doch ins Jenseits der Bestimmbarkeit durch analogisierendes Festlegen ging.

Ausdruck des Absoluten zu sein, stand die Musik, als sie daraufhin bedacht wurde, vor allem neben der Malerei. Der von Schelling ins Gelingen gewandte Begriff der intellektuellen Anschauung verbindet sich zwar kaum mit dem der Anschauung in der Kunst bei ihm, wiewohl die Kunst – und

<sup>2</sup> Die Systematik der Interpretation orientiert sich an Erich HEINTEL, *Hegel und die Analogia entis*, Bonn 1957.

<sup>3</sup> Mitbedacht wurde in *Berührung und Entfernung* Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978.

Schelling denkt hier als deren Gipfel an Drama oder Plastik – für ihn Repräsentanz des Absoluten im idealen und realen Bereich ist. Doch seinen Begriff der intellektuellen Anschauung bildet er nach Kant, um durch die Metapher des Schauens die Unmittelbarkeit zu bezeichnen, in der das Absolute im Denken sich gegenwärtig macht. Sein Verständnis der Anschauung in der bildenden Kunst zielt gemäß seiner Erfassung des Absoluten auf eine Wahrheit, die frei und zeitüberlegen ist<sup>4</sup>.

Auf einer ihrer durchgeführten philosophischen Reflexionen und der ersten aus ihrem Gehalt selbst geflossenen erscheint Musik umstandslos unter der Metapher „Blick“: Bei Ernst Bloch<sup>5</sup> lautet das der „lange Blick“; als ein Blick von Jenseits, so entfalte sich Musik als höchste der Künste in ihren langsamen Sätzen. Zeitlosigkeit, Verweilen und Genügen, mehr noch: Anlanden in jenem Bereich, ist urromantisch bewahrt in diesem Ausblick Blochs auf eine von ihm als noch ausstehend gedachte Musik, in deren Adagio-Charakter es sich entfaltet, angelangt, worauf ihm alle Musik zielt, daß musikalisch vereint ihre Gattungen der Fuge, Sonate und des Dramas zusammenfallen und sie so das Höchste freigeben: daß der *Name* genannt werde; Musik allein trage dahin, weil sie nicht meinende, verendliche Sprache sei. So klinge in ihr das Wahre an, das Letzte, es durch den Menschen offenbarend als sein vor sich hergesungenes Geheimnis. Theodor W. Adorno nahm dies noch ungenannte Nennen des Namens in Musik so auf, daß er zugleich scheinbar dingfest machte, was Bloch ausstehen sieht<sup>6</sup>: Die Musik des langen Blicks. Adorno beschreibt unter diesem Titel den Schlußsatz, den langsamen von Mahlers Neunter. Doch in ihrem Zerbrechen zergeht die Unmittelbarkeit des Absoluten aus Blochs Musikbegriff, ihr Manifestierendes auch. Kann Bloch Musik als parakletisch bezeichnen<sup>7</sup>, so kritisiert – wiederum benennend einer intendierten Rettung des Unbenennbaren zuliebe – Adorno dies an Mahlers Achter, daß sie weniger den Geist, den Parakleten rufe, als selbst an seiner Stelle trösten wolle<sup>8</sup>. Nimmt Adornos Musikphilosophie Blochs Intention auf, Nennung des göttlichen Namens zu umschreiben, so von Walter Benjamin her kritisch: Die nicht wie Sprache benennende Musik werde über dem, das zu sagen sei im Antönen, blind; in der Helle in Nacht versetzt, Untergang mithin ihres wie alles Scheins als Anfang dessen, was anders wäre<sup>9</sup>.

Wenn Adorno teils mit, teils gegen den von ihm gedeuteten Mahler Blochs Musikbegriff als Frevel am Absoluten kritisiert, so kritisiert er damit eine mögliche, eine konsequente, aber nicht die einzig mögliche, die einzig konsequente Entwicklung absoluter Musik. Er widersteht der Möglichkeit absoluter Musik, die unmittelbaren Vollzugs das Absolute im Menschen betreibt. Die gegenüber der bildenden Kunst und der Schellingschen intellektuellen Anschauung andere Weise des direkten Eintritts ins Absolute war der Romantik solche Musik, wie sie in Bloch vollends radikalisiert heim fand.

Aber noch Adornos Einwand zehrt vom Romantischen des Zugangs zum Absoluten. Und die Einwände gegen Mahlers Achte von Theodor W. Adorno<sup>10</sup>, Hans Mayer<sup>11</sup> und Clytus Gottwald<sup>12</sup> haben den in Adornos ‚Fragment über Musik und Sprache‘ bis heute geretteten vor-Hegelschen romantischen Begriff des Absoluten mindestens so präsent wie den Einspruch gegen seine Ausfächerung in Hegels Philosophie. Hegel wäre berufen gewesen, hinderte ihn nicht Einsicht, romantisch sich begründender absoluter Musik ihre Programmschrift zu entwerfen. 1802 kann er klarer und schöner als Wackenroder und Tieck wenige Jahre zuvor, ohne übrigens auf Musik zu

4 Vgl. z. B. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING's philosophische Schriften, Erster Band, Landshut 1809, S. 341–396: ‚Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur‘.

5 Ernst BLOCH, Geist der Utopie, das Kapitel ‚Philosophie der Musik‘ vor allem der Abschnitt ‚Zur Theorie der Musik‘ (in E. BLOCH, Gesamtausgabe, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1964, S. 124–208).

6 Theodor W. ADORNO, Mahler – Eine musikalische Physiognomik, 1960, wieder in Gesammelte Schriften (= GS), Bd. 13. Verwiesen wird vor allem auf die Kapitel ‚VII Zerfall und Affirmation‘ und ‚VIII Der lange Blick‘, S. 253ff. und 287ff.

7 BLOCH, a.a.O.

8 ADORNO, a.a.O., S. 283.

9 ADORNO, Fragment über Musik und Sprache, in: Quasi una Fantasia, 1963, wieder in GS 16, S. 251–256.

10 Vgl. Anm. 6.

11 Hans MAYER, Musik und Literatur, in: Gustav Mahler, Tübingen 1960, S. 142–150.

12 Clytus GOTTWALD, Die Achte, in: Mahler – Eine Herausforderung, hrsg. von Peter RUZICKA, Wiesbaden 1977, S. 199–212.

verweisen, das schildern, was später als ihr Geist sich behauptet hat: „Die große Form des Weltgeists aber, welche sich in jenen Philosophien erkannt hat, ist das Princip des Nordens, und es religiös angesehen, des Protestantismus, die Subjectivität, in welcher Schönheit und Wahrheit, in Gefühlen und Gesinnungen, in Liebe und Verstand sich darstellt; die Religion baut im Herzen des Individuums ihre Tempel und Altäre, und Seufzer und Gebete suchen den Gott, dessen Anschauung es sich versagt, weil die Gefahr des Verstandes vorhanden ist, welcher das Angesehene als Ding, den Hayn als Hölzer erkennen würde. Zwar muß auch das Innere äußerlich werden, die Absicht, in der Handlung Wirklichkeit erlangen, die unmittelbare religiöse Empfindung sich in äußerer Bewegung ausdrücken, und der die Objectivität der Erkenntnis fliehende Glauben sich in Gedanken, Begriffen und Worten objectiv werden; aber das Objective scheidet der Verstand genau von dem Subjectiven, und es wird dasjenige, was keinen Werth hat, und Nichts ist; so wie der Kampf der subjectiven Schönheit gerade dahin gehen muß, sich gegen die Nothwendigkeit gehörig zu verwalten, nach welcher das Subjective objectiv wird; und welche Schönheit in diesem reell werden, der Objectivität zufallen, und wo das Bewußtseyn auf die Darstellung und die Objectivität selbst sich richten, die Erscheinung bilden, oder in ihr sich gebildet bewegen wollte, das müßte ganz wegfallen, denn es würde ein gefährlicher Ueberfluß und weil es vom Verstande zu einem Etwas gemacht werden könnte, ein Uebel, so wie das schöne Gefühl, das in schmerzlose Anschauung überginge, ein Aberglaube seyn. Diese Macht, welche dem Verstand durch die subjective Schönheit gegeben wird, und ihrer Sehnsucht, die über das Endliche hinwegfliegt und für die es Nichts ist, zuerst zu widersprechen scheint, ist eine eben so nothwendige Seite, als ihr Bestreben gegen ihn [ . . . ] Aber neben diesem allenthalben in der Wahrheit des Seyns nur Endlichkeit erblickenden Verstande hat [ . . . ] die ewig sehnsuchtsvolle Liebe ihre erhabene Seite darin, daß sie an keiner vergänglichen Anschauung noch Genuss hängen bleibt, sondern nach ewiger Schönheit und Seligkeit sich sehnt; sie ist als Sehnen etwas subjectives, aber was sie sucht, und ihr nicht im Schauen gegeben ist, ist das Absolute und Ewige; wenn aber das Sehnen seinen Gegenstand fände, so würde die zeitliche Schönheit eines Subjects als eines Einzelnen, seine Glückseligkeit [ . . . ] seyn, aber soweit als sie wirklich sie vereinzelt, so weit würde sie nichts schönes seyn; aber als der reine Leib der innern Schönheit hört das empirische Daseyn selbst auf, ein Zeitliches und etwas eigenes zu seyn.“<sup>13</sup> Erst die Aufhebung allen individuellen Charakters im All-Einen gäbe Genuß und Anschauung.

Dazu stimmte der romantische Ton von Musik. Blochs „Trostgesang voraus“ in die „Heimat, darin noch keiner war und die jedem in die Kindheit geleuchtet hat“, war bei Wackenroder schon dergestalt angestimmt: „Er [ . . . ] läßt sein sympathetisches Entzücken auf leblosem Saitenspiel weit herrlicher daherrauschen, und bewahrt es auf, in einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt, und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift.“<sup>14</sup> Die zerschiedene Welt werde in der Sprache der Musik vereint, sie lasse „die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken [ . . . ]“, d. h. ihr subjektives Antönen meidet das Scheiden der Dinge, das Festsetzen und Objektivieren des Verstandes. (Wir brauchten die Dichter nicht zu interpretieren, hätten sie die schöne Sprache Hegels!) Wackenroder hält der begrifflichen Sprache des Menschen, die herrschen lasse, entgegen als Abkunft der göttlichen Sprache der Natur die von Kunst<sup>15</sup>; beide ausdrückliche Sprachen jenseits der Worte, aber das Innere erfüllend, mit Sympathie zum Ganzen erfüllend. Tieck kann vereinigende Kraft den Tönen der Musik abhören: „[ . . . ] wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeißelt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauertem. Die Töne sagen uns von ihnen, wir fühlen es innigst, wie auch sie uns vermissen, und wie es keine Trennung gibt“. Gegen die Worte und philosophischen Systeme hebt er „die Musik als dunklere und feinere Sprache“, die anders als Philosophie nicht perenner Kampf um die Wahrheit sei, sondern „gewiß oft mehr als jene genügen“ werde<sup>16</sup>.

13 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Jenaer Kritische Schriften, hrsg. von Hartmut BUCHNER und Otto PÖGGELER (Gesammelte Werke, Band 4, Hamburg 1968), S. 316,33 bis 317,37.

14 Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich WACKENRODER, Berlin (1938), S. 207.

15 Ludwig TIECK, in: Werke und Briefe von [ . . . ] WACKENRODER, a.a.O., S. 67ff.

16 A.a.O., S. 247.

Freilich der von den beiden Romantikern fingierte Komponist Joseph Berglinger, der so in der Musik zu ewiger Harmonie, zum Fühlen des Ganzen und Wahren entrückt wird, ist dem Leben als entfremdet zugleich gezeichnet, selbst zuweilen seiner Musik. Hegels Sprache weiß die Gründe: Der romantische Geist, der sich über alle Distinktion und Objektivität erhebe, sich in sich kehre und so das Absolute habe, mache erst die Welt leer. Aus dem Hegelzitat ist zunächst Ausgelassenes nachzutragen: „Es ist gerade durch ihre Flucht vor dem Endlichen, und das Festseyen der Subjectivität, wodurch das Schöne zu Dingen überhaupt, der Hayn zu Hölzern, die Bilder zu Dingen, welche Augen haben und nicht sehen, Ohren, und nicht hören, und wenn die Ideale nicht in der völlig verständigen Realität genommen werden können als Klötze und Steine, zu Erdichtungen werden, und jede Beziehung auf sie als wesenloses Spiel [ . . . ] erscheint.“<sup>17</sup>

So sehr Hegel der Romantik nachweist, wie ihr Zugang zum Absoluten, das Fühlen nämlich, notwendig das Wirkliche leer macht wie das Absolute dunkel, so viel weiß er vom Schönen als Versinnlichung der Idee, von seinem Scheinen. Und so sehr er vom Doppelsinn des schönen Scheinens weiß, so hebt er gerade darum die Musik aus dem Reich des nur schönen Scheins heraus. Die vorgeführten Zitate aus „Wissen und Glauben“ schon zielen auf innerliches Empfinden, das Absolute wahren soll als jenseits des Anschauens. Die Unmittelbarkeit setzt Hegel weit mehr ins Gefühl als in die Anschauung, worin Schelling sie garantiert sah. Auch wenn Hegel die Unmittelbarkeit der Empfindung, das Fühlen jenseits von Erkennen und Handeln, nicht zum Organon des Absoluten macht, zum „Sinn und Geschmack für die Unendlichkeit“, gibt er ihm doch den Vorrang in der Auflösung der Einzelheit des Leibs. Erst sein Untergehen im Absoluten gewährte sich schamlos und unbeschämt der Anschauung. (Die Metapher aus den Jugendschriften über die Liebe wird wohl indirekt angesprochen sein.) Darum repräsentiert die Empfindung, das Gefühl die Gegenwart der Aufhebung des Einzelnen zutreffender als das Schauen.

Hegels später ausgeführte Ästhetik kommt darauf präzise zurück. Den inzwischen von Jean Paul, in Rücksicht übrigens auf Hegels Denken, geprägten Begriff des Romantischen für die Kunst der Innerlichkeit und Christlichkeit übernimmt Hegel nunmehr. Gegenüber dem Repräsentanten des schönen Scheins in der griechischen Plastik – das Absolute ist ihr nur gemacht! – trägt die Musik über die Anschauung hinaus, darum auch gewissermaßen über den Schein. Zwar ist sie sinnlich in der Wahrnehmung wie Plastik und Malerei. Aber wo Hegel vom „Scheinen der Idee“ spricht, nennt er nur die Anschauung, um im gleichen Zusammenhang, wo er das Verhältnis der gesamten Kunstarten zum Absoluten fassen will, sich gezwungen sieht, zu unterscheiden: dieses Erfassen, nämlich der Kunst, „ist ein unmittelbares und darum *sinnliches* Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt“<sup>18</sup>. Von der äußerlichen Plastik ist die Malerei Übergang zur gänzlichen Innerlichkeit der Musik. In der Malerei, sagt die Encyclopädie, suche das Göttliche als Innerstes, im Geistigen allein, in der Subjektivität seine Gestalt sich zu geben. „So gibt die – *romantische* – Kunst es auf, ihn als solchen in der äußeren Gestalt und durch die Schönheit zu zeigen; sie stellt ihn als nur zur Erscheinung sich herablassend, und das Göttliche als Innigkeit in der Äußerlichkeit, dieser selbst sich entnehmend dar [ . . . ]“<sup>19</sup>

Musik vollendet diesen Weg in die Innerlichkeit. Hegel zielt bei seinem Musikverständnis, wenn man nur das Kapitel in seinem Gang zu lesen versteht, auf die absolute Musik. (Das Wort fällt unterminologisch nur.) Die ihm von Adorno unterlegte banale Inhaltlichkeit liegt zumindest hier nicht vor. Und wenngleich Hegels Ästhetik insgesamt dagegen sich wehrt, volle Entfaltung des Absoluten in der Kunst zu finden, so gibt sie das Musikkapitel fast als ihr Herzstück aus und verstatet der Musik in ihrem Verfahren etwas, das wie sonst keine der Künste sich dem Medium des absoluten Geistes, der Dialektik, nähert<sup>20</sup>. Nicht nur, daß in ihr die Subjektivität in der Kunst nach Hause kommt, frei von der Anschauung der bildenden Künste und der Sinnverwobenheit der

17 HEGEL, a.a.O., S. 317, 20–26.

18 HEGEL, Ästhetik, hrsg. von Friedrich BASSENGE. Frankfurt a. M. (1965), Bd. 1, S. 108.

19 HEGEL, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hrsg. von Friedhelm NICOLIN und Otto PÖGGELER, Hamburg 1969, S. 444 (§ 562).

20 HEGEL, Ästhetik, Bd. 2, S. 266.

Dichtung, sondern ihr Medium ist geistverwandt, ein allgemeines wie die Unablässigkeit des Denkens: „Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“<sup>21</sup> Hier zeigt sich die Verwandtschaft zum in sich bewegten Begriff, zum Ausfalten des Absoluten in der Dialektik. Könnte Musik sich ans Einzelne so genau hingeben, wie sie als Hingabe schlechthin nur ist, sie wäre mehr als Sprache. Aber da sie in der seelischen Bewegung solches nur spiegelt, bleibt sie beschränkt, wie frei ihr Wesen auch sein mag. Diese Bewegtheit, die sie mit dem Begriff eint, präludiert auch in Hegels Verständnis schon der berühmten Theorie absoluter Musik. Noch einmal Hegel: „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste, noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklich äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.“<sup>22</sup>

Solche Einsichten verabsolutiert Eduard Hanslick für seinen Begriff „Vom Musikalisch-Schönen“. Zur Erinnerung: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“<sup>23</sup> Mit Hegel mag er sich treffen, wenn er die Spezifikation der Gefühle für das Verstehen von Musik bannt wie jeden poetischen Inhalt. Treffen mag er sich mit Hegel, wenn für ihn das Formale der Musik das Geistgeprägte musikalischer Arbeit ist, wenn Musik eine Totalität sui generis bleibt.

## II

Mahlers Musikverständnis der Achten ließe auf Hanslick durchaus sich beziehen, wenn nicht Mahler Differenzierungen einbrächte, die bei Hegel angelegt waren; wenn seine Musik nicht den Begriff absoluter Musik über das Formale hinaus zum Absoluten hin zu Ende dächte. Gottwald zitiert zu seiner Betrachtung der Achten den auf sie verweisenden Ausspruch Mahlers: „Denken Sie, daß das ganze Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“<sup>24</sup> Auch ohne solchen Beleg hört man das Totale aus seinem Werk, Paul Bekker reichlich naiv: „Kosmisches Klanggefühl, sozialistischer Formwille, künstlerisches Ethos fließen in eines.“<sup>25</sup> Solch unreflektierter Gebrauch vor sich hergetragener allmenschlicher und allumfassender Ansprüche rücken Mahlers Werk in jenen unverbundlichen Bereich ewiger Werte, die der Entwertung des Lebens erst die Weihe geben. Daß die Philosophie der neuen Musik an der Achten sich nicht erprobt, hängt daran, daß der Äther, in den sie einst erhoben war, als der Dunstkreis einer Einheit von realer Gewalt und hehrem Ideal sich zusammengezogen hat.

Gottwalds Zitat und seine Auslegung bleibt nicht von derlei umfängen. Zu kosmischer Musik assoziiert er – den Begriff durch eine mögliche Herkunft bestimmend – die *musica mundana* des Boethius: Die Harmonie der Welt sei nur Gott offenbar; indem Mahler irdisch sie erklingen lasse, trete er freventlich ins Arcanum ein<sup>26</sup>. Wäre Mahlers Äußerung so zu deuten, daß eben die *musica mundana* des Boethius zu assoziieren wäre, hätte Gottwalds Präzision über die Einwände von Adorno und Mayer hinausgeführt. Sie stehen quasi im Namen des Theologischen, Absoluten distanziert zur Achten. Für Adorno verwechselt sie „das Venerable des Geistes mit sich [...]“,

21 Ebenda, S. 261.

22 Ebenda, S. 262.

23 Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 34.

24 GOTTWALD, a.a.O., S. 199 (nach der Originalstelle rektifiziert: Gustav MAHLER, *Briefe 1879–1911*, hrsg. von Alma Maria MAHLER, Berlin 1925, S. 332).

