

Hubert Wißkirchen  
Tel./Fax 02238/2192  
e-mail: HWisskirchen@t-online.de  
Cäcilienstr. 2  
50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 1999 biete ich folgende Veranstaltung an:

**Thema:** J. S. Bachs Kantate 12 ("Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen") – Didaktische Analysen zu einer Unterrichtssequenz in SII.

### **Studiengang Schulmusik**

#### **Proseminar (zu C 3 der StO)**

**Nähere Inhalte:** Barocke Figurenlehre  
Interpretationsvergleiche ("Klangrede")  
Vergleichsgegenstände:  
Lamentokompositionen Purcells und Vivaldis, Crucifixus aus Bachs h-Moll-Messe, Liszts "Weinen, Klagen..." u. a.

**Ort:** Raum 13  
**Zeit:** Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr  
**Beginn:** Dienstag, 13. April

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

# Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

(Dominica Jubilate)

1. Sinfonia Johann Sebastian Bach

1685-1750

Adagio assai

Oboe

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Continuo e Fagotto

**Totenklage aus Ungarn**

(LP "Hungarian Folk Music", Hungaroton LPX 10095-98, S. 56)

Extreme Gefühlsäußerungen sind zwar in der Rockmusik heute wieder durchaus akzeptiert, aber in vielen existentiellen Situationen tabuisiert. Besonders beim Thema Tod macht sich eher Verlegenheit breit. Totenklage war früher überall üblich. In manchen Gegenden Ungarns war sie zur Zeit dieser Aufnahme (1959) noch ein lebendiger Brauch. Im weinenden Singen kommt der Kummer heraus, gewinnt Form und wird beherrschbar, die Einsamkeit wird in dem Dialog mit dem verlorenen Menschen symbolisch überwunden. Die Klagegesänge wurden bei einem Besuch am Grabe von Frauen nach einem festen Formelrepertoire frei 'gesungen'. Die Gesänge konservieren einen urtümlichen, affektiv überhöhten, zwischen Sprache und Musik changierenden 'Sprechgesang', der im vorliegenden Fall ein pentatonisches, fallendes Melodiemodell (maqam) improvisatorisch ausschmückt. Totenklage wie die vorliegende gab und gibt es in verblüffend ähnlicher Form auf der ganzen Welt (vgl. die Analyse einer Totenklage aus Papua-Neuguinea in: Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis, Kassel 1993, S. 19ff.)

**Parlando**  $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj, lel - kēm, lel - kēm, jó tár - som,      nōgy - ven - uēgy - be

$\text{♩} = \text{cca } 84$

el - e - sōtt, mōg - öt - te az az      át - ko - zott

hū - ho - rú - ú!      Jaj, me ti - zēn - öt é - va, hōgy

$\text{♩} = \text{cca } 92$

ár - vo va - gyok!      Nin - esōn ne - kēm sōn - kim,      csak az it

tel es,      le es.      Jaj, jō - rō ha - za, lel

$\text{♩} = \text{cca } 108$

kem,      hōgy pa - nasz - kod - jam meg ne - kē - ed.

Mond - jam el, hōgy anny' ű - dō - töl      mi pa - na - szom

vó - na - a,      lel - kēm, jó ki - esi tár - so - om!

"O weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Witwe lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, meine Teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren. Mein teuerster, liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind!..."

**Totenklage aus Albanien**

CD "Dead &amp; Gone 2" (1997), Track 19

"Wie konntest du das nur tun, mein Freund? Hej, hej, hej, hej. Den Mund für immer schließen und die Augen. Und deine beiden Hände still ans Herz legen. Was hast du nur gemacht? Läßt deine Kinder auf der Straße zurück! Tur sowas ein Freund? Uns in einer solchen Leere zurücklassen? O, mein Freund! Hej, hej, hej, hej."