25 Paul BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, S. 272.

26 GOTTWALD, a.a.O., S. 201.



verwirrt sie Kunst und Religion [ . . . ]<sup>27</sup> Mayer urteilt in der Sprache schärfer, im Theologischen unbestimmter: Mahler habe sowohl Hrabanus Maurus als auch Goethe, indem er eigene Gedanken von Ruhe und Liebe eingetragen habe, mißverstanden; Religion habe sich seinem usurpatorischen Zugriff zum Dekor verwandelt: „Man hat Gustav Mahler als religiösen Künstler ausgegeben und gemeint, seine Werkschöpfungen aus Musik und Literatur seien zu betrachten als Bruchstücke einer einzigen großen Konfession. Dem muß widersprochen werden. Mahler ist kein religiöser, und schon gar kein christlicher Künstler. Zum Jugendstil gehört er auch darin, daß ihm religiöse Motive unter der Hand zur meist ästhetischen Ornamentik entarteten.“<sup>28</sup> Usurpation, Verwechslung des menschlichen Geistes mit dem göttlichen, Faustisches Erringen und Erwirken des Absoluten, das am Schluß herausgehobene „Hinan“, worauf Gottwald verweist, sie wären Zeichen des Herniederholens des Himmels auf die Erde, von Blochs „luciferischem Griff“, von seinem Erzittern des Absoluten „als wir selbst“. Bloch hatte darin Hegel radikalisiert, daß er dessen Erzittern des Tons, dessen Tönen des Innern umstandslos als den ewigen Augenaufschlag „als wir selbst“ gedeutet hat. Gottwald hätte mit seiner Herleitung des Begriffs *musica mundana* den Beleg erbracht, daß in Mahler solche Selbsteinsetzung des Menschen ins Reich Gottes sich vollzogen habe.

Eine Bemerkung von Paul Stefan zu Mahler ließe sich dem bestätigend zufügen: „Das Erlebnis des Weltalls beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen. Wendungen aus der Musik des Alltags, Tänze, Märsche der Soldaten, Weisen von der Landstraße im grellen Kleid [ . . . ] das alles wird aufgelesen, emporgehoben, ins Ewige gerückt [ . . . ].“<sup>29</sup> Daß nach Gottwalds wieder genauer Beobachtung das *Gloria Patri* am Schluß der *Doxologie* stehe, nicht die Worte in *saecula saeculorum*, wie es sich überall gehört, rette stabilisierend den Begriff des Vaters vor dem des freiheitlichen ewigen Reichs. Ein Widerspruch? Vielleicht, wenn nicht durch solchen Rückgriff auf das Sein Gottes, das Sein des Reiches festgemacht werden sollte. (Stellen wir dies einstweilen noch zurück.)

Doch vielleicht läßt sich in einer zweifachen Überlegung zeigen, daß Gottwalds (nur scheinbar äußerlich hergeholte) Präzision, eigentlich erst Erweis für den Blasphemievorwurf oder den Einwurf der Gottvergessenheit von Mahlers Komposition (nicht des Bewußtseins des Komponisten, seinen von niemandem zu befragenden Glauben etc.), wohl das entscheidende Stichwort zur Rechenschaft vor dieser Musik gibt, aber nicht das letzte Wort zu sein braucht.

Zum ersten argumentiert Gottwald mit der Vorstellung von der *musica mundana* in schlechthin vornezeitlicher Gestalt. Sie als Bereich im Absoluten muß neuzeitig wie ein weltjenseitiger gegenständlicher Bereich vorgestellt werden, wird sie nicht eben interpretiert oder wird eine Interpretation als Eintreten ins Arcanum verdächtigt. Das wäre wieder die romantische Sicht des Absoluten im nezeitlichen Gewande: Es darf nicht bestimmt werden, alle Bestimmung ist Parzellierung, Verletzung. Es mag erahnt, erschwiegen werden, es mag aufscheinen oder wie immer, nur nicht genannt.

Doch möglicherweise läge, wenn wir schon mithilfe von Zitaten den mutmaßlichen Sinn bestimmen wollen, eine andere Anspielung vor. Lesen wir den Schluß (der ersten Auflage, spätere Ausgaben tilgen hier) von Hanslicks Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: „Denn aus dem *unbestimmten Gefühle* [ . . . ] ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der *bestimmten Tongestaltung* als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material. Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.“<sup>30</sup>

27 ADORNO, GS 13, S. 183.

28 MAYER, a.a.O., S. 152.

29 Richard SPECHT, Gustav Mahler, in: *Die Musik* 1910/11, S. 340.

30 HANSLICK, a.a.O., S. 104.

Natürlich, auch dies könnte als eine Anspielung auf die *musica mundana* gelesen werden. Aber es ist zu bedenken, daß nach Hanslick der Mensch nicht das Absolute als klingend finde, sondern die Elemente des Klangs. Im Sinne von Boethius kennt Hanslick keine *musica mundana*, keine vorgegebene. Das Weltall trägt nur die musikvergleichbaren Elemente. Und wenn es in Musik klingt, dann in der Geistform, die bewegt ist, nicht als überwölbende Transcendenz.

Das von Gottwald präzierte Problem ist damit aber noch nicht aus dem Blick. Denn nun könnte es sein, daß die absolute Form der Musik sich mit dem Absoluten gleich setzt, daß sie also, schulmäßig gesprochen, nicht auf dem Weg der Ontologie sich des Absoluten bemächtigt, sondern auf dem der Vermittlung, die sie wie der Geist neuzeitlich betreibt. Hegel, dessen Dialektik den Vorwurf trägt, das Absolute selbst und die absolute Vermittlung des Geistes in eins zu setzen, kann hinsichtlich der Musik gegen solches sein Denken naiv Disjunktionen bilden: „Die Innerlichkeit aber [der Musik] kann *gedoppelter* Art sein. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner *ideellen Bedeutung* nach ergreifen; auf der andern Seite aber kann damit gemeint sein, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der *Empfindung* lebendig ist. Beide Auffassungen sind der Musik möglich.“<sup>31</sup> Das Beispiel, das Hegel für den ersten Fall gibt, verweist sogleich auf die Problematik einer vollen Durchführbarkeit der Disjunktion. Hegel nennt die Passionsmusiken, die keineswegs subjektive Rührung darstellen könnten, sondern in die Tiefe des göttlichen Schmerzes zu versenken hätten. Je mehr die absolute Form der Musik sich dem Absoluten selbst nähert, desto weniger kann zwischen subjektivem Empfinden und objektivem Gehalt unterschieden werden. Nur, da für Hegel die Musik als absolute nicht die des Absoluten ist, muß er solches nicht bedenken. Wo er dem aber nahe kommt, zeigt sich, sogleich, warum Musik nicht das Absolute wie der Geist fassen kann: „Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich: aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität als ideelle durchsichtige Einheit hebt sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität auf: ja sie ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein anderes Entgegengesetztes, die Objektivität gegenüber behält und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B. – und zwar des christlich-religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden –, kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den dissonierenden sogenannten Septimen- und Nonenakkorden [ . . . ].“<sup>32</sup>

Weil die Musik Unmittelbarkeit im Reich des Subjektiven, dessen sinnliche Seite als Empfindung anzusprechen ist, nur bleiben kann, vermag sie nicht wie der spekulative Geist selbst, das Absolute zu vollziehen, aber sie ist ihr treuester Spiegel im Reich der Kunst, Analogon. So für Hegel.

Sollte nun aber nachhegelsch das Absolute selbst nur in analoger Rede anzusprechen sein, hätte dies auch für Kunst Bedeutung. Sie könnte begriffen werden wie die Sprache als wagens Gleichnis. Ihre Totalität wäre nicht mehr Usurpation, sondern Spiegel dessen, daß gerade in der Endlichkeit des Menschen, ohne daß er darüber verfügte, seine Stellung zum Ganzen sich vollzieht. Auch Schweigen und Negation wäre Antwort. Zuvörderst jedoch dies, daß der Mensch als Spiegel des Ganzen Zerbrechlichkeit an sich einbekennt. Mag der Spiegel zerbrechlich sein, so nicht Zerfall nur, was er reflektiert hat. Und wo das Gleichnis endet, hört nicht seine Wahrheit auf. Daß die absolute Musik zum Ganzen sich gezogen fühlt, muß nicht der subjektive Blochsche Geist sein; es könnte die Musik sein, die in sich aufnimmt, daß vom Ewigen betroffen sind, die sie machen und hören, was immer solches Eingehen in die Zeit für das Ewige aussagt.

31 HEGEL, *Ästhetik*, Bd. 2, S. 304.

32 Ebenda, S. 297.

So gesehen ist Mahlers Satz, wonach das Universum in seiner Achten erklinge, kein freventliches Eindringen ins Arcanum. Er zeigt das Absolute als nicht fremd dem Menschen und leer für den Geist. Frevel wäre die Banalität des Naturwissenschaftlichen, das den Menschen zugleich als Irrläufer der Natur ausgibt und dann noch meint, dieser fahrende Geselle hätte mit seinen Sinnansprüchen wenigstens die Sinnlosigkeit des Ganzen zu dekretieren. Daß dem Menschen vielmehr das Ganze erklingt, zeigt, daß er sich schon als beim Innern der Welt weiß.

Weil die Musik Mahlers das Unzerbrochene und reine Klingen anzielt, hält sie dem die Treue, daß der Mensch der zerbrechliche Spiegel nur des Absoluten ist. Mahlers Musik ist durchgängig Passionsmusik. Ihre Durchbrüche häufig negativer Art: sie geben nicht die Himmel, sondern den Abgrund frei. Zusammenbrüche, die den Kreuzesgedanken des Todes Gottes in der Form der Neuzeit, des speculativen Charfreytags zeigen: Das Ganze leer und tot. Und über diesem Gedanken vollzieht sie das Erwachen aus dem Traum des Nichts ins darum sich füllende Jetzt. Die innerste Figur von Jean Pauls Dichtung<sup>33</sup> beschreibt den komponierten Gehalt von Mahlers eigenstem: Daß das Endliche und Unendliche nicht getrennt sind, das Endliche nicht bar des Absoluten, das Absolute schmerzlich zum Endlichen sich neigt, ist christologisches Erbe in solcher Figur. Der Geist als sich ans Ewige nicht verschwimmend, sondern als das sich hingebende Endliche in Mahlers und Jean Pauls Werk antwortet dem. Im sich entfernenden Abschied von Mahlers später Adagiokunst, im langen Blick, glüht die Welt warm, wie aus der sich erhebenden Montgolfiere des Kampaner Tals von Jean Paul. Die vor der Nacht auf die Welt fallende Schönheit rührt als Wahrheit an – nicht weil Kunst nun verbürge, was der Philosophie sich entzöge, sondern weil aus der Sphäre der Wahrheit Schönheit erst geschaut wird. Musik langt im Verweilen an, ohne den Augenblick zu büßen. Sie hat den Tod, die Passion längst in sich, nicht aber die Wonnen einer Seligkeit; ihr ist sie treu, indem der Schmerz von Endlichkeit zu Wehmut sich eingrenzt.

Das wäre nun das zweite Argument gegen den Blasphemievorwurf: Mahlers Musik ist sich der Endlichkeit bewußt. Und das läßt sich im Textumgang als sehr präzise gedacht erweisen. Adorno gesteht Mahlers Achten, deren Gefahr das Rettende sei, zu, daß „in der Durchführung der Abgrund eines Bösen und Fehlbaren auch musikalisch“ gähne und den Hymnus vor dem fad Erbaulichen „schütze“. Gottwald läßt das als mildernden Umstand gelten und meint, eher habe Kompositorisches eingewirkt „rigoroser Umgang mit dem Thema, Kontrastbildung, harmonische Anspannung“<sup>34</sup>. Das vermag Adorno wohl wenig zu entkräften, da in Musik sich doch Absolutes vollziehen soll und darum ihre Motivation nicht ihr Äußerliches ist. Doch sagt das „auch musikalisch“ bei Adorno, er beziehe sich bei seiner Beobachtung auf den Text des Hymnus.

Und nun liegt die Schwierigkeit darin, daß möglicherweise ausgerechnet die Durchführung jene schwer bestimmbare Stelle ist, auf die sich eine Erinnerung von Ernst Decsey bezieht<sup>35</sup>: Der Konstruktionsgedanke der Musik decke sich nicht mit dem Text, habe Mahler ihm gegenüber während der Komposition bemerkt. Jedoch ein Philologe habe ihn darauf hingewiesen, in seiner Vorlage fehlten anderthalb Strophen. Mahler habe sich den korrekten Text aus Wien darauf schicken lassen, und siehe, das Weiterkomponierte sei so ausgefallen, daß der Text sich angeschmiegt habe. (Welche der möglichen Passagen es auch gewesen sein mag, diese Aussage Mahlers ist Harmonisierung, die an der Partitur sich nicht nachvollziehen läßt.) Solches Verfahren würde Gottwald voll bestätigen, muß es sich bei der fraglichen Stelle auch nicht unbedingt um die Durchführung gehandelt haben. Mahlers Angaben sind schwer zu verifizieren, weil er als Quelle für seine Erstfassung den bibliographisch kaum einlösbaren Hinweis gibt: aus einem alten „Kirchenschmäcker“ habe er den Text. Ein Brevier oder katholisches Gesangbuch könnte es sein: sie alle haben einen seit dem Tridentinum gefestigten, teilweise vom Original abweichenden Text: Die siebte Strophe, die Doxologie des Originals fehlt; die Doxologie aber der Gesangbuchtradition zu diesem Hymnus ist in ihren beiden ersten Zeilen verschieden von der, die zwar nicht zum Hymnus

33 Jean PAUL, Blumen-, Frucht und Dornenstücke; oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs, darin: Erstes Blumenstück: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei (Sämtliche Werke, Berlin 1841 Bd. 11, S. 315–322).

34 GOTTWALD, a.a.O., S. 204.

35 Ernst DECSEY, Stunden mit Mahler, in: Die Musik 1910/1911, S. 353f.

selbst gehört, mit der zuweilen er jedoch überliefert war. Mahler hält sich, wie am zweiten Vers der dritten Strophe (originaler Zählung) zu ersehen ist, an die Textform der tridentinischen Festlegung. Jedoch er bringt die dritte Strophe nur halb und stellt sie hinter die fünfte, vertauscht in der vierten Strophe (seiner dritten) in der Reihenfolge die Verse eins und zwei mit drei und vier, schließlich erfolgen kleinere Umstellungen und der Austausch eines Wortes. Die Recherchen in Wien sind insofern unglücklich verlaufen, als vielleicht nicht die der tridentinischen Tradition fehlende Strophe eingetroffen ist, aber gewiß eine andere, die zwar handschriftlich mitüberliefert ist in einigen Codices, doch sekundäre Einfügung bleibt. Mahlers Formgefühl hat zwar zurecht eine Strophe vermißt, er hätte aber nach deren Einfügung der Siebenzahl zuliebe auf die achte, die sekundäre Doxologie, die original als siebte ganz anders lautet, verzichten müssen, abgesehen davon, daß er eine Strophe nur halb bringt, wohl weil er sie für schwer verständlich hielt, sprachlich sowohl als sachlich<sup>36</sup>.

Diese Rekonstruktion hat schon leicht vorgegriffen. Wenn Mahler sagt, es fehlten ihm anderthalb Strophen, könnte man augenfälligerweise zunächst an die Stelle aus der Durchführung denken, wo die halbe Strophe zudem außerhalb der Reihenfolge steht; man hätte dann zu überlegen, ob die vorige oder die folgende die aus Wien mitgesandte sein müßte. Aus Gründen der Textdisposition käme man dann auf die Idee, die sechste Strophe (immer die halbe als eine Strophe mitgezählt) wäre die mitgesandte, denn durch Wortwiederholungen aus früherem Zusammenhang am Schluß der Durchführung könnte sich ergeben, daß Mahler mehr dastehen hatte an Musik als dann Text zur Verfügung stand.

Aber wer die Überlieferung des Hymnus vor Augen hat, kann so nicht rekonstruieren. Es müßte schon ein merkwürdiger Schmöker sein, der nur sechs, statt sieben Strophen überliefert, abgesehen davon, daß sich Vergleichbares nicht nachweisen läßt; und es müßte ein noch merkwürdigerer Philologe in Wien gewesen sein, dessen Sprachgefühl eine halbe Strophe abgehen ließ, abgesehen wieder davon, daß man keine Handschriften und Editionen von der Art vorweisen kann.

Das Ganze löst sich einsichtig, wenn man annimmt, Mahler habe die Brevier- und Gesangbuchtradition nach dem Tridentinum vor sich gehabt, der Wiener Philologe habe ihm aber die Überlieferung gesandt, die sekundär vor der originalen Strophe sechs eine Strophe einfüge, und eine weitere vielleicht, die in den beiden ersten Zeilen der Doxologie anders lese als das Brevier<sup>37</sup>. (Zwar hätte Mahler dann wahrscheinlich noch eine weitere Strophe aus Wien erhalten haben müssen, die er nicht komponiert hat, nämlich die ursprüngliche – gegenüber den genannten dritte – Doxologie; es hätten ihm mithin zweieinhalb, nicht anderthalb Strophen gefehlt.) Und wer die Doxologie bei Mahler anschaut, bemerkt, daß sie zwei gleich wenig ursprüngliche Texte, den Tridentinischen und den in Codices angefügten, ineinander mengt. Hier wäre also deutlich die eine halbe Strophe zu vermuten; die beiden letzten Zeilen sind ja gleich. Die Strophe davor „Da gaudiorum praemia . . .“ wäre (allerdings hinter die sechste umgestellt) die, zu deren unbekanntem Text Mahler die Musik geschrieben hätte<sup>38</sup>. Es ist dies die Reprise. Wie gerafft Mahler auch in ihr das Material frei wiederholt, es ist da verständlich, daß die Musik dem Text gegenüber am ehesten den Formverlauf vorgibt. Der Beginn der Reprise besteht ohnedies aus Elementen früherer Strophen. Der weitere Text fügt sich hier auch weniger als sonst. Aber Mahler hat ihn grundsätzlich zuvor schon so gruppiert, daß seine Differenzierungen musikalischen Formerfordernissen korrespondieren konnten.

Weder dies Komponieren ohne Text (das dann ihn erfreulich kurz zu Wort kommen läßt), noch sein Gruppieren aber setzen Kontraste formell statt formintegrativ, innermusikalisch ohne

36 Susanne VILL (Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers, Tutzing 1979, S. 135–138) kommt darin zu ähnlichem Ergebnis, daß sie ebenfalls auf die Reprise und die gleiche ganze Strophe deutet; aber sie identifiziert die fehlende halbe Strophe mit der halben der Durchführung und wertet den Text der Coda anders!

37 Ich folge einerseits MIGNE (Patrologia latina, Bd. 112, Sp. 1657f.), seinen Quellen und verschiedenen Brevieren und Gesangbüchern, sowie andererseits den *Analecta Hymnica*, wo die nachgetragene Strophe und die vom Original wie von der liturgischen Tradition abweichende Doxologie je verschiedenen Handschriften zugehören!

38 Der Sachverhalt stützt sich damit weiter, daß der Eingang und Schluß der Reprise Textteile von zuvor wiederholen, daß die Coda mit der nicht-tridentinischen Doxologie beginnt und daß damit das „Fehlende“ von den Einschüben abgesehen zusammen steht. (Die originale Doxologie ist nicht vertont.)

Rücksicht auf den Text. Gerade die Textkontraste werden unabbildlich in Musik transfiguriert.

Aber wie dem auch sei, die zu vermutenden textfreien Weiterkompositionen trafen gar nicht die schwärzesten Stellen, in der Reprise ohnedies nicht. „Per te sciamus, da Patrem [. . .]“ am Schluß der Durchführung hat etwas Postulatorisches, steht lang nach den Abgründen des „Hostem repellas longius [. . .]“. Hier und bei „Ductore sic [. . .]“ klingt die Musik keineswegs in der marschierenden Gewalt so, daß Gedanken blieben wie die Adornos, Mahlers Musik identifiziere sich mit der Macht, dem Angreifer. Noch wo Mahler sich anschickt, überwindend auszuschießen, zieht er in einer fugiert dahergepeitschten Masse mit, der man weniger auftrumpfende Macht anhört, als ihren Fluchtpunkt am Anfang, der wie ein Sog bleibt: Die Menschheit als eine massa perditionis – die vollendete Zahl der Verdammten. Mahlers Musik wird vom Musikjournalismus behende attestiert, sie habe in den Marschpassagen der Sechsten etwa die Schrecken des Weltkriegs prophezeit. Solches istbarer Unsinn. Vielmehr imaginiert sie eine metaphysische Verlorenheit, deren Nicht-Begriffen-Sein Voraussetzung der Barbarei einer Menschheit ist, die ein Jahrhundert lang nun sich gegenseitig im Viehwaggon auf die Schlachtfelder und in die Vernichtungslager spedit. Die Unerhörtheit des Verlorenen, das Mahlers Musik vor der Doppelfuge der Durchführung evoziert und das weder sie los wird noch in den manifestierendsten Teilen von Durchführung und Reprise einfach niedergesungen ist, sondern im tröstenden wie angestregten Tonfall verborgen, aber nicht unheimlich präsent bleibt, macht erst fähig, das reale Leiden zuzufügen. Da sie Mahlers Musik nicht begriffen haben, mußten sie ins Werk setzen, was sie eingesteh als Möglichkeit, statt es als Realität zu prophezeien, sei's direkt, sei's durch Übertönen. Daß Mahler an vernichtende Anfechtung gedacht hat, zeigt sich daran, daß er gegen „noxium“, wie das Original und seine Tradition hat (und wie er liest, eine Briefstelle bezeugt es), in „pessimum“ selbständig ändert.

Solche Verlorenheit der Menschheit als massa perditionis insgesamt und ohne Ausnahme nimmt eine Stelle der durchführungsartigen Wiederholung der Exposition vorweg – nicht dem musikalischen Material nach, sondern im verstehenden Begriff<sup>39</sup>. Zum ersten Erscheinen der Worte „infirma nostri corporis“ begleitet fast allein die Solovioline den Chor. Der unmittelbare Höreindruck ist der Gedanke des Todes, und zwar des Alleinseins im Tode auf ewig<sup>40</sup>. Jean Paul ist, um es in Sprache zu fassen, nun für Hilfe anzugehen: „Uns schaudert vor der Einsamkeit des Ich (wenn wir uns nur z. B. den unendlichen Geist des All vormalen); wir sind nicht gemacht, alles gemacht zu haben und auf dem ätherischen Thronipfel des Universums zu sitzen, sondern auf den steigenden Stufen unter dem Gott und neben den Göttern.“<sup>41</sup> (Es geht hier gegen eine gewisse Form des absoluten Geist im Idealismus.) Diese Überlegung von Jean Paul, nur im Umkreis des Todes, gar nicht in direktem Bezug auf ihn formuliert, zeigt, was Tod ist – Einsamkeit des Ich, die Kant Gott unterschiebt, den er fragen läßt: „Woher bin denn ich?“ Stürzt der Einzelne, weil er Einzelner ist, in diese Frage ewig hinab, dann ist für die äußerliche Summe der Menschen kein Halten, darum die Massenfluchtuge der Durchführung.

Daß Mahler aber nicht nur innermusikalisch Kontrast bildet an der ersten Infirma-Stelle, kann gezeigt werden. Er entspricht seinem Text – allerdings durch ein Mißverständnis, aber kein Beliebiges. Die Schwäche des Leibs versteht er als Tod. Dabei vollzieht sich die selbe Fremdheit dem Mittelalter gegenüber wie an der Wende von der Antike zu ihm, wenn eine ganz andere musica mundana bei Mahler tönt. Wieder ist es der Verlust überwölbender Transcendenz.

Zuerst zum Verständnis des Hymnus: Heinrich Lausberg kann sehr wahrscheinlich<sup>42</sup> machen, daß Hrabanus Maurus der Dichter des Hymnus war und daß die Veranlassung eine Synode in

39 Gustav MAHLER, *Symphony No. 8*, Wien (o. J.), Z. 19.

40 Daß dies bei Constantin FLOROS (Gustav Mahler, Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts [. . .], Wiesbaden 1977, S. 207) sich bestätigen ließe, darf nicht verdecken, daß von mir, wenn auch mit der gleichen Reminiszenz an die Zweite, doch völlig anders begründet wird und daß die Gesamtintention der von Floros entgegen steht.

41 Jean PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke* Bd. 5, Ed. Norbert MILLER, München 1962, S. 445, 2-7.

42 Heinrich LAUSBERG, *Der Hymnus „Veni Creator Spiritus“*, in: *Jb. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1969, S. 26-58; DERS., *Minuscula philologica* (II): *De „Veni Creator Spiritus“*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1, 1967, S. 381-394.

Aachen 809 gegeben hat, auf der es um die Verankerung der trinitätstheologischen Einsicht der innertrinitarischen Gleichrangigkeit von Vater, Sohn und Geist im Bekenntnis ging. Das sogenannte Konstantinopolitanische Bekenntnis, erwachsen aus der trinitätstheologischen Ausdifferenzierung, hatte zu seiner Zeit voll genügt, als es die Göttlichkeit des Geistes mit dem Hervorgehen aus dem Vater anzeigte. Westkirchliche Liturgie hat allmählich der übersichtlichen Entfaltung der Aussagen folgend das Ausgehen auch vom Sohn ins Bekenntnis gebracht. Statt „qui ex Patre procedit“, hieß es nun durch Zufügung eines Wortes „qui ex Patre Filioque procedit“. Die Aachener Synode sollte diesen theologisch einsehbaren, im Rahmen der Bekenntnistradition jedoch problematischen Vorgang legitimieren. Hrabanus Maurus schrieb nun den Hymnus, in dem die Kraft des Geistes und seine Wirkung nicht nur geschildert wird, sondern auch als Ziel in der letzten, der sechsten Strophe, vor der Doxologie seine Gott und dem Sohn wesensgleiche Stellung angerufen: „Te utriusque spiritum“ klingt es an das „Filioque“ an. Mahler hat von all dem keine Ahnung gehabt, sonst hätte er nicht „utriusque“ ausgerechnet durch „credamus“ substituiert. „Credamus omni tempore“ in der letzten Zeile dieser Strophe original bei Hrabanus meint eben die Allgültigkeit des Credo mit Filioque: erbeten wird, daß das Credo nun allezeit so gesprochen werde. Nach der allmählichen Erfüllung dieser Bitte im Ritus der Kirche mußte das unverständlich werden, d. h. einen neuen Sinn bekommen. Bei Mahler schließlich wird es das Bitten um Glauben schlechthin – also wiederum sehr entfernt vom Hymnus.

Hans Mayer dekretiert, Mahler habe durch seine Textbehandlung musikalisch Neues gebracht. Statt der Psychologisierung nun Parataxe von Text und Musik. Wie immer hat Mayer recht; merkwürdig nur, daß der Philologe nicht sieht, wie weitreichend die Abkehr vom Psychologisieren geht. Er blickt vornehmlich auf Alban Berg, nicht auf Boulez, der Musik- und Textstruktur so sehr einander korrespondieren läßt. So weit treibt Mahler das Verfahren kaum. Und damit bleibt er weit unter den Möglichkeiten, die dieser Text für die Komposition böte. Der Text in seiner syntaktische und anthropologische Möglichkeiten voll ausdifferenzierenden Komposition selber nämlich bildet Totalität entsprechend dem Absoluten aus.

Daran versinkt zur schiefer Banalität, daß er nicht psychologisiert ward. Eine in Wagner der Freudschen einzelwissenschaftlich-empirischen Psychologie vorarbeitende Musik wäre vom Anspruch des Hymnus auf Erfassung einer Totalität schlechterdings überboten worden. Wäre Mahlers Musik auf solcher Ebene verblieben, die Komposition des Hymnus wäre mit den Verdikten von Mayer, Adorno und Gottwald zu verfolgen gewesen. Hat Mahler auch von ferne nicht die Struktur des Hymnus erahnt, er hat durch Absehen vom Psychologisieren und der Einbindung von Elementen des Hymnus in seine Totalität das verhandelte Niveau nicht unterboten.

Die von Mahler nicht verstandene Struktur des Hymnus legt sich nach Lausberg offen dar: Die sieben vollkommenen Gaben des Geistes werden nach der messianischen Stelle Jesaja 11,1–2 („Geist der Weisheit und des Verstandes . . .“) krebsartig auf die sieben Strophen verteilt. Die letzte Strophe übernimmt als ins Endzeitliche schwebend die Weisheit, die erste, als Anrufung und Einleitung „Furcht des Herrn“. Die erste Strophe bildet zugleich in ihrer vokativen und imperativen Geste das Corpus des Gedichts vor: Strophe zwei und drei sind vokativ, vier bis sechs imperativ. Zugleich zeigen „mens“ und „pectus“, also Verstand und Gemüt, die beiden durchs Gedicht sich ziehenden rezeptiven Potenzen des einen, ganzen Menschen auf. In der dritten Strophe freilich wird der Mensch in der antiken Trichotomie nach Geist, Seele, Leib angesprochen.

Hier stehen wir nun wieder bei „infirma nostri corporis“. Aus der Gliederung des Ganzen ergibt sich als eindeutiger Sinn mit Schwachheit des Leibs nichts anderes als die den ganzen Menschen betreffende Minderung der ursprünglichen geschaffenen Vollkommenheit, eine Minderung, die Leib, Seele und Geist gleicherweise betrifft.

Wenn nun Mahler anstatt solcher Minderung der Ursprungskräfte des Menschen im Leib den verwesenden sieht, Einfallsstelle des Todes, so ist das nicht Willkür, angesichts der Text- und Problemgeschichte. Luther übersetzt an dieser Passage schon „Fleisch“<sup>43</sup>. Statt der neutraleren antiken Anthropologie setzt er den biblischen Sprachgebrauch. Und Fleisch ist biblisch-dialektisch

43 Martin LUTHER, Geistliche Lieder, hrsg. von Otto DIETZ, S. 31 (Nr. 97 des Evangelischen Kirchengesangbuchs [EKG]).

Kreatürlichkeit und Ausdruck der Gottesdistanz des auf das Sichtbare setzenden Menschen. Unter dem mittelalterlichen Himmel überwölbender Transzendenz könnte das Wort Fleisch gar nicht den giftigen Hauch in sich ziehen, den es bei Luther schon wieder hat: Als Gottesdistanz ist es zugleich das Vereinzeln, das Gewissen zum Punkt machende Gegenüber der durchs Individuum und sein Verhältnis zu ihr gefaßten Ewigkeit. Das spätmittelalterlich nominalistische Einzelding ist schon nichts – anders die reale frühmittelalterliche Seele. Als Gewissen aber, nicht als Ding, personal ist das, bzw. der Einzelne nunmehr vom Tod ganz anders betroffen. Er ist zu seiner eigenen unverletzlichen Sache geworden. Bei einem andern Pfingstgesang, den Luther aus dem Deutsch des Mittelalters ins Deutsch der Reformation überführt, dichtet er eine Strophe hinzu, die solches zum Ausdruck bringt<sup>44</sup>:

„Du höchster Tröster in aller Not,  
Hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,  
Daß in uns die Sinnen nicht verzagen,  
Wenn der Feind wird das Leben verklagen.“

Tod ist nun die Einsamkeit, die Herausforderung, daraus der Geist als Vertreter Gottes gegen den Feind, das sich ins Gegenteil des Heils verkehrende Absolute, angerufen wird. Im Gewissen geht es um das Ganze, nämlich, daß Gott sich nicht als Feind erweise, es selbst nicht nichts sei.

Daß die Sinnen nicht verzagen, singt Mahlers Infirma-Stelle auch – aber nicht mehr im Lutherschen Sinn, wo das Individuum gewissenmäßig vom im Feind sich verbergenden zum im Geist offenbaren Gott bezogen ist. Es ist das Jean Paulsche Individuum, das dem Absoluten nicht als möglichem Feind, sondern als einem Leeren entgegentritt, der Gottlosigkeit des Universums, darum der Ich-Angst des Individuums. Sein ebenbildliches Ich wäre ohne Bezug auf Gott ein gräßlicher Irrtum – von wem auch immer, an sich selbst aber zu vollziehen.

Läßt sich eine Entwicklung soweit eindeutig nachzeichnen, lassen sich ihre Stufen als eine Folge begreifen, die zumindest post festum innere Notwendigkeit hat, dann kann Mahler an dieser Stelle, wo musikalischer Ausdruck und geistesgeschichtliche Zuspitzung miteinander korrelieren, ineinander übersetzbar sind, nicht aus purer äußerlicher Kontrastwirkung gearbeitet haben. Seine musikalische Entwicklung der Symphonie zu dieser Stelle hin, fällt zu genau zusammen mit der Entwicklung, wie sie im Wortfeld und im Sachverständnis seines Textes sich abgespielt hat.

Trifft Mahler also an dieser Stelle den Text nicht in seinem mittelalterlichen Wortverstand, so doch im gewandelten Sachverhalt. Das läßt sich aufs Ganze aber weiter nicht ebenso sagen. Die Struktur des Textes, in sich ausdifferenziert, um den ganzen Menschen vom Geist als Selbstmitteilung des einen Gottes betroffen zu zeigen, hat Mahler nicht eingeholt. Er gliedert anders als der Hymnus, setzt andere Pole als er. Die Polarität bei Mahler ist fast einfältig die zwischen schaffendem Geist als streng strukturierendem Prinzip einerseits, der Gnade als milder Erfüllung andererseits. Das Strenge des Strukturierens, um nicht zu sagen, das Männliche gegenüber dem Weichen, Weiblichen der Gnade, zeigt sich auch über den Charakter der Veni und Creator-Gruppe hinaus darin, daß das entsprechende Themenfeld im ersten Satz die Formgruppen jeweils unverkennbar einleitet. Der Gegensatz zwischen dem Männlichen und Weiblichen, an Geist und Gnade in Worte gefaßt, wird fast konzertführerhaft naiv vorgeführt, jedoch seines erotischen und sinnlichen Charakters, den er beim unmetaphysisch erlösenden Wagner hat, vollständig entkleidet. In diesem Gegensatz als Geist und Herz nähert sich Mahler noch am ehesten einem der Strukturmerkmale des Hrabanischen Hymnus. Doch ist, was in der Exposition und entsprechend dem weiteren Satz wie sich ablösende Felder wirkt, thematisch innerlich verknüpft, wie auch der erste und zweite Satz, und zwar nachvollziehbar so, daß die Extreme von Postulat und Gewähren, von Fülle und Leere ineinander sich vermitteln!

Dennoch ist die Totalität bei beiden eine andere, für Hrabanus ergibt sie sich aus dem vollständigen Abschreiten der Möglichkeiten, einem Aufdecken von Beziehungen, einem kunstferti-

44 LUTHER, a.a.O., S. 32 (EKG 99).

gen Gegenüberstellen. Totalität ist noch wie additiv möglich. (Bachs Musik noch entspräche teilweise dem, gemäß dem Verfahren der protestantischen Orthodoxie.) Mahler kann neuzeitlich dem nicht folgen. Vermittlung muß im Subjekt geschehen, also nicht als angeschaute Totalität, sondern im Innern der Gedanken der Sache vollzogen, als Bewegung durch die Gegensätze in die sie aufhebende Einheit.

Soll diese Entfaltung der Einheit in ihren Gegensätzen nicht als absolute Methode zugleich das Absolute selbst sein, kann sie sich in ihrer Begründung nicht selbst rechtfertigen. Spiegel dessen ist, die Endlichkeit auch der Existenz festzuhalten. Indem Mahlers Musik die Infirma-Stelle so behandelt, gibt sie ein Indiz, daß sie im symphonischen Verfahren, das die musikalische Dialektik wahrlich ist, nicht selber das Absolute usurpiert. Indem sie den Gang der Vermittlung nicht scheut, bekennt sie zugleich, daß sie nicht umstandslos nach der Geborgenheit der alten Ontologie schießt.

### III

Mehr als zwei Indicia haben wir noch nicht: Erstens das Verständnis der *musica mundana*, zweitens die Infirma-Stelle.

Auch das Hinabsteigen in die Negativität könnte diese äußerst theurgisch ans Absolute vermitteln wollen, Musik zum Medium der Aufhebung stilisieren, in ihr ästhetisch die Welt rechtfertigen, wie Hegel dialektisch im Begriff.

Gerade an jener Stelle, wo Hegel das die Musik mit seiner Logik Verbindende ausführt, wonach Musik im Schmerz der Dissonanz der ewigen Entfremdung des Begriffs gleiche, wie es der Glaube in der Passion vorstelle, wonach wie die Versöhnung des Begriffs im speculativen Charfreitag so der Schmerz des Todes Gottes von der ewigen Liebe durchdrungen seien, überbietet er Kunst und Religion im Absoluten, den sein begrifflicher Vollzug mitteilt. Das Denken hat wie seinen speculativen Charfreitag auch sein Pfingsten.

Repräsentiert dies Mahlers Achte im Reich der Musik? Die nur mit dem Schlußsatz der Neunten und dem Adagio der Zehnten vergleichbare langsame Einleitung des zweiten Satzes der Achten hat, wie der in der fast wörtlich wiederholenden Musik interlinear eingeschriebene Goethetext kommentiert, dies *Eine* von Schmerz und Liebe zum Inhalt. Bei dem im Text stehenden Wort „Schmerz und Liebe“ zieht sich die Musik zusammen, um das Ihre zu sagen. Und je öfters man die wortlose Einleitung hört, desto weniger wüßte man sich festzulegen, ob ihr Gestus in ihrer zweiten und dritten Strophe, wo sie haltlos einem namenlosen Gefühl sich anheimgibt, Mahlers Transzendenz des Weins wieder ist oder sich verströmende Liebe, Sehnsucht nach dem anderen oder befreite Hingabe daran. Es ist etwas wie Identität von Schmerz und Lust, Tod und Leben in dieser Musik. Ein der verborgenen Symbolik des Goethetextes, welcher etwas wie die Identität von Zeugung, Geburt und Tod in sich schließt, gegenüber asketischer Ton Mahlers, Wagners Sinnlichkeit klingt eben erotisch vergeistigt, intellektuell geradezu an, trifft für die Schlußzene des Faust zumindest die offenbare Intention der Vorlage. Goethes Dichtung wendet sich am Schluß nicht allein mehr der Fausttragödie zu. Emil Staiger formuliert: „Ein Vorgang wiederholt sich, der schon den ‚Urfaust‘ aus seiner Bahn gerückt hat. Das Spiel von Doktor Faust geht über in eine tragische Liebesgeschichte . . . Unwiderstehlich zieht es Goethe zu seinem innigsten Thema hin. So auch am Ende des ‚Hauptgeschäfts‘, das er, unbekümmert um Fausts problematisches Wesen, zum Anlaß nimmt, das Walten der Liebe in den höchsten himmlischen Regionen zu feiern.“ Und weiter unten: „Die Dichtung aber endet mystisch, in jenem Sinne, den das sonst verpönte Wort hier einzig haben kann: in einer Liebesglut, die alles, Körper und Seele, verzehrt und jede Unterscheidung aufhebt. Nur so ist jene Übertragung des Gnadenschatzes der Heiligen denkbar. Den einzelnen Menschen überflutet der Strom der ewigen Innigkeit.“<sup>45</sup>

Die Zusammenstellung der theologisch problematischen Gedanken des Epilogs von Faust II mit dem rechtgläubigen Hymnus konnte Mahler nur wagen, weil er Goethe gemäß dem eschatolo-

45 Emil STAIGER, Goethe, Bd. 3, Zürich 4/1979, S. 458 und 461f.



gischen Ausblick vom Gedanken inniger Liebe her faßt. Die durch gleiches musikalisches Material angezeigten Textverschränkungen von Hymnus und Faustepilog zeigen das. Am auffälligsten, daß er das *Accende*-Thema, nicht nur wie das Spiritusthema ständig aktuell hält im zweiten Teil, sondern zu einem dem Verb „*accende*“ entsprechenden „*erleuchte*“ so das Thema wiedererklingen läßt, daß jene Stelle aus dem ersten Satz vor Ohren steht. „*Erleuchte mein bedürftig Herz*“ am Schluß einer Strophe hätte für sich gesehen diese Betonung nicht verdient<sup>46</sup>.