**Wolfgang Beck/ Werner D. Fröhlich:**

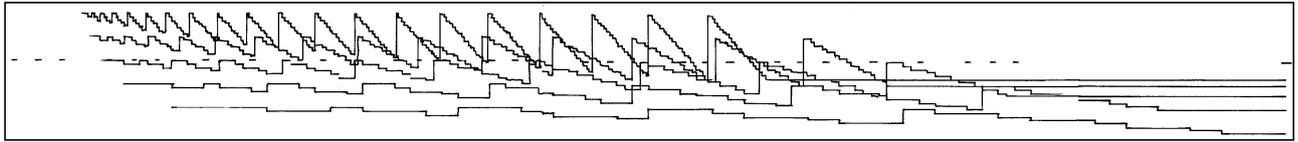
"Kulturvergleichende Untersuchungen legen die Auffassung nahe, es handle sich bei den Amplituden-Konturen um einen - beim Musikhören besonders stark ausgeprägten - universellen Code der Vermittlung von Grundemotionen, der auf der Grundlage angeborener Detektionsmechanismen automatisch und daher unmittelbar und anstrengungsfrei dechiffriert wird. Es besteht Anlaß zu der Vermutung, daß auf diese Weise der eher aggressive beziehungsweise eher freundliche Grundton einer sprachlichen Mitteilung selbst dann unmittelbar erfaßt wird, wenn der Zuhörer - wie beispielsweise bei einem Tele-

fongespräch - den Sprecher nicht direkt vor sich hat. Untersuchungen haben gezeigt, daß der durch die Schalldruckverteilung vermittelte emotionale Grundton bereits verstanden wird, bevor man sich der sprachinhaltlichen Bedeutung einer Durchsage bewußt wird. Diese Faktoren scheinen übrigens bei der aktiven künstlerischen Interpretation von Musikstücken und bei deren Beurteilung eine herausragende Rolle zu spielen.

Zu den dynamischen Komponenten, die vegetative Schrittmacherfunktionen besitzen, gehören neben den Amplituden-Konturen auch mitreißende Rhythmen. Einen unmittelbaren, synchronisierenden Einfluß besitzen schließlich noch auf- und absteigende Tonfolgen und Klangbilder. Man könnte meinen, die vegetativen Begleiterscheinungen seien für die Reaktionen eines musikalischen Laien charakteristisch und würden bei Musikerfahrenen, die in der Musik etwas sequentiell Geordnetes sehen, weitgehend zurücktreten. Dies ist aber nicht der Fall. Gerhart und Hildegund Harrer konnten nachweisen, daß die für das emotionale Geschehen kennzeichnenden vegetativen Veränderungen bei Musikerfahrenen sogar stärker ausgeprägt sind als bei Unerfahrenen. Ob man sich der Musik beim Hören hingibt oder sich mit ihr rational auseinandersetzt, hat zwar einen Einfluß auf die Ausprägtheit der Reaktionen, ist aber im Vergleich zum Erfahrungseffekt von untergeordneter Bedeutung."

Aus: Musik machen - Musik verstehen, Mainz 1992, S. 27

(VHS 177 Rumänische Totenklage (Pfingststrital) 1:52:43 - 55:11)



arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten (1980)

Campana

(♩ = 112 - 120)

Camp.

gva

VI. I div

ppp

gva

ppp

VI. II div.

pp

pp

Viola

sole

p

Vc. div.

p

p

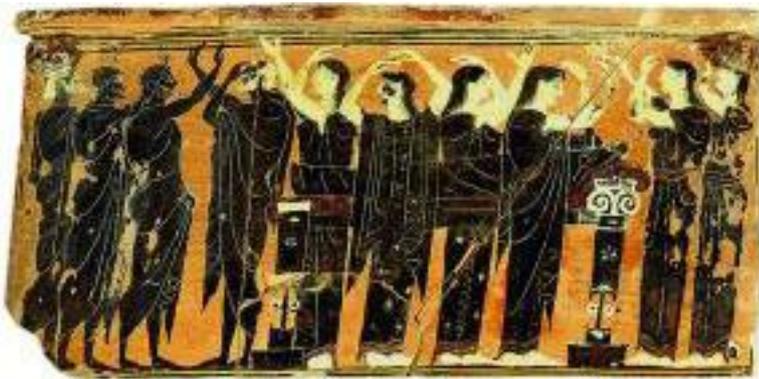
Cb. div

mp

mp

## Gombert: Musae Iovis (1521 auf den Tod Josquins)

mus il - le, il - le oc - ci - dit, il - le oc - ci - dit, oc - ci - dit, il - le oc - ci - dit, mor - tus Jos - qui - nus il - le oc - ci - dit, - le oc - ci - dit, Jos - qui - nus il - le oc - ci - dit, il - le



Tafelbild (Pinax), Aufbahrung und Totenklage (Attisch schwarzfigurig, um 510 v. Chr.)