Das zweite Thema des ersten Satzes bei „*imple superna gratia*“ kehrt wieder: „*Er ahnet schon das neue Leben*“<sup>47</sup>. Das zeigt, wie sehr der zweite Satz Ewigkeit an das bindet, was in die Zeit scheint: Überhaupt, Mahler folgt fast dem Dogma von der Erlösung. Von den letzten Dingen handelt er wie die Dogmatik in den beiden Lehrstücken: repräsentierender Geist und erfülltes Eschaton. Beides ist Offenbarung des Unbedingten, Letzten, das dieses Leben ins Licht hebt. Das ergreift die Aufstiegsmetaphorik bei Mahler. Sie korreliert mit Jean Pauls Vorstellungswelt eher als mit der Goethes. Die klingenden Sonnen sind der offene Himmel, der *unter* Jean Pauls Ewigkeitsahnung liegt, nicht Ort der Entrückung; überwundene Ferne, nicht ewig ausstehendes Ziel.

Die „*infirma*“-Stelle kehrt wieder, indem sie aus dem Goethetext sich eine Anknüpfung sucht: „*Erdenrest [ . . . ]*“<sup>48</sup>. Bemerkte sei, daß Mahler somit den Satz vom „*Erdenrest*“, zu tragen peinlich“ merkwürdig versteht, wie des Leibs Hinfälligkeit schon verstanden worden war: Als Todverfallenheit, aus der Stellung des Ich bezogen. Das ist bestimmt nicht im Sinne Goethes. Aber bevor man sich über die Zusammenstellung wundert, sollte man hören, wie Mahler sie vollzogen hat: im Namen der leidenden, erlösenden Liebe.

Hegel, des Synkretismus und der Jugendstilornamentik gewiß nicht zu zeihen, hat exakt dieselbe Assoziation wie Mahler einst vollzogen: Ins Vorbereitungsheft seiner Berliner Religionsphilosophie-Vorlesung (1821) schreibt er an der Stelle, wo er vom Schmerz Gottes im Tod Christi, von der sich hingebenden ewigen Liebe handelt, an den Rand eines der Gedichte aus dem Westöstlichen Divan: „*Einer Welt von Liebestrieben / Die in ihrer Fülle Drang / Ahndeten schon Bulbuls Lieben / Seelerregenden Gesang [ . . . ]*“<sup>49</sup> Wer die Musik nicht vom Text her versteht, sondern von ihrem Ineinander von Schmerz und Befreiung, Sehnsucht und Ruhe, die sich eben in ihrer Ausfaltung zu Totalität entwickelt, wird über das Goethesche Verständnis von Erlösung hinausgeführt. Mystisches Versinken komponiert Mahler nicht, es ist kein Aufgehen, auch nicht im Klang; zu scharf, zu intellektuell bleibt alles. Sprache und Musik verknoten sich an Schlüsselworten. So wird der Text frei; gerade indem er nicht definiert, nur Stichworte setzt, läßt er die Musik frei, absolut verfahren.

Und es läßt sich wohl zeigen, daß die wider den Text an den Schluß gestellten Worte „*hinan*“ das Marianische in der Vorlage tilgen. Das Einerschweben der *Mater Gloriosa* wird mit den Goetheschen Worten von Mahler an einer Stelle vermerkt<sup>50</sup>, die zunächst wie eines der Suspensionsfelder auch sonst in seiner Musik wirkt. Das der *Mater Gloriosa* zugeordnete Motiv scheint übrigens neu zu sein, was aber nicht der Art des Suspensionsfeldes im dritten Satz der Neunten entspräche. Und so wird es auch hier sein: Das von hier an nicht mehr losgelassene Thema der *Mater Gloriosa* ist der Geigenfigur der Fortsetzung des *Veni*-Themas entnommen; es war fürs Hören so wichtig geworden bei „*Qui Paraclitus diceris*“ in der Fortführung des Seitensatzes, aber besonders zur Einleitung der trostlosen Einsamkeit vor der ersten *Infirma*-Stelle! Dieses zur *Mater Gloriosa* einsetzende Thema erweist sich aber eigentlich nicht der *Maria* zugehörig, sondern erfüllt seinen Ausdruck dort, wo es am Schluß zu „*hinan*“ und „*ewig*“ steht. Das „*hinan*“ steht textwidrig am Schluß, hat also, wenn Mahler hier umstellt und häufig wiederholt, seinen semantisch zu

46 Vgl. im zweiten Satz zwei Takte nach Z. 52 mit Z. 38 im ersten Satz.

47 Vgl. im ersten Satz vier Takte nach Z. 10 mit Z. 165 im zweiten Satz.

48 Vgl. im zweiten Satz vier Takte nach Z. 76 mit Z. 19 im ersten Satz. (Weitere Korrespondenzen außer der auf dem *Accende*-Thema aufgebauten großen Einleitung des zweiten Satzes sind die Wiederaufnahmen in Z. 165 von Z. 10, Z. 85 von Z. 40, bei Z. 80 die Umkehrung des *Veni*-Themas, Z. 56 von Z. 38 etc.)

49 HEGEL, *Religionsphilosophie*, Bd. 1, hrsg. von Karl-Heinz ILTING, Neapel 1978, S. 605, 22–33. (Hegel hat in das Manuskript zur Vorlesungsvorbereitung das ganze Gedicht abgeschrieben.)

50 Die von Goethe übernommene Regiebemerkung ist bei Z. 106 eingetragen.

beachtenden Sinn. Der wird durch die ausgeführte erste Stelle des Chorus mysticus erklärt mit dem Wort „ewig“, das Mahler noch textwidriger heraushebt: Aus „ewig-weiblich“ isoliert er in wiederholtem Vortrag das Wort „ewig, ewig“. Das ‚Lied von der Erde‘ hat daher seinen Schlußcharakter, wie auch sein Ausruf des Ekels „ein Aff‘ ist‘ s“ im Mahlerschen Goetheshimmel sein Vorecho. Das heißt also, angezielt wird gegen die Einsamkeit des Ich die Ewigkeit der Liebe.

Anders als Schmerz läßt Liebe musikalisch sich nicht eindeutig machen (wie Hanslick erweist, es sei denn man begnüge sich mit dem Allgemeinsinnlichen der Erotik, wozu Wagner seine Zuflucht musikalisch nimmt). Aber in der Aufhebung, in der Intensivierung des Schmerzes, im ruhigen Festhalten der Trauer vermag Mahler auch musikalisch der Liebe und Ewigkeit den Ton zu geben. Seine Form dafür ist Abschied, der sich nicht lösen kann, Schmerz und Schönheit ineinander mischt.

Wie bei der ersten „Infirma“-Stelle sich synästhetisch zwingend der Todesgedanke, nicht der des Sterbens, nahelegt, so für den Verlauf des zweiten Satzes das sich Freischweben vom Schmerz an das Emporheben der Montgolfiere in Jean Pauls Kampaner Tal<sup>51</sup>. Im Aufstieg ins abendliche Licht, im sich Entfernen von der Erde, zeigt sie sich in einer trunkenen Schönheit, auf die nur Thränen antworten und in diesen Thränen wie Freiheit von der Erdenlast, so Bindung an sie. Und in beidem der Gedanke der Unsterblichkeit. Davon ist Mahlers ‚Lied von der Erde‘ am Schluß erfüllt. Die Worte, die Mahler den Gedichten zufügt, lassen sich als Schlüsselworte bei Jean Paul nachweisen, ebenso diese Situation des Abschieds, etwa am Ende der „Kantatevorlesungen“ zur „Vorschule der Ästhetik“.

Vorgebildet ist dies, für den der Ohren hat zu hören, in der Achten. Sie hat nicht den Aufstieg in einen Marianischen Himmel, auch nicht Goethes Mystik zum Pendant, seine Entelechie und was immer, sie erhebt sich in den Jean Paulschen Äther.

So hätten wir die Worte „hinan“ anders gedeutet als Clytus Gottwald, der erstmals auf ihre gesonderte Stellung aufmerksam gemacht hat. Er verbindet damit den Faustisch usurpierenden Geist. Der Schluß des ersten Satzes habe unliturgisch nicht mit dem „saecula saeculorum“ geendet, sondern mit der Anrufung des Vaters. Gegenüber dem Reich des Sohnes und des Geistes sei so retrospektiv in dem Anlangenden der Vater „gerettet“.

Das hieße nocheinmal, Mahlers Achte spräche sich selbst Trost zu; nicht der Geist wird bezeugt, sondern, wie Adorno meint, die Anrufung bitte, daß das Werk erfüllt sei. Der speculative Charfreitag wäre somit von Musik vollzogen, indem sie sich als Pfingsten selber setzt. Die absolute Musik wäre das Absolute. Die Lutherische Problematik, im „infirma“ erinnert, die der Rechtfertigung des Menschen als Geschöpf, wäre überboten: Die Selbsteinsetzung des menschlichen Geistes als den Stellvertreter von dem des verblaßten Gottes.

Es steht wahrlich alles auf des Messers Schneide! Wird der Name Gottes und des Geistes, das Ewige postuliert – nicht als unvordenklich vorausgesetzt gelassen –, postuliert nur dem Namen nach, weil die Erinnerung daran Garantie sein soll gegen den horror vacui, von dem Mahlers Musik der negativen Höhepunkte so beredt spricht! Oder setzt die Musik das Absolute sich voraus – voraus nicht als ein Fremdes, sondern in christologischem Sinne so, daß es in den Schmerz der Endlichkeit eingegangen sei, daß es darum in solchem Schmerz Freiheit verheißt? Mahler ruft den Geist, der solches repräsentiert, der solches lebendig macht im Menschen.

Warum sollte man es ihm nicht zugestehen, daß er von dem Geist weiß, der nicht fern ist, der sich mitteilt wie Gott selbst und doch der unergründbare Grund bleibt! Daß er den Geist aufs Werk herabfleht, damit es erfüllt sei, oder vielmehr, die an ihm partizipieren, erfüllt werden können, wäre so nicht Blasphemie, sondern Entsprechung zur verheißenden Gegenwart Gottes in seinem Geist beim Menschen. Sie erlaubt es sich, an das Unverlierbare zu wagen, zu wagen durch die Endlichkeit der Welt hindurch. Solches Wagnis geschieht nur in schmerzlicher und liebevoller Betroffenheit. Gerade weil sie den Schmerz des endlichen Lebens teilt, bleibt sie ihm verbunden. Mahlers Musik verkündet nicht, sondern die beiden Schlußabschnitte der beiden Sätze nennen wie als Vorausgesetztes die Bedingung, die nicht selbstgesetzte, der unbedingten Weltbetroffenheit: den ewigen Vater. Ohne solchen Bezug wäre der Schmerz bodenlos oder Annaßung.

51 Jean PAUL, Das Kampaner Tal . . . , in: Werke, a.a.O., Bd. 13, S. 75ff.

Igor Strawinsky zitiert in der Psalmensymphonie den Schluß der Achten<sup>52</sup>. Aber seine Musik bleibt statisch. Sie ist trotz dem Text, der den Mahlerschen Gang der Symphonie kopiert (von der Anrufung zum Gesang zum ewigen Lob!), nicht dem Wort und seinem Begreifen zugeordnet, sondern dem Bild, dem der russischen Orthodoxie, hinter dem sich Ewigkeit auftut. Die Psalmensymphonie will trotz aller Antirromantik durchlässig sein wie die Bilderwand des ostkirchlichen Kults fürs Ewige. Aber wie diese bleibt sie stehen. Es spiegelt sich darin die ältere Ontologie noch, wie sie die Orthodoxie bewahrt hat. Es zeigt sich darin auch der Gestus des Stehenbleibens in Strawinskys Musik begründet, nicht individuell als Versagen des Versagten<sup>53</sup>, sondern in den Bedingungen einer Kultur, die statisch werden muß einer entwickelten gegenüber.

Mahlers Musik ist hier die der westlichen Neuzeit, wo gedacht wird, daß das Denken eine alles auflösende Macht ist – und ihm analog die Musik. Dieser Dynamik nicht fremd muß das Göttliche gedacht werden, weil es sonst unerreichbar wäre. Mahlers Musik hat das eingeholt. Dazu ruft sie den Geist an. Sie folgt Hrabanus Maurus, der ebenfalls bittet, das Gedicht möge erfüllt sein; verbirgt sich doch in den ersten Worten antiker Musenanruf, der freilich der knappen Form des Hymnus wegen nicht deutlich werden darf. Mahler mag das gespürt haben, ist der versteckten Intention gefolgt.

Wenn einem bei der Apotheose seiner Symphonie doch nicht wohl wird, dann weil Hrabanus eigentlich um die Erfüllung der Synode bittet – Mahler so den Konzertsaal zur Gemeinde machte. Terminiert die absolute Musik als Form auch zwangsläufig zur Entfaltung des Absoluten als Gehalt, überschreitet Kunst im Aussprechen ihre geschichtlich ihr gewordene Grenze. Kult und Kunst haben sich mit dem Christentum voneinander getrennt.

Und doch kann Musik des Absoluten als Gehalt nicht frei mehr werden, weil die völlige Durchbildung, wie die des Geistes, alles in sich zieht. Aber der Geist hat gelernt, vom Absoluten in Analogie zu sprechen, damit, wo das Ganze des Lebens als Spiegel des Ganzen gefaßt wird, darin sich durchs Individuum hindurch alles entscheidet – Fluch oder Rettung. Diese postuliert Mahler in der Achten, darum die wie unausgeführten Schlüsse. Wo Mahler aber dem Adagio-Gedanken seit dem Schlußsatz der Dritten, dem dritten Satz der Vierten, dem zweiten der Achten, dem letzten der Neunten und dem ersten der Zehnten folgt, unabgelenkt, da schwebt, immer mehr ins Jean-Paulsche Licht gehoben der Schmerz des langen Blicks über eine Erde, die ewiger Liebe wert wäre.

Diesem Gedanken folgt die Achte. Wer sie auf die Zehnte hin hört, auf den Abschied des Lieds von der Erde, weiß mehr über den Text, den sie sich unterlegt. Sie erfüllt ihn. Die eine Sprache, die jenseits der Sprachen des Menschen und jenseits der Künste wäre, das zeigt Mahler, kannte den Gehalt von Musik, wie die Mahlersche selbst den Blick der bildenden Kunst in sich hat, das Sehen der Dinge und Wesen in Ruhe, die Sprache, die nicht mehr nennend auch verbildet, sondern mit dem Namen der Dinge und Wesen erfüllt ist.

Mahlers Musik ist der Form nach absolut. Sie gesteht das mit solcher Konsequenz, daß sie als Gehalt das Absolute sucht. Mahler bildet daraus seine Musik. Wird dies in der Achten zur Affirmation, so wäre das nur im Namen eines andern Absoluten, dem der Verzweigung zu kritisieren. Hat Mahlers Achte die Konsequenz absoluter Musik vorgestellt, dann liegt eine Formulierung vor, die nicht schon darum zu verwerfen ist, weil sie das Äußerste der Kunst wagt. Sondern zu fragen ist, ob sie durchgebildet genug ist, dies Äußerste durchzuformulieren, oder ob sie nur äußerlich und plakativ es vor sich herträgt. Wer nur das Affirmative der Satzschlüsse peinlich verstört notiert, hört nicht, wie sehr sie der Finsternis des ausgerechnet aus dem Accende-Motiv gebildeten, den zweiten Satz eröffnenden Einleitungsteils in seiner Unentschiedenheit von Schmerz und Liebe korrespondieren, wie sehr sie es mit dem „infirma“ aufzunehmen haben.

Wäre es so, daß Mahler die Totalität im Gebilde der Kunst verbürgen wollte, dann in der Weise, daß er das Kunstwerk nicht länger als unbetroffen vom Riß menschlicher Existenz vor sich stellte. Es griffe bei ihm nicht nur zum Äußersten, sondern vollzöge mit seinem Autor dessen menschliche Aporie. Erst wo dies zugestanden wird, ist zu fragen, ob die Postulate der Satzschlüsse das wieder

52 Erstmals darauf verweist GOTTWALD, a.a.O., S. 208 und 211f.

53 Anders ADORNO, GS 16, S. 387f.

verspielen, wie umgekehrt auch, ob eine isolierte Betrachtung des Adagio der Zehnten nicht anderes sich vergibt. Die Totalität der Mahlerschen Musik ist keine vorgestellte äußere, sondern die des Vollzugs durch sie hindurch. In ihrer Zerbrechlichkeit vermeidet sie jeden Verrat des Absoluten ans Werk. Scheinen die Schlüsse der Achten dem zu widersprechen, so behaften sie dabei, daß selbst Negativität sich zu rechtfertigen hätte, absolut. Mahler wagt Musik an das, worüber gänzlich nicht zu schweigen ist. Formuliert seine Achte problematisch zuweilen, so doch präzise wie wenig sonst in Kunst und Musik deren heikles Thema. Dazu bedient sie sich approbierter Texte. Sie erfüllt nicht deren Wortlaut, sondern die Rezeption des Hymnus und die Entstehungsbedingung des weltlichen Dramas. So ist sie als Werk – wie gewollt von der subjektiven Meinung ihres Autors oder nicht, ist gleichgültig! – theologische Kritik ihrer Texte. Die im Namen des Theologischen an der Achten bislang vollzogene Kritik könnte sich möglicherweise gegen deren Texte eher gewandt haben als den musikalischen Übersetzungsvorgang, wenn sie nicht anders dies an Kunst verschwiegen sehen wollte, daß sie sich ihres absoluten Gehaltes bewußt inne wird.

Beigabe: Textformen des Hymnus Veni Creator Spiritus

Hrabanus Maurus <sup>a</sup>	Liturgische Tradition <sup>d</sup>	Gustav Mahler
Veni, Creator Spiritus: mentes tuorum visita, imple superna gratia quae tu creasti pectora!	Veni, Creátor Spíritus, Mentes tuórum vísita, Imple supérna grátia Quae tu creásti péctora!	Veni creator spiritus, Mentes tuorum visita, Imple superna gratia, Quae tu creasti pectora.
Qui Paracletus diceris, donum Dei Altissimi, fons vivus, ignis, caritas et spiritalis unctio;	Qui Paráclitus díceris, Donum Dei altíssimi, Fons vivus, ignis, cáritas, Et spiritalís únctio.	Qui Paraclitus diceris, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas Et spiritalis unctio.
tu septiformis munere dextrae Dei tu digitus, tu rite promissum Patris sermone ditans guttura:	Tu septifórmis múnere, Dextrae Dei tu dígitus, Tu rite promíssum Patris, Sermóne ditans gúttura. <sup>l</sup>	Infirma nostri corporis Virtutet firmans perpeti. Accende lumen sensibus, Infunde amorem cordibus.
accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus, infirma nostri corporis virtute firmans perpeti;	Accénde lumen sénsibus: Infúnde amórem córdibus: Infírma nostri córporis Virtúte firmans pérpeti.	Hostem repellas longius, Pacemque dones protinus. Ductore sic te praevio, Vitemus omne pessimum. <sup>k</sup>
hostem repellas longius, pacemque dones protinus: ductore sic te praevio vitemus omne noxium; <sup>b</sup>	Hostem repéllas lóngius, Pacémque dones prótinus: Ductóre sic te praevio Vitémus omne nóxium.	Tu septiformis munere, Dextrae paternae digitus. <sup>l</sup>
per te sciamus, da, Patrem, noscamus atque filium, te utriusque Spiritum credamus omni tempore!	Per te sciámus da Patrem, Noscámus atque Fílium, Te utriúsque Spíritum Credámus omni témpore.	Per te sciamus da patrem, Noscamus filium, Credamus spiritum <sup>e</sup> Omni tempore. <sup>f</sup>
Praesta hoc, Pater piissime Patrique compar Unice cum Paracleto Spiritu regnans per omne saeculum! <sup>c</sup>	Glória Patri Dómino, Natóque, qui a mórtuis Surréxit, ac Paráclito, In saeculórum saécula. Amen.	Da gratiarum munera, Da gaudiorum praemia, Dissolve litis vincula, Adstringe pacis foedera. <sup>g</sup>
		Gloria Patri Domino Natoque qui a mortuis, <sup>h</sup> Deo sit gloria Et filio qui a mortuis Surrexit, ac Paraclito In saeculorum saecula,

<sup>a</sup> Nach H. Lausberg (vgl. Anm. 42). <sup>b</sup> In Münchner Handschriften findet sich danach eine weitere Strophe (gleich der vorletzten bei Mahler!). <sup>c</sup> Römische und weitere Handschriften haben als Doxologie: Gloria Patri Domino / Natoque, qui ex mortuis / surrexit ac paraclito / in sempiterna saecula. <sup>d</sup> Die liturgische Tradition hat leichte Varianten; gegeben ist eine, wie sie Mahler benutzt haben dürfte. Die Abweichungen sind Wortumstellungen in Strophe 2, Vers 1, Vers 2; Strophe 3, Vers 2; Strophe 6, Vers 3 heißt es Teque utriusque; Strophe 7, Vers 1 und 2 lautet Deo patri sit gloria / Et filio qui a mortuis (Häufig ist ohne Strophentrennung geschrieben.) <sup>e</sup> Es heißt auch credamus omni tempore, danach wird accende - cordibus nochmals gebracht. <sup>f</sup> Mahler schiebt zu Beginn der Reprise vorher noch ein Veni, creator Spiritus / Qui Paraclitus diceris / Donum Dei altissimi. <sup>g</sup> Vgl. bei Anm. b. <sup>h</sup> Vgl. bei Anm. c. <sup>i</sup> Strophe 3, Vers 3 und 4 ist von Mahler nicht vertont, Mahlers Strophe 3 ist die originale Strophe 4, wobei Mahler noch die beiden Verspaare gegeneinander vertauscht. <sup>k</sup> Mahler hat in seiner Vorlage noxium gelesen, vgl. Briefe, a. a. O., S. 219. <sup>l</sup> Eine der in der liturgischen Tradition vorliegenden, in Anm. d nicht genannten Varianten lautet Dígitus Patérnae déxtrae.

# Mahlers Hymnus

von

ADOLF NOWAK

Den ersten Teil der Achten Symphonie Gustav Mahlers, den Hymnus ‚Veni creator spiritus‘, möchte ich unter zwei Fragestellungen betrachten. Erstens: Wie steht der Hymnus im Kontext der Mahlerschen Symphonik und ihrer Texte? Zweitens: Wie sind Thematik und Formung dieses Satzes beschaffen und was bedeutet für sie der alte Hymmentext?

## I

Mahler hat einmal Nietzsche vertont. Die Mitte der Dritten Symphonie ist der Hymnus des Zarathustra, ‚Das trunkne Lied‘. Es ist ein Hymnus auf die Ewigkeit, nicht christlich, sondern dionysisch verstanden als ewige Wiederkehr des Vergänglichsten. Mahlers Vertonung gibt ein Gleichnis. Für das unmerkliche Verrinnen der Zeit stehen langhallende Einzelklänge der Posaunen und hohen Flageolets und kurz aufklingende Motive der Hörner. Das Trompetenmotiv aus dem ersten Satz aber kehrt in Varianten wieder, die durch den Text des Hymnus mit Lust und Leid der Welt assoziiert werden und bürgt in seiner letzten erfüllten Wiederkehr für Nietzsches Rechtfertigung der Vergänglichkeit.

Nun das Unglaubliche: Auf das ‚trunkne Lied‘ folgt – ausdrücklich ohne Unterbrechung – das ‚Armer Kinder Bettlerlied‘ aus ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Dem Nietzsche-Text über Ewigkeit als Wiederkehr des Gleichen antwortet die Armut im Geiste, deren Sehnsucht offenbar über die Wiederkehr hinausstrebt (zu „erlangen die himmlische Freud“). Diese Sehnsucht spricht Mahler nicht positiv aus, sondern unter dem Bild kindlichen Wunschdenkens, unter Verwendung von Kinderliedfloskeln. Mahler, der das ‚Wunderhorn‘ über alles liebte, läßt das Kind Einspruch erheben gegen die von Nietzsche gerechtfertigte Wirklichkeit.

Im Finale der Vierten Symphonie, das ganze Partien des Wunderhornliedes der Dritten übernimmt, wird diese Intention weitergeführt. Hier wird die Sphäre des Kindlichen eng verknüpft mit der musikalischen Idee der Verwandlung. Das Finalthema vom himmlischen Leben ist dort nicht eine isolierte Sphäre von Kindlichkeit, sondern Endpunkt der Verwandlung eines musikalischen Gedankens, der erstmals in der Durchführung des ersten Satzes aufgetreten war<sup>1</sup>.

Es zeigt sich also erstens: Der Gedanke an ein jenseitiges Leben wird gegen Nietzsches Konzept von diesseitiger Ewigkeit festgehalten, aber nicht positiv ausgesprochen, sondern unter dem Klangbild des Kindlichen. Zweitens: Dieser Gedanke wird in der Vierten Symphonie eng verbunden mit der musikalischen Idee der Verwandlung; das Thema vom himmlischen Leben ist in einer Reihe von musikalischen Varianten die letzte.

Nach seiner Nietzsche-Lektüre hat Mahler den Gedanken an ein jenseitiges Leben offenbar nicht mehr so ungebrochen vortragen können, wie er es in der Zweiten Symphonie getan hat. Das Scherzo dieser Symphonie beruht auf dem Wunderhornlied von des Antonius Predigt an die Fische, einem Symbol vergeblichen Handelns. Dem Scherzo antwortet ein gesungenes Wunderhornlied: „Der Mensch liegt in größter Pein, je lieber möcht ich im Himmel sein“. Aber hier ist der Gesang feierlich, choralmäßig, nicht kindhaft. Ihm folgt das Finale mit jener Ode von abwechselnd choralartigem und stark appellativem Tonfall: „Glaube, mein Herz, o glaube ...“

<sup>1</sup> Genauere Ausführung bei Adolf NOWAK, Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie Gustav Mahlers, in: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger, hrsg. von Walter WIORA, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51, Regensburg 1978, S. 188ff.

Der Tonfall der Ode kann als hymnisch bezeichnet werden, im Sinne von Friedrich Theodor Vischers Bestimmung des Hymnischen als „Lyrik des Aufschwungs“<sup>2</sup>. In der Dritten Symphonie ist dieser Tonfall in den Instrumentalsatz eingegangen; das Finale ist ein instrumentaler Hymnus, der nach Aufzeichnungen Mahlers an die Liebe gerichtet ist, wie sie ihm sich mitteilt („Was mir die Liebe erzählt“). Zahlreich sind die Ausdrucksanweisungen, die zur Lyrik des Aufschwungs passen: im Finale der Zweiten „Misterioso“ und „Mit Aufschwung“; im Finale der Dritten „Sehr gebunden“, „Sehr ausdrucksvoll gesungen“, „Sehr leidenschaftlich“. Die Vierte schließt ohne hymnischen Ausklang. Es ist zu fragen, warum Mahler nach der Vierten und nach den drei Instrumentalsymphonien ausdrücklich einen Hymnus schreibt.

In der Vierten ist ausgeprägt, was in bestimmten Sätzen dieser Instrumentalsymphonien vertieft wird: die musikalische Idee der Verwandlung, als kompositorisches Verfahren die Variantenbildung. An die Stelle der traditionellen Durchführungstechnik, deren Anfang und Ende die feste Thematik eines Satzes ist, tritt ein Verfahren der vom Thema aus fortschreitenden und nicht mehr zu ihm zurückkehrenden Variantenbildung. Dieses Nicht-mehr-zurückkehren steht im Gegensatz zur Wiederkehr des Gleichen, die Nietzsche als ewige Wiederkehr besungen und für die Mahler in seiner Nietzsche-Vertonung ein Gleichnis gegeben hat. Die Variantenbildung entspricht aber jenem Streben nach Verwandlung, von dem die symphonischen Wunderhornlieder Mahlers unter dem Bild des himmlischen Lebens sprechen. In der Vierten Symphonie erstreckt sich jene am variierten Strophenlied entwickelte Technik über das ganze Werk. In den Ecksätzen der Sechsten und im ersten Satz der Siebenten Symphonie wird der Konflikt der sich wandelnden Thematik mit der Sonatenform so ausgetragen, daß diese Form sich zum Prozeß erneuert.

Streben nach Verwandlung ist nun in besonderer Weise Grundthema des Goetheschen ‚Faust‘. Gerade im Faust-Schluß treten als zentrale Motive hervor: Verwandlung, Verjüngung, Kindlichkeit<sup>3</sup>. Die „seligen Knaben“ singen: „Freudig empfangen wir Diesen im Puppenstand“, Faust einer neuen Verwandlung entgegensehend. Gretchen sieht Faust in „erster Jugendkraft“. Er folgt ihr „zu höheren Sphären“, in denen der Doctor Marianus dazu auffordert „dankend umzuarten“, als ginge der Umwandlungsprozeß immer noch weiter. Daß Mahler sich der hymnischen Schlußszene aus Goethes ‚Faust‘ zuwendet und dieser den Hymnus an den Geist der Wandlung, des Schaffens und Umschaffens, creator spiritus, vorausschicken kann, ergibt sich aus seinem eigensten kompositorischen Verfahren, in dem die Idee der Verwandlung als musikalische Idee eine so große Rolle spielt.

Der Hymnus an den creator spiritus kann von diesem Kontext her als Postulat Mahlerscher Musik gehört werden. Er konnte als Sonatensatz komponiert werden, der als solcher etwa gegenüber dem ersten Satz der Siebenten nicht zurücksteht, ja diesen an Verwandlungsfähigkeit und kontrapunktischer Bezogenheit der Thematik noch übertrifft. Der als Sonatensatz komponierte Hymnus postuliert einen Wahrheitsanspruch der musikalischen Formung: den Anspruch, daß Verwandlung, wie sie im ‚Faust‘ theatralisch vorgeführt wird und wie sie in Mahlers Variantenbildung realisiert ist, über Musik und Theater hinaus für den Menschen wahr werde. Die Idee der Verwandlung, deren Anspruch einmal von Mahler an Nietzsches „ewiger Wiederkehr“ gemessen wurde, verbindet den liturgischen Hymnus und den Theaterschluß mit Mahlers eigenster musikalischer Formung, wie sie im Sonatensatz der Achten Symphonie jetzt aufzuweisen ist.

## II

Adorno hat in seinem Mahler-Buch mit den Begriffen „Kritik“ und „Affirmation“ argumentiert. Textwahl, Tonfall und Formung der Achten werden als affirmativ (behauptend, versichernd) bezeichnet und erscheinen im Bilde des der Tradition gegenüber kritischen Mahler als Ärgernis.

2 Friedrich Theodor VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Aufl., hrsg. von Robert VISCHER, München 1922–23, Bd. 6, § 890: „In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem Subjekte wesentlich als ein erhabener [...] und es singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische.“

3 Vgl. Paul STÖCKLEIN, *Wie beginnt und endet Goethes ‚Faust‘? Eine Form- und Inhaltsfrage*, in: P. STÖCKLEIN, *Literatur als Vergnügen und Erkenntnis*, Heidelberg 1974, S. 67ff.

Aber müßte von der Affirmation nicht unterschieden werden das Postulat als erhoffte, erstrebte Vorwegnahme dessen, was gerade nicht affirmativ ausgesagt werden kann?

Tatsächlich erscheint die Thematik des Hymnus in ihrem Bewegungscharakter nach dem mächtigen Orgeleinsatz weniger affirmativ-versichernd als postulativ-strebend. Dabei möchte ich „streben“ durchaus im Sinne Goethes verstehen: nicht als Zugehen auf ein beschränktes Ziel, sondern als sehnsüchtiges Verlangen nach dem Wesentlichen: der Pflanze nach dem Licht, des Kranichs nach der Heimat, des Menschen nach Befreiung (mit den Worten des Hymnus nach Licht und Liebe). Das Höhersteigen Fausts in der hymnischen Schlußszene erfolgt aus solchem „Streben“. Der lateinische Hymnus hatte als Gebet die Intention des Strebens, im Sonatensatz Mahlers wird diese Intention zum musikalischen Prozeß.

Schon die erste Chor-Akklamation verläßt in ihrer Strebigkeit die harmonische und metrische Stütze, d. h. der achtstimmige Chorsatz ist ohne Baßschritte und beschleunigt seine Bewegung 4/4, 3/4, 2/4 bis zur Engführung seines Motivs im Abstand nur eines Viertels durch Posaunen und Trompeten. Der Impetus des Anfangs wirkt im Wechselgesang der Chöre weiter: Die Führung des Kontrapunkts im Orchester strebt jeweils über Einschnitte und Höhepunkte des Chorsatzes hinaus. Auch wo sich die Chöre zur Einstimmigkeit (Ziffer 3) oder zum homophonen Satz vereinigen (4), kann sich die Metrik nicht als Gleichgewicht behaupten<sup>4</sup>. Und wo die Es-dur-Kadenz als harmonischer Zielpunkt auftritt, wird er unmittelbar in einen metrisch schwachen Anfang umgedeutet. Das zunächst ständig präsente Es ist die Ebene, von der die musikalische Gebärde des Strebens getragen wird. Das Quart-Sept-Motiv kehrt nicht als identisches wieder: Nach der genannten Engführung entfaltet es sich im Wechselgesang der Chöre, wird in reduzierter Form chromatisch steigend imitiert (5) und bei den „Veni“-Anrufungen ostinatohaft verdichtet.

Diese Züge – Anfangsbeschleunigung, Fliehen der Einschnitte und des metrischen Gleichgewichts, motivische Verwandlung innerhalb des Themas – stehen eher für ein Streben nach etwas als für ein Behaupten von etwas. Da das Streben über sein Ziel nie verfügen kann, greift es einerseits verlangend über die Affirmation hinaus und bleibt andererseits verhalten hinter ihr zurück. Diesem Gegensatz entsprechen die beiden Themengruppen. Die Strebigkeit des zweiten Themas („Imple superna gratia“) liegt in dem einschnittlosen Stimmstrom, in dem die Stimmen einander ablösen und in dem sich die Soli aus dem Chorsatz loslösen (etwa bei 9,3 und 10,5). In gleicher Kontinuität klingen zunehmend Rückbeziehungen zum ersten Thema an: Schlußwendung des ersten Themas (8,3), Kontrapunkt im Septrahmen (9), mit ihm zusammen schließlich das Quart-Sept-Motiv (10); auf der Zeile „Qui Paraclitus diceris“ wird der Kontrapunkt des Wechselgesanges (1) selbständig entfaltet und erhält seinerseits einen vom Bisherigen unabhängigen Kontrapunkt in Geigen und Hörnern. Bei dem Wort „et spiritalis unctio“ wird das zu erwartende Des-dur der Soli durch den Choreinsatz zum B-dur aufgehellt (pp subito); aus dem Chor löst sich ein weit auslangendes Sopransolo, dessen emphatische Kadenz nach Es zu beschwörenden Chorrufen führt.

Nach dieser Akklamation erfährt das Quart-Sept-Motiv eine neue Entfaltung, rein instrumental. Seine Vollendung über Glockenschlägen klingt aber piano aus, um eine Verwandlung einzugehen, die im Text mit menschlicher Schwäche assoziiert ist („Infirma nostri corporis“). „Ohne Rücksicht auf das Tempo“ spielt die Sologeige in den Chorsatz hinein. In dieser Verwandlung verbindet sich das erste Thema mit einem Passus des zweiten (21,3 entspricht 9,3), welcher seinerseits mit der Umkehrung des Quart-Sept-Motivs „immer breiter und steigernd“ ausklingt.

Das Pathos dieses Aufschwungs, mit dem die Exposition aus der „Infirma“-Sphäre hinausstrebt, wird zu Beginn der Durchführung umgedeutet in einem rein instrumentalen Abschnitt, der sich vom hymnischen Stil wohl am weitesten entfernt: aufgelockerter Orchestersatz mit ein- und dreistimmigen Gruppen über dem Orgelpunkt (H, As), Varianten des Quart-Sept-Motivs, als „hastig“ bezeichnet, rufartig abbrechend, in Teilmotive sich spaltend, und dies alles bei ständigem Taktwechsel! Die unstete Bewegung vertieft die Sphäre des „Infirma“, die im darauf folgenden Vokalteil nochmals ausgesprochen wird.

4 Ziffern der UE-Partitur. Eine Zahl nach dem Komma gibt die Taktzahl nach der Ziffer an.



Bei „Lumen accende“ gelangt das erste Thema zu einem Durchbruch, der den postulativen Charakter, das Streben nach dem, was Musik verheißt, am deutlichsten werden läßt. Die Worte von Licht und Liebe sind zunächst in den kontinuierlichen Stimmstrom des zweiten Themas eingebettet, zu dessen Ausklang das verkleinerte Hauptthema kontrapunktiert. Dessen Imitation wird *molto marcato* in C mit seiner Augmentation (Trompete) und Normalgestalt eingeführt. „Plötzlich sehr breit“ erfüllt sich diese Thematik in E-dur – und dann der berühmte „Accende“-Einsatz, „mit plötzlichem Aufschwung“, als werde die Ebene der Erfüllung ihrerseits transzendent, wie ein Durchbruch höheren Grades<sup>5</sup>. Auch das „Accende“ ist Variante des Hauptthemas. In dem Wort „lumen accende“ steckt die Tradition abendländischer Lichtmetaphysik, der die Ästhetik seit Plotin verpflichtet ist. „Sinnliches Scheinen der Idee“ lautet die klassische Formel. Daß die im sinnlichen Klang erfahrene Wandlung als Idee, als Bestimmung menschlichen Strebens einleuchte, ist das Postulat dieses Durchbruchs.

Im Übergang zur Reprise und zur Koda erneuert sich die Struktur mehrfachen Durchbruchs. Vor der Reprise führt das „Accende“, das vom Hauptthema kontrapunktiert wird und in die Linie des zweiten Themas übergeht, zu einer Phase, in der die kombinierte Thematik über dem Orgelpunkt kulminiert, und nochmals darüber hinaus strebend, zur Wiederkehr des Hauptthemas, das aber über dem festgehaltenen Orgelpunkt weniger sich bestätigend als über sich hinausweisend auftritt. Eine instrumentale Engführung von vier rhythmischen Varianten des Hauptthemas, ähnlich wie vor dem „Accende“, führt zum Durchbruch des „Gloria“. Das „Gloria“ aber ist eine metrisch gefestigte Variante des „Infirma“, welches seinerseits Variante des Hauptthemas ist.

Die Verwandlung und ihre Symbolik wird im zweiten Teil der Symphonie weitergeführt<sup>6</sup>. Das „Accende“, am Schluß des Satzes von isoliert aufgestellten Trompeten und Posaunen hineingespielt, wirkt tief auf den zweiten Teil ein. Als Pizzicato der Celli und Bässe geht es in die klanglich unerhörte Einleitung ein, klingt bei dem Wort des Pater Profundus von der allmächtigen Liebe in entsprechender Variante auf, wird über den Chor der Engel und den Hymnus des Doctor Marianus in einer weiteren Variante zum Klangraum der Mater gloriosa und zum Gebet des Gretchen. Auch der von Mahler als „hymnenartig“ bezeichnete Schluß wird von einer Variante dieses Themas bestimmt. Die Metamorphosenfolge, als die Goethe Fausts Streben gedacht hat, erhält ihre musikalische Entsprechung.

Der musikalischen Idee der Verwandlung, für deren übermusikalische Wahrheit der Hymnus optiert, entspricht nicht nur das Verfahren der Variantenbildung, sondern auch die mehrseitige kontrapunktische Bezogenheit der Themen aufeinander. Die Themen können sich einander anverwandeln. In diesem Hymnus tritt das thematisch Neue als Kontrapunkt auf. Das Motiv der Zeile „Qui Paraclitus“ hat zunächst als Kontrapunkt zum Hauptthema fungiert. Die neue Melodie des Knabenchors (40) wird vom Hauptthema kontrapunktiert. Andererseits wird das, was unabhängig exponiert ist, später im Kontrapunkt vereinigt. Die Aufdeckung der Bezogenheit aller Themen aufeinander geschieht vor allem in dem Teil der Durchführung, der als Doppelfuge komponiert ist. Themen der Fuge sind das Hauptthema und das von ihm unabhängig eingeführte Motiv „o creator“. Es erweist sich, daß diese Themen im doppelten Kontrapunkt stehen und daß die Augmentation des einen zur Normalgestalt des anderen paßt und umgekehrt. Zum Hauptthema als Kontrapunkt erklingt das „Accende“, dessen zweites Motiv eingeführt wird. Schließlich wird auch die zweite Themengruppe in die Fuge eingeführt.