Der vorliegende Pinax (Tafelbild) ist ebenfalls in dieser Maltechnik hergestellt. Pinakes waren als Weihegeschenke mit Nägeln an den Wänden von Grabgebäuden befestigt. - Der Leichnam eines jungen Mannes liegt aufgebahrt auf einer reich verzierten Kline. Um ihn stehen Frauen und Männer, die im Gestus der Totenklage die Arme erhoben haben.

**Gälischer Psalmengesang**

Eigene Formenregeln hat der gälische Psalmengesang auf den westschottischen Inseln entwickelt. Hier bestimmt jeder Sänger Tempo, Rhythmus und Ornamentierung der zuvor erklangenen Weise selbst.

"Martyrs, Psalm 79" (Alasdair Graham & Congregation) aus "Scottish Tradition 6: Gaelic Psalms from Lewis" (Cat.# CDTRAX 9006) (p) (c) 1994 Greentrax Recordings. Alle Rechte vorbehalten. *Microsoft® Encarta® 99 Enzyklopädie*. © 1993-1998 Microsoft Corporation.

## Perzept (Sinfonia aus Kantate 12) 13. 4. 1999 MUHO Köln

Trauer Passi- on	abge- hoben, Hof- musik, Tafel- musik									
		Kirche	getragen							
traurig, schmerzvoll					geföhlsbe- tont, expres- sive Melodie	feierl ich	schräge, scharfe Akkorde			
müde, träge, traurig					verliebt					
melancho- lisch, leidend				sanft, schwach						Oboe
traurig, weh- mütig										
traurig, aber nicht schwer, melancholisch										
										Oboe, Ba- rock, Trug- schluß
Trauer	gepf- legt									Streicher, Konzert
eher traurig									klingt nicht un- gewohnt	klingt alt (Barock)
				Verträum- theit, Unsi- cherheit				Naturdar- stellung		
Es klingt als hätte jemand starke Schmerzen							ziemlich schräg.			
Trauer, Schmerz, Me- lancholie										
wie traurig!								Das Stück erzählt	oh, wie schön!	so richtig schön ba- chisch
ruhig + trau- rig, klagend										
Ausdruck al- lertiefster Traurigkeit										
insgesamt traurige, me- lancholische Stimmung; Aufheiterun- gen zwi- schenduch, schließt schwermütig										
		Andacht, Meditati- on, Ent- span- nung, Kirchen- raum								

## Die Klagelieder des Jeremias

Der Staat ist zusammengebrochen, die Hauptstadt erobert, der Tempel zerstört, das Volk in die Verbannung geführt. In dieser Lage findet die Gemeinde neue Formen des Gottesdienstes. In der Klagefeier breitet sie ihre Not vor Gott aus und bittet ihn, daß er sich seinem Volk wieder zuwende. Fünf Lieder eines unbekanntenen Sängers, die in solcher Feier ihren Ursprung haben, sind uns überliefert. Sie tragen den Namen des Propheten Jeremias, denn sie reden aus seinem Geist.

Die fünf Klagelieder haben in der Liturgie der jüdischen Gemeinde einen festen Platz, sie gehören zu den fünf Festrollen, man betet sie alljährlich am Tag der Erinnerung an die Zerstörung des Tempels durch Titus (9. Mai). Die katholische Kirche singt sie in der Matutin von Gründonnerstag.

"Es beginnt die Klage des Propheten Jeremias:

Aleph:

Wie sitzt so einsam die Stadt, verlassen vom Volk!

Gleich einer Witwe wurde die Herrin unter den Völkern,  
die Fürstin über die Länder  
geriet unter Frondienst.

Beth:

Heftig weint sie des Nachts,  
ihre Wangen sind tränenbedeckt.