Mahlers Hymnus ist in seinem Text Hymnus im alten Sinn, Lobgesang in schlichten Versen. In seiner Vertonung ist er Hymnus im neuzeitlichen Verständnis, Lyrik des Aufschwungs, und als solche überschritten durch einen musikalischen Prozeß, der sich von Anfang an über den Versbau hinwegsetzt. Der Bewegungscharakter der Themen, ihre Verwandlung und mehrseitige Bezogenheit aufeinander, die Struktur mehrfachen Durchbruchs – dies bürgt musikalisch für das, was im Text angesprochen wird: für den Geist als Ekstasis, in der das Gewohnte, Begrenzte, Bestimmte über sich hinausgeführt wird. Der Gestus des Strebens verläßt die thematische Geschlossenheit und

5 Um dieses musikalischen Durchbruchs willen hat Mahler die Zeilenpaare der vierten Strophe vertauscht.

6 Richard SPECHT, Gustav Mahlers VIII. Symphonie, Leipzig und Wien (1912).

Gegensätzlichkeit im Reichtum der Gestalten und ihrer Beziehungen, die Ebene des strikten Formprozesses im Durchbruch oder in jener unstillen Instrumentalpartie (23), schließlich in dem so komponierten ehemaligen Gebetstext die Immanenz des Musikalischen. Ich kann nicht verstehen, daß man aus diesem Hymnus nur die Beschwörung der künstlerischen Inspiration hat heraushören wollen. Es gibt doch kaum eine Musik, deren Formverlauf so sehr vom Streben im Sinne Goethes geprägt wäre: in der Thematik, die sich von Abrundung, Distinktionen und metrischen Gleichheitsverhältnissen löst, in den Formprozessen der Verwandlung, des Durchbruchs und der Loslösung der exponierten Themen aus ihrem Fürsichsein<sup>7</sup>.

Wenn in den letzten Takten des zweiten Teiles das Anfangsthema gewichtig erklingt, so muß mitgehört werden, daß dieses Thema im Text eine Bitte ist: *Veni creator*. Am Schluß des Werkes steht eben die Bitte, daß die Verwandlung, wie sie an Faust sich vollzieht und wie sie den musikalischen Prozess bestimmt, menschliche Wirklichkeit werde. Die letzte Verwandlung des wandlungsfähigen Faust ist der Tod. Daß der Tod Wandlung sei und nicht Ende, intendiert der Hymnus als Text und als musikalisches Geschehen vom Geist der Umgestaltung. Blickt man auf die heterogenen Texte, die Mahler in seiner Symphonik verwendet hat, so sind sie letztlich auf die Frage nach dem Tod bezogen. Das gilt auch für die letzte Vokalsymphonie, das Lied von der Erde. In ihm hat Mahler das entfaltet, was in der Achten zugunsten des Hymnischen ganz zurückgeblieben ist: den Klagegesang.

7 Von dem musikalischen Befund entfernt ist die Thesenfolge: „Daß der Geist kommen solle, erbittet, die Komposition solle inspiriert sein“ (Theodor W. ADORNO, *Mahler – Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt a. M. 1960, S. 182). – Mahler habe eine *musica mundana* schaffen wollen, in der der Mensch sich selbst als *creator spiritus* erfahre (Clytus GOTTWALD, *Die Achte*, in: *NZfM* 135, 1974, S. 292ff.; Wiederabdruck in: *Mahler – Eine Herausforderung*, hrsg. von Peter RUZICKA, Wiesbaden 1977, S. 199ff.). – Die Fuge repräsentiere „Arbeit“, durch die die Erfüllung der *Accende-Bitte* „errungen“, nicht einem Gnadenakt von außen überlassen werden soll (Susanne VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, = *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 6, Tutzing 1979, S. 142).

# Zu Mahlers Komposition der Schlußszene von Goethes Faust

von

RUDOLF STEPHAN

Zunächst einige Vorbemerkungen.

1. Mahler hat, wenigstens in seiner späteren Zeit, nicht mehr – wie andere Komponisten – Gedichte oder andere Dichtungen vertont, er hat vielmehr Sätze konzipiert und dann vielfach geeignete Dichtungen, die das (auch musikalisch) Gemeinte verdeutlichen, d. h. in einem anderen Medium ebenfalls zum Ausdruck bringen, gesucht. Hat er einmal eine solche Dichtung gefunden, so hat er sie mit in den Kompositionsprozeß einbezogen. Er hat sie als Stoff verwendet (und entsprechend frei behandelt). Dieser Freiheit waren bei einer Dichtung wie Goethes „Faust“ enge Grenzen gesetzt. Verzichtet hat er auf sie nicht! In welchem Maße Mahler dabei musikalischen Bedürfnissen den Vorrang einräumte, mag die Tatsache erhellen, daß er eine bereits komponierte Stelle – die Verse 12013–12019, „Um sie verschlingen / Sich leichte Wölkchen / Sind Büßerinnen, / ein zartes Völkchen“ (usf.) – gestrichen hat, und zwar aus formalen Gründen. Striche in einem fortgeschrittenen Kompositionsstadium gibt es auch sonst, aber hier hat Mahler auch eine Textpartie des Doctor Marianus mit weggestrichen, nicht etwa bloß eine Textwiederholung. Wie Frau Dr. Susanne Vill in ihrer Dissertation nachgewiesen hat, fand sich diese Partie noch in der Stichvorlage (Vill, S. 152f.<sup>1</sup>).

2. Mahler hat sich zur Verwendung der Schlußszene der Goetheschen Faustdichtung erst entschlossen, nachdem für den ersten Teil der Symphonie der Pfingsthymnus ‚Veni creator spiritus‘ festgelegt und dieser auch weitgehend komponiert war. Die Faustszene zu komponieren war also nicht ein primärer Schaffensimpuls, sondern vergleichbar der Festlegung des Klopstockschen Chorals für das Finale der Zweiten Symphonie. Die musikalischen Vorstellungen waren also schon weitgehend differenziert und vollständig, als der Text als zusätzlicher Stoff gewählt wurde. Die Dichtung mußte also in ein Gefüge, das in gewisser Weise schon vorhanden war, eingepaßt werden. Es versteht sich von selbst, daß bei diesem Vorgang dieses Gefüge selbst wieder erheblichen Veränderungen unterworfen werden mußte.

Über Einzelheiten dieses Prozesses wird erst dann etwas Genaueres und Verlässliches ausgemacht werden können, wenn die musikalischen Skizzen des Werkes erschlossen sein werden. Für unseren Zusammenhang hier genügt die Erinnerung an diese Sachverhalte, vor allem daran, daß hier nicht primär eine Faustkomposition vorliegt, sondern ein Symphoniesatz, genauer, eine Symphoniekantate. Was hier interessiert, ist, was gleichwohl von Goethes Faustdichtung in Mahlers Werk *als Dichtung* versinnlicht wird, was in erhöhtem Maß künstlerisch in Erscheinung tritt.

3. Die Achte Symphonie Mahlers gehört, wie die Erste, Zweite und Siebte, zu den symphonischen Werken, die mit einer mächtigen Apotheose abschließen. Über die Bedeutung einer solchen Apotheose ist hier nur so viel zu sagen, daß sie nicht nur Zielpunkt der musikalischen Entwicklung ist, sondern auch deren Summe zieht. Auf einem höheren Niveau wird zum Ausgangspunkt zurückgekehrt. Die c-Moll-Symphonie Beethovens und Wagners Tetralogie sind die *loci classici*: in Beethovens Werk wird ein Ziel erreicht, ein Entwicklungsziel, in Wagners Ring wird ebenfalls ein Entwicklungsziel erreicht, zugleich aber wird ein Bild vom ewigen Kreislauf des Weltgeschehens entworfen. Insofern dieser Kreislauf etwas Natürliches ist, etwas, dem sich nichts entziehen kann, nimmt er alle zielgerichteten Ereignisse in sich auf. Der Ausgangspunkt wird, wie gesagt, auf einem höheren Niveau erreicht. Mahlers Werk ist denn auch in der Tat eine Elevations-symphonie.

1 Für die im Referat zitierte Literatur vgl. die Nachweise am Ende des Textes.

Auch Formprobleme waren für Mahler zu bewältigen! Der zweite Satz der Symphonie enthält in sich die Charaktere des Langsamen Satzes (Orchestervorspiel und 1. Teil), des Scherzo (Mittelteil mit teilweisem Durchführungscharakter, T. 440: „Scherzando“ – Chor der jüngeren Engel: „Jene Rosen aus den Händen / liebend-heil'ger Büsserinnen“), und das sich mächtig aufgipfelnde Finale. Mahler hat, wie bereits angedeutet, Goethes Dichtung für seine Zwecke bearbeitet. Er hat sie

1. gekürzt – hier vor allem die ganze Partie mit dem Pater Seraphicus, also die Verse 11890–11925;
2. erweitert – dies freilich nur durch Wiederholungen teils ganzer Strophen, teils einzelner Verse, Versteile oder Worte, und die gelegentliche Einfügung einzelner Worte (Worte, die durchgehend den Sinn nicht verändern);
3. umgestellt – vor allem im Chor der jüngeren Engel „Nebelnd um Felsenhöh“ (etc.), Verse 11966–11972 (wobei auch noch ein Vers ausgefallen ist).

In diesen Zusammenhang gehört wohl auch der gleichzeitige Vortrag verschiedener Verse und Teile der Dichtung. Schon gleich zu Beginn kann gesagt werden, daß im 1. Teil des Satzes – dieser reicht bis zum Ende des Gesangs des Pater Profundus – der Text so gut wie unverändert bleibt – die Worte des Pater Ecstaticus: „Ewiger Wonnebrand / Glühendes Liebesband“ (V. 11854f.) hat Mahler wohl nur versehentlich in „Glühendes Liebesband“ trivialisiert –, während im Mittelteil die wichtigsten, und tatsächlich recht erhebliche Änderungen vorkommen; im Schlußteil nehmen die Wiederholungen von Versen und Versgruppen breiten Raum ein und sind gerade für die musikalische Form von erheblicher Bedeutung.

Von dem immerhin auffälligen Wegfall der Szene des Pater Seraphicus wird die Bedeutung des Chors seliger Knaben „Hände verschlinget / Freudig zum Ringverein“ (etc. V. 11926–11933) sehr betroffen. In der Dichtung ist er in gewisser Weise das Resultat der vorangehenden Handlung: Der Pater Seraphicus nimmt die umherirrenden Geister der reinen Knaben in sich auf, um sie zu fördern, um ihnen das ihnen Verborgene zu zeigen, um sie weiter wachsen zu machen. Er leiht ihnen sein Organ: sie werden eins mit ihm, er belehrt sie „göttlich“. Der Chor ‚Hände verschlinget‘ ist der Dank für die glückliche Belehrung durch den Pater Seraphicus, die dieser in selbstloser Liebe gewährt hat.

In Mahlers Anordnung ist der Gesang des Chors der Seligen Knaben etwas ganz anderes! Er ist Freudeausdruck über die Errettung von Faustens Entelechie. Er erklingt gleichzeitig mit dem Engelchor „Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen“ (etc., V. 11934–11941), jedoch etwas später einsetzend, so daß er gar nicht anders als als Antwort aufgefaßt werden kann. Diese Verlegung in die Gleichzeitigkeit führt auch noch zu der (wenig schönen) Einfügung eines Wortes: „Hände verschlinget *euch* / Freudig zum Ringverein, / Regt euch und singet“ (etc.). Durch diese Gleichzeitigkeit wird auch der lyrische Gegensatz zwischen dem ‚Hände verschlinget‘ (x x x | x x x x) und dem ‚Gerettet ist das edle Glied‘ (x x x x x | x x x x) eingeebnet.

Die Verbindung zweier wichtiger musikalischer Gedanken des Satzes stiftet zusätzlichen, freilich musikalischen Sinn. Im übrigen ist der gleichzeitige Vortrag aufeinanderfolgender Gedichte und Gedichtteile durch den vorzustellenden Vorgang nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar direkt nahegelegt. Das Auf- und Abschweben der Einzelnen und der Gruppen läßt ja die ganze Szene von Musik, Gesang und Poesie erfüllt sein. Ganz wie die Engel Faustens Unsterbliches nach dessen Tod dem Mephistopheles nicht im Kampf entwunden, sondern durch Erfüllung des Raumes ihm jede Wirksamkeit unmöglich gemacht haben, so ist hier alles von Musik erfüllt. Der von Mahler vernachlässigte Vorgang der Aufnahme der seligen Knaben in den Pater Seraphicus, damit sie lernen, durch dessen Augen zu sehen, ist freilich, was Mahler wohl nicht bemerkt hat, paradigmatisch. Die Atmosphäre ist erfüllt von den verschiedenen ununterbrochenen Aktionen, die sich alle gleichzeitig abspielen. Das Besondere ist lediglich, daß die Engel Faustens Unsterbliches in die Höhe tragen.

Eine ähnliche Erweiterung des Textes um ein (überflüssiges) Wort findet sich in der Komposition des Chors der vollendeteren Engel „Uns bleibt ein Erdenrest / *uns* zu tragen peinlich“ (V. 11955). Es ist dies die Parallelstelle zum 1. Satz (T. 141ff.), „Infirma, nostri, infirma nostri corporis“, die ja

ihreits auch bereits eine Anpassung des Textes an die gegebene musikalische Gestalt bietet. In Analogie heißt es dann im 2. Satz bei Mahler „Und wär' er, wär' er von Asbest“ (11956).

In dieser Weise geht es in diesem Mittelabschnitt weiter: die Verse werden, je nach den musikalischen Bedürfnissen erweitert, quasi in Prosa aufgelöst. Der Gewinn, der hier den Verlust der Versgestalt ersetzen muß – und wohl in der Tat ersetzt –, ist wiederum ein musikalischer: nicht nur die Steigerung, die sich ergibt, sondern das unendlich Bewegte des aufgelösten Chors, aus dem sich, der selbst schon in kleinste Gruppen aufgelöst ist, auch noch eine Solostimme, ein Alt, herauslöst. Auch hier ist es die Darstellung des erfüllten ätherischen Raumes.

Der anschließende Chor der jüngeren Engel, „Nebelnd in Felsenhöh' / Spür ich soeben, / Regend sich in der Näh', / Ein Geisterleben“ (etc. V. 11966), der im Dreiertakt gedichtet ist, ist von Mahler wieder in den Vierertakt gebracht worden. Zu diesem Zwecke wurden die Verse umgestellt (und einer weggelassen): „Ich spür soeben / nebelnd um Felsenhöh“ usf. Aus einem Reigen wurde ein Schreittanz. (Die Folge der Verse ist hier: 11967, 11966, 11969, 11968, 11972, 11971, 11973ff.)

Aus musikalischen Rücksichten wurden auch die Reimworte „beweget“ und „träget“ im Gesang des Doctor Marianus (12002, 12004) in „bewegt“ und „trägt“ umgewandelt, eine Änderung, die übrigens auch schon zur Goethezeit in die Kompetenz des Vortragenden fiel. Musikalisch bedingt ist ferner die Differenzierung im Gesang der Mulier Samaritana (12050, 12052), wo Mahler die Reimsilbe einmal beläßt, einmal ändert: „ergießet“, dagegen jedoch „fließt“ (T. 934, 957).

Im letzten Teil des Satzes, der freilich schon früher beginnt, kommt den großen Steigerungen mit ihren Teilungen der Chöre, der Auflösung von Sologesängen in „Szenen“, der Hinzufügung von Chören, den Textwiederholungen usf. eine erhöhte Bedeutung zu. So wird insbesondere der zweite Teil des großen Gesanges des Doctor Marianus, der mit dem Vers „Hier ist die Aussicht frei“ (11989) beginnt, gänzlich von den Chören gesungen. Dafür hat er sich schon zuvor bereits dem Chor der jüngeren Engel gesellt und so Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ereignisse anschaulich gemacht. Sein Einsatz kommt 9 Takte vor der Endigung des genannten Engelchors.

Es mag kleinlich erscheinen, hier jede Variante nachzuprüfen. Es geschieht dies jedoch nicht, um einen Tadel zu begründen, was wirklich unangebracht wäre, sondern in der Überzeugung, daß es in einem Werk solchen Ranges nichts Nebensächliches oder gar Bedeutungsloses geben kann. Eine Betrachtung dieser Details ist vielmehr sehr nützlich; denn bei jeder einzelnen Stelle muß sich ein Grund ermitteln lassen, der Mahler zur Änderung bewogen haben könnte. (Ob es der Grund ist, der ihn zur Änderung bewogen hat, läßt sich einstweilen noch nicht sagen!)

Der Charakter des Schlußbildes im Zweiten Teil des Faust wird stets als etwas Besonderes bezeichnet. Er sei, so wird hervorgehoben, zur Komposition bestimmt; seine Eigenschaft sei Kantatenhaftigkeit. Kantatenhaft ist in der Tat sowohl die Aufteilung in Einzelpersonen (Sprecher, resp. Sänger) und Chöre, als auch (und vor allem) die Verschiedenartigkeit der Metren und Versmaße. Diese Fülle, die einfache neben komplizierte Formen einsetzt, ist von einem jeden Komponisten, der sich an die Vertonung macht, zu bewältigen. Schlicht sind vor allem die Reigentänze und die an alte Kirchendichtungen anklingenden Gesänge; schließlich wohl auch der Chorus mysticus.

Aber das Einfache ist oft genug nicht nur einfach, sondern bedeutungsvoll vereinfacht, schlicht (im Ton), aber inhaltlich (und formal) beziehungsreich. Wenn Gretchen als Una poenitentium im Angesicht der Mater Gloriosa singt „Neige, neige, / Du Ohnegleiche“ (12069ff.), so ist das nicht nur eine Rückerinnerung an das „Ach neige, Du Schmerzensreiche“ (V. 3588ff.) aus der Zwingerszene im ersten Teil des Faust, sondern darüber hinaus an das gerade im 18. Jahrhundert so bekannte und vielfach komponierte ‚Stabat mater dolorosa‘ und andere liturgische Gesänge und Texte.

Gerade diese Stelle empfiehlt sich aus mehreren Gründen unserer besonderen Betrachtung, u. a. auch weil der Germanist Andreas Heusler in seiner wegweisenden, gerade für Musikwissenschaft so wichtigen ‚Deutschen Versgeschichte‘ (1929), sie metrisch analysiert hat (3, 388, § 1254), er aber, wozu er immerhin versucht war, gleichwohl auf einen Vergleich seiner Analyseergebnisse mit Kompositionen der betreffenden Stellen absichtsvoll verzichtet hat (vgl. 3, 401, § 1268).

Heusler metrisiert:

Neige, neige  
 Du Ohnegleiche,  
 Du Strahlenreiche,  
 Dein Antlitz gnädig meinem Glück.  
 Der früh Geliebte,  
 Nicht mehr Getrübte,  
 Er kommt zurück.

$\acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$   
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$   
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x} \wedge \wedge$   
 $x | \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \wedge$   
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$   
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$   
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-}$

(Der aus dem Rahmen fallende Vers 4 (=12072) „Dein Antlitz gnädig meinem Glück“ ist eine Variante von „Dein Antlitz gnädig meiner Not“ (V. 3590).

Mahler dagegen komponiert:

Neige, neige,	
Du Ohnegleiche,	
Du Strahlenreiche,	
Dein Antlitz gnädig meinem Glück.	
Der früh Geliebte,	
Nicht mehr Getrübte,	
Er kommt zurück,	
Er kommt zurück,	
Er kommt zurück.	

Er hat quasi zwei Strophen gebildet, dann hat er die jeweils erste Verszeile hervorgehoben, indem er sie nicht bloß auftaktig komponiert hat, sondern – im Gegensatz zu den anderen Versen – mindestens zweitaktig (mit Auftakt). Allein dadurch hat er sie zueinander in Beziehung gesetzt.

Die neue Gliederung in zwei Strophen setzt auch die Repetition der letzten Verszeile voraus: diese doppelte Wiederholung, eine wahrlich emphatische Wiederholung, legitimiert die Dehnung des Schlusses. – Die Emphase hat Mahler hinzugefügt. Bei Robert Schumann, der Mahler in manchem vorgearbeitet hat, der aber den Text kaum je veränderte, ist dieser Schluß – sehr im Gegensatz zu Mahler – zaghaft, stockend. Die metrische Gestaltung ist insgesamt schlichter, wohl auch weniger differenziert. Daß Mahler bei der Komposition des Gesanges von seinem Lieblingsmotiv Gebrauch macht, versteht sich von selbst, wird es doch durch den Dichter – wie Heusler nachweist – direkt nahegelegt.

Die bedeutendsten Änderungen der Dichtung finden sich in dem Abschnitt des Mittelteils dieses Satzes, der von dem Chor „Uns bleibt ein Erdenrest“ (V. 11954, T. 532) bis zum Einsatz des Doctor Marianus „Hier ist die Aussicht frei“ (V. 11989, T. 604) reicht. In ihm herrscht die Musik gänzlich vor, und der Text wird lediglich eingepaßt; und wenn er nicht passen will, so wird er, koste es, was es wolle, passend gemacht: durch Wortwiederholungen, Umstellungen, Wiederholungen von halben Versen, Dehnungen, Unterteilungen usf. Der Satz hat – wie Paul Bekker hervorhob – Scherzcharakter, wohl auch Durchführungscharakter. – Diese Stelle im Einzelnen zu diskutieren würde hier zu weit führen.

Es soll dagegen jetzt noch eine – auch von der Vergestaltung her – komplizierte Partie betrachtet werden, der Chor der Anachoreten, mit dem die Szene in den Bergschluchten beginnt. Die Dichtung ist, worauf Heusler (3,400; § 1266) besonders hingewiesen hat, durch schweren Eingang bekenntzeichnet. Zwei Hebungen folgen unmittelbar aufeinander; die folgenden sind durch Senkungen voneinander abgetrennt; die beiden aufeinanderfolgenden am Versbeginn auch noch durch Komma gegen das Folgende isoliert:

„Wäldung, sie schwänkt heran,“ (11844).

Jede Zeile beginnt so; es sind also insgesamt zehn Zeilen mit schwerem Eingang. Schon Schumann ist dem Problem gerecht geworden, indem er das Modell



entwickelt hatte. Mahler geht anders vor. Er bildet ein Motiv, in welchem nicht nur der Zeitfall – wie Heusler sagt – nachgebildet erscheint, sondern auch noch die Feinheit der Pause. Dieses Motiv ist aus dem Rhythmus der Dichtung abgeleitet und zugleich Bestandteil des symphonischen Zusammenhangs. Der zweite Teil des Modells, das musikalische Motiv auf „sie schwänkt heran“, ist eines der musikalischen Hauptmotive des Satzes, aber an einem neuen Platz. Ursprünglich, d. h. am Satzbeginn (und auch sonst in der Regel), erscheint es am Anfang der Motivprägung, jetzt steht es an zweiter Stelle. Dadurch bekommt der Wortlaut des jeweils zweiten Versteils eine erhöhte Bedeutung, die zu der dichten Akzentfolge des Anfangs einen wirkungsvollen Kontrast bildet und ihn zugleich glücklich ergänzt. Das erste Versglied hat rhythmische, das zweite vornehmlich melodische (motivische) Bedeutung.

Auch das andere (gänzlich instrumentale) Hauptmotiv des Satzes wird (in Takt 185) vom Chor vorgetragen:



Das erste Glied des Symphonithemas ist hier gedehnt, um den Gedichtrhythmus richtig darstellen zu können. Später wird das instrumentale Motiv auch ohne diese Dehnung für geeignet erachtet, den Versrhythmus zu realisieren, z. B. T. 192:

„Woge ♯ nach Woge ♯ spritzt“ (= | ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ).

Dann wäre der Vers ohne die eingeschobenen Pausen aber nurmehr dreihebige.

Das aus dem Versmaß mit seinem schweren Eingang abgeleitete Motiv (und das zu diesem Zweck umgestaltete Hauptmotiv) werden auf mannigfaltige Weise eingesetzt. Das erste Motiv wird kanonisch geführt (wenn man so sagen darf), es werden Motivpartikel gebildet (mit einzelnen Worten), und diese werden dann als Zusätze eingefügt, etwa „hinan“ oder „die tiefste“. Auch werden beide wesentliche musikalische Gedanken miteinander simultan kombiniert, d. h. einer dient dem andern als Kontrapunkt. Dabei werden bisweilen die Verse aufgelöst, aber die Partikel werden so gesetzt, daß sie den Satz motivisch bereichern und insgesamt sich die Dichtung doch auch als Dichtung realisiert. So verselbständigt sich das aus dem Gedicht gewonnene Motivmaterial zu rein musikalischem Material, das dann entsprechend verwendet wird: Dichtung, Wortlaut der Dichtung, als Quelle musikalischer Motive, die dann entsprechend variiert und verarbeitet werden. Dasselbe geschieht bisweilen auch mit Worten des Dichters, die an den entsprechenden musikalischen Motiven haften oder diesen zugehören.

Dieser ganze Abschnitt, mit dem der Vortrag der Goetheschen Dichtung beginnt, versinnlicht eben nicht nur den Wortlaut, sondern mehr, anderes: die Situation, das Bild, den Inhalt, den Sinn. Die beiden musikalischen Hauptmotive erscheinen in den Randlagen des Klanges, das eine in tiefer Lage in den Violoncelli und Kontrabässen, das andere in hoher Lage in der 1. Flöte. Die Chöre der Anachoreten, die in verschiedenen Lagen abwechselnd (und sich ergänzend) singen, sind inmitten. Sie füllen den durch die Instrumentalmotive begrenzten Raum mit Motivik, mit musikalischem Inhalt. Instrumentaler und vokaler Teil sind so aufs innigste verflochten und zugleich doch deutlich

voneinander abgehoben: Chor und Echo, ganz wie es der Dichter vorgeschrieben hat, durch Imitationen. Auf und ab, Ruf und Echo, Hin und Her in einem Raum, in dem eine Orientierung nicht leicht möglich ist. Das alles wird in der Komposition dargestellt. Es ist eine vorbereitende Introduktion. Zugleich jedoch auch wieder eine Wiederholung. Einerseits ist diese „Vorbereitung“ der Handlung vorbereitet durch den Anfang des instrumentalen Vorspiels des Zweiten Satzes, andererseits durch den Anfang des Ersten Satzes. Denn auch dieser beginnt, nach Mahlers Deutung, schwer: *Věni*, nicht: *Věň*.

Wichtig ist auch die unmittelbare Beziehung zum Chorus mysticus, der das Motiv dieses Anfangs, „Waldung, sie schwänkt heràn“, wieder aufnimmt, freilich jetzt im geraden Takt, und ohne die Zäsur nach der zweiten Silbe. Auch die Tatsache, daß die auf den ersten Vers folgenden Verse nicht schwer beginnen, sondern die erste Hebung auf die Pause fällt, wird von Mahler berücksichtigt (wenigstens in der Melodie-Hauptstimme). Das auftaktige Motiv, das hier noch einmal seine Rolle spielt, führt allerdings dazu, daß auch die akzentuierten (also schweren) Anfänge auftaktig genommen werden, z. B. „hier wirds Ereignis“. Er lautet dann: „hier wirds Ěreignis“.

Auch der Chorus mysticus wird durch Wiederholungen von Versen und Worten vergrößert. Die Wiederholungen vollständiger Strophen alteriert das Gedicht als poetisches Gebilde kaum, jedenfalls weniger als die von Versen, diese wiederum bedeutend weniger als die von Worten. Die Dichtung erscheint, da alle Arten von Repetitionen vorgenommen werden, in folgender Auflösung: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan, zieht uns hinan, zieht uns hinan, ewig, zieht uns hinan, ewig“ (usf.) schließlich nur noch: „Ewig! Ewig!“; und nach einem gewissen Abschluß wieder mehrfach „zieht uns hinan“, um dann endlich als Schluß die beiden Eingangs- mit den beiden Schlußversen des Chorus mysticus sukzessiv zu verbinden, dessen letzte Worte abermals wiederholt werden. Das hat selbstverständlich musikalische Gründe. Der Chorus mysticus wird einmal als ganzer in einfachem, monumentalem Tonsatz hingestellt; dann werden Teile abgespalten, schließlich bleiben nur noch einzelne Worte. Den Schluß bildet eine klanglich gesteigerte Kurzform des komponierten Gedichts.

Es ist sicher ein bemerkenswerter (und feiner) Zug, daß Mahler die Worte „Ewig“, die sich hier keineswegs anbieten, als Rest übrig behält resp. einfügt, ganz wie im ‚Lied von der Erde‘ (wo er sie ebenfalls hinzugefügt hat). Er betont auf diese Weise das *Ewig-Weibliche* und nicht das *Ewig-Weibliche*. Das ist eine nicht zu vernachlässigende Differenz, auf die insbesondere der Faust-Kommentator Herman Hefele Gewicht gelegt hat.

Greift der Chorus mysticus auf den Anfang des Zweiten Satzes zurück, so erinnern die angehängten instrumentalen Schlußtakte an das Eingangsthema des Ersten Satzes. Es löst sich jedoch im Klang, im Es-Dur-Dreiklang, auf.

#### Literaturhinweise

Paul BEKKER, Gustav Mahlers Sinfonien, Berlin 1921

Andreas HEUSLER, Goethes Verskunst, in: DVjs 3, 1925, S. 75–93; auch in A. HEUSLER, Kleine Schriften, Berlin 1943, S. 462–482

DERS., Deutsche Versgeschichte (3 Bde.), Berlin 1929

Herman HEFELE, Goethes Faust, Stuttgart 1931

Susanne VILL, Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers, = Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6, Tutzing 1979

Gustav Mahler: Werk und Interpretation – Autographe, Partituren, Dokumente, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf STEPHAN, Köln 1979



## Anhang: Resümees der Beiträge



## Zusammenfassungen

Eva Linfield: Eine Neuuntersuchung der Quelle zur Weihnachtshistorie von Schütz

Die Quellenlage dieses Werks ist komplizierter als bisher angenommen. Die einzige noch erhaltene Quelle mit dem Gesamtnotentext befindet sich in Uppsala. Sie wurde bis jetzt als Frühfassung, SWV 435a, bezeichnet. Nach näherer Untersuchung stellt sich das Manuskript als ein Kompositum verschiedener Fassungen heraus, das sich sowohl aus Teilen der frühesten Version als auch aus der uns heute bekannten letzten Fassung der zehn Konzerte zusammensetzt. Die Arbeit bemüht sich, die verschiedenen chronologischen Schichten herauszuarbeiten.

Aufgrund von Schreiber- und Papieridentifizierung wird die Überlieferung der Quelle auf Dresden zurückgeführt. Die Korruption zweier Trombone-Stimmen kann an Hand der Quellenuntersuchung bestätigt werden. Es wird die Hypothese aufgestellt, daß die der Komposition hinzugefügten Stimmen möglicherweise von einer Aufführung stammen, die mit Pohle, und demnach mit einer Aufführung in Halle in Zusammenhang gebracht werden können.

Das Manuskript der Universitätsbibliothek Uppsala wirft verschiedene Fragen der Besetzung auf, die im Zusammenhang mit einer Rekonstruktion der Spätfassung diskutiert werden.

Eine Neuausgabe der Weihnachts-Historie, die sich um einen korrekten Notentext<sup>1</sup> bemüht und Fragen der Chronologie, Überlieferung und Besetzung einbezieht, wird durch die Verfasserin vorbereitet.

Stefan Strohm: Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm – Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten<sup>1</sup>

1. Die Herausbildung absoluter Musik entspricht einer Entfaltung des Denkens, wie es sich zwischen Kant und Hegel entwickelt hat. Die Wahrheit des Ganzen ist nicht als ein Objekt aufweisbar und zu beherrschen, sondern ergibt sich im Vollzug des Denkens.

2. Mahlers Achte Symphonie vollzieht das, freilich zugleich kritisch: Sie widersteht der absoluten Selbstgründung des endlichen Geistes. Jedoch behält sie bei, daß der endliche Geist vom Absoluten unendlich betroffen ist. Das kritische Element zeigt sich musikalisch durchgeführt, wenn im ersten Satz eine unverfängliche Stelle (das Wort für „Leib“) auf Tod („Leichnam“) gedeutet wird.

3. Der zweite Satz erweist in durchgehaltener Vermittlung von Schmerz und Befreiung, daß die Negation im ersten weder unendliche Resignation noch äußerste Kehre für Triumph ist.

Mahlers Musik der Achten ist einerseits Kritik am vorneuzeitlichen Hymnus, der das Absolute wie objektiv vorstellt, andererseits Kritik an Goethes Drama, das Endlichkeit übertönt. So bekennt sie sich in musikalischer Kritik zur ausgereiftesten Gestalt der Idee der absoluten Musik, indem sie Texte, die auf das Absolute inhaltlich sich beziehen, gegenläufig vertont.

<sup>1</sup> Anmerkung des Herausgebers: Um die adäquate Wiedergabe des Inhalts nicht zu gefährden, erscheint im vorliegenden Falle ausnahmsweise die Zusammenfassung in der gleichen Sprache wie der Beitrag selbst.

## Abstracts

Wolfram Steude: The Newly Recovered *Opus ultimum* of Heinrich Schütz: Observations on the Source Material and the Work

Of the nine original partbooks for Heinrich Schütz's double-choir motet cycle of 1671 on Psalms 119 and 100 and the German Magnificat (SWV 482–494) six were uncovered in the year 1900 in Guben (in Niederlausitz, E. Germany). The organ part (today in London) did not surface until 1930 in Cologne. Except for SWV 494 none of the thirteen works were in print before 1945. Having meanwhile disappeared by the end of WWII, the six Guben partbooks were rediscovered in 1975 at the Saxon State Library in Dresden (D-Dlb: Mus. 1479–E–504). The cycle received its modern première in Dresden in 1981 in a reconstruction by the author; a printed edition by Deutscher Verlag für Musik (Leipzig) and Bärenreiter Publishers (Kassel) is scheduled to appear in 1985.

Schütz's private paper stock (with a drawn bow, arrow and the letters HSC) was used for the manuscript partbooks (as well as for the Dresden Schütz prints from 1639 on). Constantin Christian Dedekind was chiefly responsible for preparing the material (with printed title sheets). With this cycle Schütz intentionally composed his "swan song", simultaneously creating thereby a work confessing, according to the old Lutheran view, faith in the entire Bible. Its quintessence was contained in the Book of Psalms as a whole (Luther and Melancthon) as well as in the 119th Psalm (Bughenhagen).

Schütz's "swan song" forms the conclusion for his last creative period which began in the year 1662 (renovation of the Dresden palace church, the new order of worship service and the first performance of SWV 493 on 28 September 1662). To this period, in addition to the Christmas Oratorio, the three Passions and the German Te Deum (SWV 472), also belong the great settings of Psalms 136 and 150 as well as other compositions which are lost today.

Stefan Kunze: Instrumentalism and Text Setting in the Music of Heinrich Schütz (Part II)

The study considers what artistic means Schütz used for interpreting language as he set it to music. The doctrine of musical figures (*Figurenlehre*) is not an appropriate starting point. In the matter of Schütz's text setting what is instead of more essential significance is the new musical syntax that arose in the Venetian musical environment. This syntax should be considered a genuinely instrumental one. It appears that the instrumental framework in Schütz's music is the prerequisite for the exposition and representation of the text. Concluding remarks concern the path from Schütz to Bach.

Ulrich Siegele: Music as Testimony for the History of Interpretation: Heinrich Schütz's motet "Die mit Tränen säen" from *Geistliche Chormusik*

The musical form of this motet as realized by Schütz differs from the textual form of verses 5 and 6 of Psalm 126, characterized by parallelism of elements. An attempt is made to understand this difference as symbolic and to justify it in light of the history of the psalm's interpretation.

Arno Forchert: Heinrich Schütz as Composer of Protestant Chorales

1. For a composer from the first half of the 17th century Schütz bequeathed no mean quantity of chorale settings. Not Schütz, but rather composers like Praetorius and Scheidt are the exception with regard to the number of chorale settings.

2. When Schütz sets several strophes of a chorale, it is in the form either of variations on the bass pattern associated with the chorale melody or else entirely without reference to a cantus firmus.

3. Independent single compositions that are elaborated on a first strophe remain associated with their respective melodies; if it is not a first strophe, however, then they are not tied to the cantus firmus or else use only suggestions thereof.

4. In line with present-day knowledge of the chronology of Schütz's works it can be assumed that the connection with the specific cantus firmus in the early chorale settings is comparatively close, but in the later ones inclined to be loose; in late works, instead of the association with the chorale melody, there appears a chorale idiom substantially independent of the particular tune's contour.

Adolf Nowak: Mahler's Hymn

The hymn section of Mahler's Eighth Symphony is composed as a sonata movement in which the experiences of the composer's previous vocal and instrumental symphonies play an integral part. These include the variation construction of the "Wunderhorn" symphonies and the comprehensive sonata form of the Sixth and Seventh Symphonies. The course of the hymn's formal scheme puts into strong relief the action of the struggle in the spirit of Goethe. Themes push beyond the bounds of sections and metrical parity ratios; they are transformed through variation; they move towards each other in contrapuntal relationships, particularly in the double fugue. Energized by such thematic treatment, the sonata form throws into prominence stages in the fulfillment which in fact have already been passed (the "Accende" section). This musical course of events points to the metamorphosis that Faust undergoes and bears witness to the transformation which the hymn text invokes.

Rudolf Stephan: On Mahler's Composition of the Last Scene from Goethe's *Faust*

In the preliminary remarks it is established that:

1. Only after the finished conception of a movement did Mahler set out—at least in his later period—in search of a suitable poetic text, and that the latter was consequently regarded as "raw material" that could be treated freely.

2. The selection of the last scene from Goethe's *Faust* occurred only after the composition of the first movement was largely completed, so that the poetic text had to be fitted into a pre-existing construct.

3. Mahler's Eighth Symphony—like his First, Second and Seventh—concludes with an apotheosis, by means of which the point of departure attains to a higher level.

Given these pre-conditions, the question is then posed as to what Mahler made of Goethe's *Faust* as a poetic text and what aspects receive a greater degree of artistic emphasis. In addition, the bases for and consequences of Mahler's textual manipulations—abbreviations, amplifications and rearrangements—are investigated.

(Translated by Kathleen Hansell)

## Résumés

Wolfram Steude: L'opus ultimum de Heinrich Schütz redécouvert – Remarques sur la source et sur l'œuvre

Six des neuf livres de parties de chant du dernier cycle de motets à double chœur de Heinrich Schütz (1671) sur les psaumes 119, 100 et le Magnificat allemand (SWV 482–494) ont été trouvés en 1900 à Guben (Niederlausitz), mais la partie d'orgue n'a été retrouvée qu'en 1930 à Cologne (et se trouve actuellement à Londres). Hormis SWV 494, aucune des treize œuvres n'a été imprimée avant 1945. Disparues au cours de la guerre, les six parties ont été redécouvertes en 1975 (Sächsische Landesbibliothek de Dresde, Mus. 1479-E-504). En 1981, le cycle a été interprété en création mondiale à Dresde, dans la reconstruction de W. Steude; il sera édité d'ici à 1985 au DVfM de Leipzig et au Bärenreiter-Verlag de Cassel. Pour les livres de parties de chant manuscrits (tout comme pour les impressions d'œuvres de Schütz à Dresde à partir de 1639), le compositeur utilisa son propre papier portant son emblème (arc tendu, flèche, lettres HSC). Constantin Christian Dedekind a largement contribué à la reconstruction de la source (avec pages de titre imprimées). Dans ce cycle, Schütz a composé sciemment son «chant du cygne». En même temps, selon une ancienne tradition luthérienne, il fit ainsi une profession de foi sur la Bible. Le psautier dans son entier (Luther, Melanchthon) en était considéré comme un extrait, tout comme le psaume 119 (Bughagen).

Le «chant du cygne» de Schütz met un terme à sa dernière période créatrice qui commence en 1662 (rénovation de l'église du château de Dresde, nouvelle disposition des services religieux, création de SWV 493 le 28 septembre 1662). C'est dans cette période que doivent se situer l'Histoire de Noël («Weihnachtshistorie»), les trois Passions et le Te Deum allemand (SWV 472), ainsi que de vastes mises en musique des psaumes 136 et 150, tout comme d'autres compositions qui ont aujourd'hui disparu.