Sie findet keinen Tröster  
unter all ihren Geliebten.

Alle ihre Freunde wurden ihr untreu,  
sind ihr zu Feinden geworden.

Ghimel:

In die Verbannung zog Juda, getrieben von Not...

**Feria V. in Coena Domini.**

Lectio I.

Cap. I, 1-14.

**I** N-ci-pit Lamentá-ti o Je-remí-ae Prophé-tae.

ALEPH. Quómodo sédet só-la cí-vi-tas pléna pópu-lo:  
fácta est qua-si vídu-a dómina Génti-um : prínceps pro-  
vinci-árum fácta est sub tribú-to. BETH. Pló-rans plo-  
rávit in nócte, et lácrimae é-jus in ma-xíllis é-jus : non  
est qui conso-lé-tur é-am ex ómnibus cá-ris é-jus : ómnes  
amí-ci é-jus spre-vé-runt é-am, et fácti sunt é-i in-i-  
mí-ci. GHIMEL. Migrávit Júdas propter afflicti-ónem,

## Kreuzigungsbilder

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist einmal das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.) Zum anderen wirkt sich das Problem der zwei Naturen Christi (Gott – Mensch) aus, das in den ersten christlichen Jahrhunderten zu immer neuen interpretatorischen Akzentuierungen führte. Mehrere Konzilien beschäftigten sich mit dieser Frage und erst das Konzil von Chalkedon (451) führte zu der verbindlichen Festlegung der Zweinaturenlehre (wahrer Gott – wahrer Mensch). Für die Künstler bestand ein zusätzliches Problem: In der heidnischen Antike wurden die Götter als überirdisch schöne, starke oder kluge Wesen dargestellt, und der griechische Philosoph Celsus hatte im 2. Jahrhundert das sogar als Argument gegen die Göttlichkeit Christi ausgespielt, indem er - unter Anspielung auf die Kennzeichnung des Messias bei Jesaja (Jes 53,2-3): *Er hatte keine schöne und edle Gestalt, und niemand von uns blickte ihn an. Er sah nicht so aus, daß er uns gefallen hätte. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit der Krankheit vertraut* – behauptete, wenn ein göttlicher Geist in Jesus gewesen wäre, dann hätte sich auch sein Körper von den anderen unterscheiden müssen. Vielleicht war auch diese Bildtradition (der Topos des ‚schönen‘ Gottes) ein inneres Hindernis für die Darstellung des ‚schändlichen‘ Todes am Kreuz. Man hielt sich lieber an andere Bibelstellen, wo vom Messias als dem ‚Helden‘ gesprochen wird, der ‚in Hoheit und Herrlichkeit gekleidet‘ ist und malte entsprechende Sujets.

Die frühen Kreuzes-Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen dementsprechend die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden.

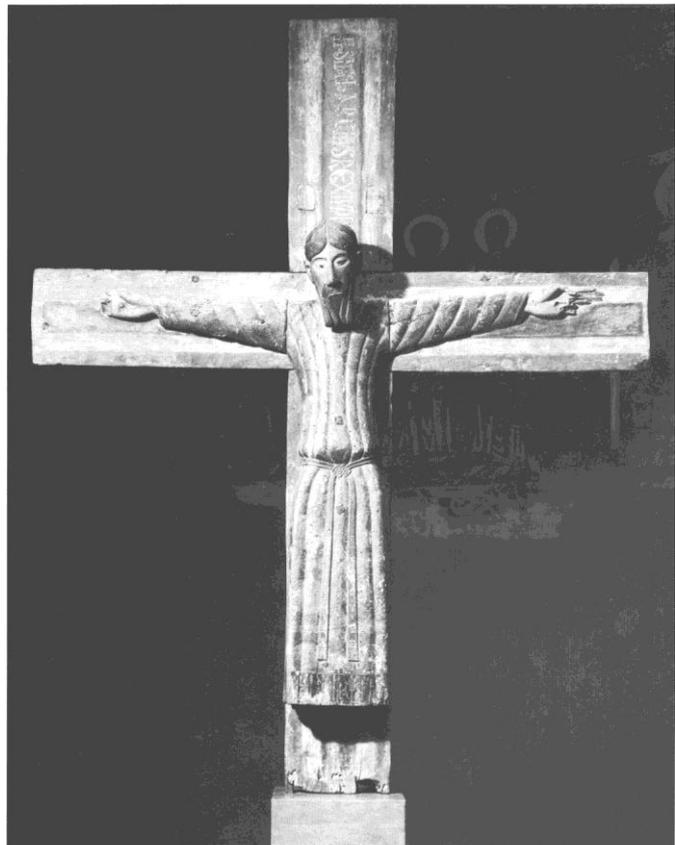
In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgatha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt. Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils.

Die Gotik betont demgegenüber bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung. Das gotische Kreuz vermittelt nicht mehr eine Aura des Friedens und der stillen Meditation, sondern fordert mit seiner Dramatik den Betrachter heraus. Der Gekreuzigte ist weniger als Gott, sondern deutlich als geschundener Mensch dargestellt. Die nunmehr stärkere menschliche Anteilnahme kommt in der Folgezeit vor allem dadurch zum Ausdruck, daß - sozusagen stellvertretend für den Betrachter und als Identifikationspersonen - immer mehr Menschen unter dem Kreuz dargestellt werden. Neben Maria und Johannes erfüllt diese Funktion vor allem die Büsserin Maria Magdalena, die sich vor dem Kreuz niedergeworfen hat und die Füße Jesu küßt.

Der flämische Maler Memling (1435 – 1494), der schon die Renaissance berührt, stellt ein ganzes 'Passionsspiel' dar. Jesu Leiden wird in die spätmittelalterliche Stadt versetzt. Es gibt keine transzendente Symbolik mehr (Goldgrund, Himmelsblau, Kathedralen), Jesus hat auch keinen Heiligenschein mehr: Die Betonung liegt auf dem Menschlichen des Geschehens.

Quelle für die Bilder: Hans-Ruedi Weber: Und kreuzigten ihn, Göttingen 1982, S. 17, 19, 21



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz: "Der Gott ergebene Christus von Perpignan"



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

Das Kreuzigungsbild von Konrad Witz, um 1430 gemalt (Berlin, Gemäldegalerie in Dahlem), ist eine der ersten Darstellungen, die dem neuen Denken eine überzeugende Form gibt.

#### Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

Dante Alighieri verfasste sein erstes Werk, *La vita nuova* (1292 – 1295), im *Dolce stil nuovo*, der der neuen Gefühlskultur entsprach. In von lyrischen Passagen durchsetzter Prosa beschrieb er in idealisiertem und idealisierendem Pathos die Liebe zu der von ihm angebeteten Beatrice, die bereits frühzeitig verstorben war. Dieses Ideal der hohen Minne bildete auch den Inhalt der Lieder der mittelalterlichen Minnesänger. Großen Einfluß hatte auch der *Cantico delle creature* bzw. *Cantico di frate Sole (Sonnengesang)* des hl. **Franz von Assisi**, der die Liebe zur gesamten Schöpfung Gottes preist. Es entstand die umbrische Laudendichtung (von *Laudes*: Lobgedicht). Im 13. Jahrhundert folgten weitere franziskanische Dichter, darunter Iacopone da Todi, der Schöpfer von Kirchenliedern wie „Maria, Du Schmerzensreiche“ und „Stabat Mater“.

Das „*Stabat mater*“ wurde einer der berühmtesten und sehr häufig vertonten Texte. In ihm dokumentiert sich die neue, subjektive Religiosität, die sich in das Heilsgeschehen „einfühlt“, mit dem Gekreuzigten mitleidet, sich mit ihm identifiziert. Die Aufhebung der Distanz zeigt sich in dem Bild auch in der Einbeziehung der Landschaft und der (knieenden) Stifterfigur im Vordergrund. Es geht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das Mitleiden (*compassio*), deshalb wird auch die historische Distanz aufgehoben: die Landschaft ist die des Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.

Stand die Mutter voller Schmerzen  
weinend unterm Kreuz von Herzen  
wo ihr Sohn im Sterben hing.

Durch die Seele voll Verzagen,  
trauernd tief mit Seufzerklagen  
ihr das Schwert des Leidens hing.

O wie trüb und traurig weihte  
Tränen die gebenedeite  
Mutter ihrem Sohne da.

Hilflos flehend, schmerzvergehend,  
zitternd stehend, angstvoll sehend,  
daß der Tod dem Einzigen nah.

Wo der Mensch, der hier nicht weint,  
wenn ihm solche Qual erscheint,  
darin Christi Mutter weilt?

Wer nicht fühlte Mitleidschauer,  
bei der armen Mutter Trauer,  
die des Sohnes Schmerzen teilt?

Sieht für seines Volks Verschulden,  
Jesus bitter Marter dulden,  
Geißelhieb sein Fleisch zerreißt.

Sieht den lieben Sohn erblassen,  
sieht ihn sterben trostverlassen,  
und aufgeben seinen Geist.

Laß mich Mutter, Quell der Liebe,  
unter gleichem Geißelhiebe,  
mit dir trauern wehmutsvoll.

Laß, um liebend zu erkennen  
Gottessohn, mein Herz entbrennen,  
wie es ihm gefallen soll.

die um 1000 verstärkt in die Liturgie eindrangen. Die langen Melismen der Allelujagesänge wurden mit Texten unterlegt. Die Ostersequenz „*Victimae paschali laudes*“ enthält einen Dialog zwischen den zum Grab eilenden Jüngern und der Maria Magdalena, der Jesus erschienen war. Aus dem Singen mit verteilten Rollen entwickelte sich das Osterpiel als erste Form des geistlichen Dramas. In ähnlicher Weise entstand aus dem Singen der Passion, welche über das Leiden und Sterben Christi berichtet, das Passionsspiel. Nur vereinzelt blieb in katholischen Gegenden die Tradition erhalten. Bedeutendstes Beispiel ist das Passionsspiel in Oberammergau. Auf ein Gelübde der Gemeinde zur Pestzeit (1633) zurückgehend, kommt es noch heute alle zehn Jahre unter Beteiligung einheimischer Laienspieler zur Aufführung.

Die folgenden Beispiele, frühe Formen des geistlichen Dramas im Gottesdienst, zeigen die gregorianische Bindung der Musik, aber in dem 1. Beispiel auch realistische theatermäßige Effekte:

#### Mors Ihesu Christi Domini Nostri

Fragor et strepitus (A sexta autem hora)  
Magna et terribilis conturbatio Naturae ob mortem Ihesu Christi  
Antiphona: „*Ecce quomodo moritur justus*“

#### Planctus Mari(a)e et aliorum in die Parasceven (= Karfreitag)

*Maria Magdalena*

O fratres! et sorores! Ubi est spes mea?  
Ubi consolatio mea? Ubi tota salus?  
o magister mi?

*Maria Major*

O dolor! Proh dolor!  
Ergo quare, fili chare,  
pendes ita cum sis vita  
manens ante secula?

*Johannes*

Rex celestis pro scelestis,  
alienas solvis penas,  
Agnus sine macula.

*Maria Jacobi*

Munda caro mundo chara  
cur in crucis ares ara  
pro peccatis hostia?

Manuskript Cividale CII (14. Jh.)

CD *Mysterium Passionis...* (René Clemencic), 1992

## Christóbal de Morales: „Lamentatur Jacob“ (1543)

Lamentatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perduto, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.

*Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.*

## Hellmuth Christian Wolff: Die Musik der Niederländer, Leipzig 1956, S. 118ff.:

## Die Totenklagen

Der neuartige Affektausdruck Josquins kann besonders gut an seinen bekannten beiden Totenklagen nach biblischen Texten beobachtet werden. Die große vierteilige Motette "Planxit autem David" behandelt die Klage Davids um Saul und Ionathan (2- Sam. 1, 17-27). Sie wurde schon von Glarean hervorgehoben und vollständig mitgeteilt (Dodekachordon, Neudruck, S. 327 ff.). Glarean hat hier einige knappe, aber recht deutliche Hinweise auf die Art der Affektdarstellung gegeben, die bisher eigenartigerweise noch kaum genauer untersucht worden ist. Man begnügte sich meist mit der allgemeinen Tatsache der Affektdarstellung, erkannte aber nicht, daß der Ausdruck sehr fein und zurückhaltend gegeben wurde.

Glarean wies darauf hin, daß Josquin in diesem Werk "die Gemütsstimmung überall und wunderbar ausgedrückt" habe, wie z. B. gleich am Anfang bei dem Worte "Jonathan" im Tenor - auch dieser genaue Hinweis stammt von Glarean. Welche Gemütsstimmung wird aber denn hier bei diesem Eigennamen eigentlich zum Ausdruck gebracht?

Im achten Takt unseres Beispiels setzt der Tenor mit einer nicht vorbereiteten Septime ein (B zum C des Basses) und wiederholt sie. Auf diese Weise wird dem Wort "Jonathan" eine schmerzliche "Gemütsstimmung" verliehen, diese wird dem Eigennamen hinzugesetzt. Von einer Wort- oder Tonmalerei ist also keine Rede, sondern es handelt sich um eine freie Ausdrucksgebung durch bestimmte dissonante Klänge. So dient auch der Sekundklang des gleichen Taktes zwischen Alt (f) und Sopran (e) sicher dem gleichen schmerzlichen Ausdruck. Zweifellos war es die unmittelbare Folge mehrerer dissonanter Klänge, die hier die beabsichtigte Wirkung hervorrief. Es ist für uns heute sehr schwierig, diesen Affektausdruck nachzuempfinden, weil unser Gehör durch die dissonanten Klangballungen der neueren Musik für derartig feine Wirkungen nahezu abgestumpft ist. Man muß also versuchen, sich in den alten Klangstil zu versetzen, in dem eine unvorbereitete Septime und deren Wiederholung ein unerhörtes Klangereignis gewesen sein muß. Glarean spricht direkt von einem heftigen Schmerzausbruch dieses Anfangs, dem ein Absinken der Gefühlintensität folgte:

100)

Plan - xit an - tem Da - vid planc.tu

hu - jus ce mo - di su - per Sa - ul et Jo - na - than

"Ich zweifle nicht, daß über seinen Anfang manche ausrufen werden: Siehe der Berg ist schwanger, und was gebiert er? Ein Mäuslein. Doch jene bedenken nicht, daß in diesem Gesange das für einen Trauernden Passende durchgeführt ist, der oft im Anfang auszurufen, dann allmählich zu stummer Klage sich wendend leise mit sich zu sprechen und nach und nach zusammenzu-

sinken, bisweilen, wenn das Gefühl von neuem ausbricht, die Stimme wieder zu erheben und ein Geschrei auszustößen pflegt, was wir alles in diesem Gesang aufs schönste beachten sehen, wie es sich jedem ergibt, der genauer zusieht."

Glarean weist hier auf den Wechsel der Affektgebung hin, der von Josquin musikalisch ausgedrückt wird. Es ist also keine einzige, feststehende oder gleichbleibende Gemütsstimmung, sondern deren dauernde Veränderung - Man glaubt schon die Forderungen der jungen Oper, des Stile rappresentativo, zu hören, die sich erst viel später - um 1600 - durchsetzten. Josquin stellt den klagenden Partien solche erzählenden Charakter gegenüber, die er bald homorhythmisch, bald imitierend oder frei kontrapunktierend behandelt. Oft läßt er die Stimmen dicht hintereinander in Engführung das gleiche Motiv wiederholen, wie z. B. bei den Worten "vulnerati", "Inclyti, Israel" oder "neque annuntiare", hierdurch eine erregte und eindringliche Steigerung gebend, ein "Geschrei", wie Glarean sagte. Die Aufforderung an die Töchter Israels zu klagen hob Josquin durch Taktwechsel (vom 4/4- in den 3/4-Takt) und durch Sekund- und Septklänge ("flete") hervor:

101)

Fi - li - ae Is - ra - el, su - per Sa - ul fle - te

Es handelt sich wieder um eine affektmäßige Ausdeutung: nicht das Wort "flete" (weint) wird "gemalt", sondern es wird ihm ein schmerzvoller Affektausdruck verliehen, ähnlich wie am