Eva Linfield: Une nouvelle étude de la source de l'Histoire de Noël («Weihnachtshistorie»)

L'état des sources de cette œuvre est plus compliqué qu'on ne le pensait jusqu'alors. La seule source qui soit préservée, comportant le texte musical intégral, se trouve à Uppsala. Elle a jusqu'alors été désignée comme une version primitive, SWV 435a. Une étude plus précise fait apparaître ce manuscrit comme un mélange de diverses versions, composé aussi bien de sections de la version la plus ancienne que de parties de la dernière version connue aujourd'hui de ces dix concerts. L'auteur de cette étude s'efforce de mettre en lumière les différentes couches chronologiques.

L'identification des copistes et des papiers permet de situer la source à Dresde. L'étude des sources permet également de confirmer la corruption de deux parties de trombone. L'auteur émet l'hypothèse que les parties ajoutées à la composition viennent sans doute d'une exécution qui peut être mise en rapport avec Pohle, et par suite avec la ville de Halle. Le manuscrit de la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala soulève différents problèmes de distribution qui devraient être discutés dans le cadre d'une reconstitution de la version tardive.

L'auteur prépare une nouvelle édition de l'Histoire de Noël, qui s'attachera à établir un texte musical correct, en tenant compte des problèmes de chronologie, de tradition et de distribution.

Stefan Kunze: Instrumentation et mise en musique du langage dans la musique de Heinrich Schütz (Deuxième partie)

Cette étude s'attache à rechercher les moyens par lesquels Schütz interprète le langage en le mettant en musique. L'étude de la figuration ne constitue pas un point de départ approprié. Par contre, la nouvelle syntaxe musicale qui a vu le jour dans le cadre de la musique vénitienne revêt une signification primordiale pour la mise en musique du langage par Schütz. Cette syntaxe doit être considérée comme essentiellement instrumentale. Il s'avère que l'architecture instrumentale de la

musique de Schütz constitue la condition de l'exposition et de la représentation du langage. Les remarques annexes étudient le chemin qui conduit de Schütz à Bach.

Ulrich Siegele: La musique comme témoignage de l'histoire de l'interprétation des textes – le motet de Heinrich Schütz «Die mit Tränen säen» tiré de la «Musique chorale sacrée»

La forme de composition réalisée par Schütz dans ce motet se distingue par le parallelismus membrorum de la forme construite des versets 5 et 6 du psaume 126. L'auteur s'efforce de considérer cette différence comme un cas de figure et de la justifier dans l'histoire de l'interprétation du psaume.

Arno Forchert: Heinrich Schütz, compositeur de textes de cantiques de l'Église évangélique

1. Le nombre d'arrangements de cantiques laissé par Schütz n'est pas typiquement bas pour un compositeur de la première moitié du 17<sup>ème</sup> siècle. Ce n'est pas Schütz qui constitue une exception par le nombre de ses arrangements de chorals, mais plutôt des maîtres comme Praetorius et Scheidt.

2. Lorsque Schütz met en musique plusieurs strophes d'un cantique, il le fait soit sous forme de variations sur un modèle de basse d'une mélodie de choral, soit sans aucune référence au cantus firmus.

3. Les compositions indépendantes élaborées sur une première strophe restent par principe liées à la mélodie qui leur est propre; si elles ne s'appuient pas sur la première strophe, elles sont indépendantes du cantus firmus ou n'emploient que des réminiscences du cantus firmus.

4. Dans l'état actuel de nos connaissances de la chronologie des œuvres de Schütz, on peut penser que la liaison avec le cantus firmus des arrangements de cantiques les plus anciens est relativement étroite, mais qu'elle est plutôt lâche dans les arrangements les plus récents; dans l'œuvre tardive, on rencontre – au lieu du lien avec la mélodie de choral – un idiome de choral largement indépendant de la diastématique de la manière antérieure.

Adolf Nowak: L'hymne de Mahler

L'hymne de la Huitième Symphonie de Mahler est composé sous forme de mouvement de sonate, auquel se sont greffées les expériences des symphonies vocales et instrumentales de Mahler: les variantes de la Symphonie du «Wunderhorn» et la vaste forme sonate des Sixième et Septième Symphonies. L'évolution de la forme hymnique exprime l'aspiration, dans le sens de Goethe. Les thèmes débordent les sections et les rapports de similitude métrique, ils se transforment par des variantes, il se rencontrent dans un rapport contrapuntique, principalement dans la double fugue. La forme sonate dynamisée par une telle thématique produit des phases d'accomplissement, qui seront elles-mêmes outrepassées (entrée «Accende»). Ce fait musical indique la métamorphose subie par Faust et prouve la volonté de transformation invoquée par le texte de l'hymne.

Rudolf Stephan: Au sujet de la composition de la scène finale du «Faust» de Goethe par Mahler

Remarques préliminaires:

1. Mahler – tout au moins à une époque tardive – ne s'est mis en quête d'un poème adéquat qu'après avoir mis au point la conception du mouvement, et le texte doit ainsi être considéré comme un «sujet» pouvant être traité librement.

2. Le choix de la scène finale du «Faust» de Goethe n'a été fait qu'après que la composition du premier mouvement fut pratiquement terminée, de sorte que le texte devait s'adapter à un schéma préexistant.

3. La Huitième Symphonie de Mahler – tout comme la Première, la Deuxième et la Septième – se termine par une apothéose dont le point de départ est situé à un niveau supérieur.

En vertu de ces éléments, l'auteur pose la question de savoir ce que Mahler rend sensible du poème de Goethe, ce qui ressort artistiquement au plus haut point. A ce sujet, il étudie les raisons et les conséquences des interventions faites par Mahler sur le texte – raccourcis, élargissements et transpositions.

(Traduction: Geneviève Geffray)

## Sommari

Wolfram Steude: Il ritrovamento dell'Opus ultimum di Heinrich Schütz – Osservazioni sulla fonte e sull'opera

Nel 1900 a Guben (Niederlausitz) furono ritrovate 6 delle originariamente 9 parti staccate dell'ultimo ciclo di mottetti a due cori di Heinrich Schütz (1671) sui salmi 119 e 100 e sul Deutsches Magnificat (SWV 482-494), mentre la parte per organo (oggi a Londra) fu rinvenuta a Colonia nel 1930. Fino al 1945 delle 13 opere fu stampata solo SWV 494. Le allora 6 parti staccate di Guben, alla fine della guerra ritenute scomparse, riapparvero nel 1975 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 1479-E-504). Nel 1981 a Dresda si tenne la prima esecuzione pubblica del ciclo nella ricostruzione curata da W. Steude; la pubblicazione a stampa è prevista entro il 1985 presso il DVfM di Lipsia ed il Bärenreiter di Kassel. Per le parti manoscritte (come anche per le edizioni a stampa di Schütz a Dresda a partire dal 1639) fu utilizzata la carta personale di Schütz contrassegnata dal suo emblema (arco teso, freccia, cifra HSC). Alla redazione dell'originale (con i frontespizi a stampa) ha contribuito in maniera determinante Constantin Christian Dedekind. Con questo ciclo Schütz ha volontariamente composto il suo „canto del cigno“. Nello stesso tempo l'opera, in osservanza all'antica visuale luterana, rappresenta una testimonianza di fede nei confronti dell'intera Bibbia, di cui forma una sorta di estratto tutto il Salterio (Lutero, Melantone) come pure il salmo 119 (Bugenhagen).

Il „canto del cigno“ di Schütz rappresenta l'atto conclusivo del suo ultimo periodo di produzione musicale che inizia nel 1662 (ristrutturazione della chiesa del castello di Dresda, nuove disposizioni per le funzioni liturgiche, prima esecuzione di SWV 493 il 28 settembre 1662). Appartengono a questo periodo, oltre alla Weihnachtshistorie, alle tre Passioni e al Deutsches Te Deum (SWV 472) anche le grandi composizioni musicali sui salmi 136 e 150 ed altri lavori, poi andati perduti.

Eva Linfield: Una nuova indagine sulla fonte della Weihnachtshistorie di Schütz

Circa la fonte di quest'opera la situazione è più complicata di quanto finora si credesse. L'unica fonte pervenuta con il testo musicale completo si trova ad Uppsala. Fino ad oggi era designata come prima stesura, SWV 435a. Da indagini più accurate tuttavia il manoscritto risulta essere un insieme di stesure diverse, comprendente parti sia delle primissime versioni sia anche dell'ultima stesura oggi a noi nota dei 10 concerti. Il lavoro si propone di individuare ed evidenziare le diverse stratificazioni nella loro successione cronologica.

Sulla base di indagini riguardanti l'identificazione dello scrivente e della carta, l'origine della fonte viene ascritta a Dresda. L'indagine sulla fonte conferma la corruzione delle due parti per trombone. Si avanza l'ipotesi che le parti, aggiunte alla composizione, derivino da una esecuzione che si può mettere in relazione con Pohle, e poi da una esecuzione a Halle.

Il manoscritto della Biblioteca Universitaria di Uppsala solleva varie questioni riguardanti la strumentazione, che vengono discusse nell'ambito di una ricostruzione dell'ultima stesura.

L'autrice ha in preparazione una nuova edizione della Weihnachtshistorie che tenti di garantire un testo musicale corretto, e che comprenda problemi di cronologia, di trasmissione delle fonti, di strumentazione.

Stefan Kunze: Strumentalità e messa in musica del testo nella musica di Heinrich Schütz (Seconda parte)

Lo studio si incentra sull'analisi dei mezzi artistici con i quali Schütz esplica la lingua mettendola in musica. La teoria delle figure retorico-musicali non è un punto di partenza adeguato. E' al contrario molto più rilevante per l'arte di musicare i testi di Schütz la nuova sintassi musicale sorta nell'ambito della musica veneziana. Tale sintassi si può riconoscere come genuinamente strumentale. Ne risulta dunque che l'architettura strumentale nella musica di Schütz è la premessa per



interpretazione e rappresentazione della lingua. Successive osservazioni riguardano il cammino che porta da Schütz a Bach.

Ulrich Siegele: Musica come testimonianza della storia dell'esegesi – Il mottetto di Heinrich Schütz „Die mit Tränen säen“ dalla „Geistliche Chormusik“

La struttura compositiva del mottetto realizzata da Schütz si differenzia dalla forma dei versi 5 e 6 del Salmo 126, costruita sul parallelismus membrorum. Si tenta di vedere tale differenza come una figura e di farne parte integrante nella storia dell'interpretazione del salmo.

Arno Forchert: Heinrich Schütz come compositore di canti sacri evangelici

1) Per un musicista della prima metà del XVII sec. il numero delle rielaborazioni di canti sacri eseguite da Schütz non è eccessivamente esiguo. Rispetto al numero di rielaborazioni di corali non è Schütz l'eccezione, bensì piuttosto maestri come Praetorius e Scheidt.

2) Quando Schütz mette in musica più strofe di un canto sacro ciò avviene in forma di variazioni sulla melodia del corale, oppure senza tenere affatto conto del Cantus Firmus.

3) Singole composizioni autonome elaborate sulla prima strofa rimangono fondamentalmente legate alla melodia ad essa relativa; se non si tratta della prima strofa le composizioni sono allora libere dal Cantus Firmus o ne utilizzano solo riecheggiamenti.

4) Allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla cronologia delle opere di Schütz si può partire dal presupposto che il legame al preesistente Cantus Firmus sia comparativamente stretto nelle prime rielaborazioni di canti sacri, e piuttosto elastico in composizioni posteriori; nelle opere tarde al legame con la melodia del corale si sostituisce un idioma largamente indipendente dalla diastematica del modello dato.

Adolf Nowak: L'inno di Mahler

L'inno dell'Ottava sinfonia è composto come un tempo di sonata in cui siano state convogliate le esperienze delle sinfonie vocali e strumentali di Mahler: la ripresa variata delle sinfonie 1-4 (Wunderhorn) e la forma-sonata allargata di Sesta e Settima. La forma dell'inno dà impronta all'anelito al superno nel senso di Goethe. I temi si espandono al di là delle cesure e dei rapporti di proporzione metrica, si trasformano attraverso loro varianti, si sovrappongono in rapporti contrappuntistici, specialmente nella doppia fuga. La forma-sonata, con il dinamismo conferitole da tale tematica, genera fasi di pienezza, a loro volta ancora superate (attacco su „Accende“). Tale accadimento musicale si fa portavoce del mutamento che Faust sperimenta, e si fa testimone dello spirito della trasformazione evocato dal testo dell'inno.

Rudolf Stephan: Sulla composizione mahleriana della scena finale del *Faust* di Goethe

Va posto come premessa che:

1) Mahler – per lo meno il Mahler delle composizioni più tarde – solo dopo aver concluso la fase di elaborazione di un movimento si metteva alla ricerca di un testo poetico adatto, che veniva visto come „soggetto“ liberamente utilizzabile;

2) la scelta della scena finale del *Faust* di Goethe fu compiuta solo dopo che la composizione del primo tempo era stata ultimata, così che il testo si doveva adattare ad una struttura musicale già esistente e conclusa;

3) l'Ottava sinfonia di Mahler termina – come la Prima, la Seconda e la Settima – con un'apoteosi, il cui momento d'inizio tuttavia parte già da un livello molto alto.

Sulla base di tali premesse ci si chiede che cosa Mahler renda manifesto del *Faust* di Goethe come testo poetico, su che cosa ponga l'accento per una sua evidenziazione artistica. Vengono così sondati i motivi e analizzate le conseguenze dell'ingerenza di Mahler nel testo – riduzioni, ampliamenti e spostamenti.

(Tradotto da Donata Schwendimann-Berra)

## Sammanfattning

Wolfram Steude: Det återupptäckta Opus ultimum av Heinrich Schütz – anmärkningar till källa och verk

Av de ursprungligen nio stämböckerna till Heinrich Schütz' sista dubbelköriga motettykel (1671) över Psalm 119, Psalm 100 och Deutsches Magnificat (SWV 482–494) hittades sex år 1900 i Guben (Niederlausitz). Orgelstämmen dök först upp 1930 i Köln (idag i London). Utom SWV 494 trycktes före 1945 inget av de tretton verken. De tidigare sex stämmorna från Guben var vid krigets slut försvunna och återupptäcktes 1975 (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 1479-E-504). 1981 upplevde cykeln i rekonstruktionen av W. Steude i Dresden sitt uruppförande; trycket skall föreligga tills 1985 vid DVfM Leipzig och vid Bärenreiter Kassel. Till de handskriftliga stämböckerna (liksom även till Schütztrycken i Dresden från 1639) användes Schütz' privatpapper med hans emblem (spänd båge, pil, bokstäverna HSC). Vid källans redaktion (med tryckta titelblad) spelade Constantin Christian Dedekind en utslagsgivande roll. Med denna cykel komponerade Heinrich Schütz avsiktligt sin „Schwanengesang“. Samtidigt skapade han därmed enligt gammal luthersk åskådning ett bekännelseverk till hela bibeln. Som dess extrakt gällde psaltaren (Luther, Melanchthon) såsom även 119 psalmen (Bugenhagen).

Schütz' „Schwanengesang“ bildar avslutningen till hans sista arbetsperiod, som började år 1662 (renovering av slottskyrkan i Dresden, ny gudstjänstordning, uruppförande av SWV 493 den 28 september 1662). Under denna period tillkommer förutom julhistorien, de tre passionerna och tyska Te Deum (SWV 472) även stora tonsättningar av psalmerna 136 och 150 samt andra kompositioner som idag är försvunna.

Eva Linfield: En ny undersökning av källan till Schütz' Weihnachtshistorie

Det här verkets källsituation är mera komplicerad än tidigare förmodat. Den enda fortfarande existerande källan med komplett nottext befinner sig i Uppsala. Den betraktades hittills som en tidigare version (SWV 435a). Efter närmare undersökning visar sig manuskriptet vara en sammanställning av olika fattningar, vilken består av såväl delar från den tidigaste versionen som från den idag kända sista fattningen av de tio konserterna. Arbetet försöker att utarbeta de olika kronologiska skikten.

På grund av kopist- och pappersidentifiering redovisas källans härkomst från Dresden. Korruptionen av två trombonstämmor kan med hjälp av källundersökningen bekräftas. Följande hypotes uppställs, att kompositionens tillfogade stämmor möjligtvis härrör från ett uppförande, som sätts i sammanhang med Pohle och därefter med ett uppförande i Halle.

Manuskriptet i Uppsala universitetsbibliotek framkastar olika frågor beträffande besättningen, vilka diskuteras i sammanhang med en rekonstruktion av den sena fattningen.

En nyutgåva av Weihnachtshistorie, som eftersträvar en korrekt nottext och som inbegriper frågor beträffande kronologi, tradition och besättning, förberedes av författaren.

Stefan Kunze: Instrumentalitet och språktönsättning i Heinrich Schütz' musik (andra delen)

I studien ställs frågan efter de konstmedel med vilka Schütz tyder språket, när han tonsätter det. Figurläran är ingen lämplig ansatspunkt. Av väsentlig betydelse är däremot i Schütz' språktönsättning den nya musikaliska syntaxen, som uppstod i den venetianska musikens omkrets. Denna syntax betecknas som genuin instrumental. Det visar sig att den instrumentala arkitekturen i Schütz' musik är förutsättningen för språkets tolkning och framställning. Anslutande iakttagelser befattar sig med vägen från Schütz till Bach.

Ulrich Siegele: Musik som dokument för tolkningens tradition – motetten ‚Die mit Tränen säen‘ ur ‚Geistliche Chormusik‘ av Heinrich Schütz

Den kompositoriska formen, som Schütz realiserade i sin motett, skiljer sig från den språkliga formen i verserna 5 och 6 ur psalm 126, som präglas av den s.k. parallelismus membrorum. Det görs ett försök, att uppfatta denna skillnad som figur och att motivera den i psalmens tolkningstradition.

Arno Forchert: Heinrich Schütz som kompositör av evangeliska koraltexter

1. Antalet koralbearbetningar som Schütz efterlämnade, är för en mästare under tidigare hälften av 1600-talet inte särskilt lågt. Inte Schütz är ett undantag utan snarare mästare som Praetorius och Scheidt.

2. När Schütz komponerar flera psalmstrofer, så sker detta antingen i form av variationer över en basmodell, som står i relation till en koralmelodi eller helt utan hänsyn till en cantus firmus.

3. Självständiga enstaka kompositioner som behandlar bara den första strofen, förblir i princip förbundna med den tillhörande melodin; gäller det inte den första strofen, så är de c.f.-fria eller antyder bara c.f.

4. Så långt vi idag känner till verkens kronologi, kan man utgå från att förbindelsen till en given c.f. är förhållandevis nära i de tidiga koralbearbetningarna, i de senare snarare lös. I de sena verken träder istället för en anknytning till koralmelodin ett i stor utsträckning oberoende koralidiom.

Adolf Nowak: Mahlers hymn

Hymnen i den åttonde symfonin är komponerad som sonatsats, i vilken erfarenheter från Mahlers vokala och instrumentala symfonier upptagits: variantbildningen av Wunderhornsymfonin och den utvidgade sonatformen i sjätte och sjunde symfonin. Formförloppet i hymnen utpräglar ett strävande enligt Goethes föreställning. Dessa temata griper långt utöver cesurer och metriskas motsvarigheter. De förvandlar sig genom varianter, de träder med varandra i kontrapunktiska förhållanden i synnerhet i dubbelfugan. Den tematiskt dynamiserade sonatformen framkallar faser av uppfyllelse, som å sin sida ytterligare överskrids (jfr insatsen „Accende“). Detta musikaliska förlopp tyder på förvandlingen som Faust genomgår och vittnar om den omdaning som hymntexten åkallar.

Rudolf Stephan: Om Mahlers komposition av slutscenen i Goethes „Faust“

Som inledande anmärkning konstateras:

1. Först efter att ha avslutat konceptionen av en sats började Mahler – åtminstone under senare tid – leta efter en lämplig dikt. Denna blev alltså betraktad som „stoff“, vilket kunde behandlas fritt.

2. Valet av slutscenen i Goethes „Faust“ skedde först då kompositionens första sats i stor utsträckning var färdigställd, så att dikten måste passas in i en redan bestående struktur.

3. Mahlers åttonde symfoni – liksom den första, andra och sjunde – avslutas med en apoteos, varvid utgångspunkten nås på en högre nivå.

Under dessa förutsättningar ställs frågan, vad Mahler åskådliggör i Goethes „Faust“ som diktning och vad som i hög grad framträder konstnärligt. Därför undersöks anledningarna till och konsekvenserna av Mahlers ingrepp i texten såsom förkortningar, utvidgningar och omställningar.

(Översättning Aina Maria Krummacher)

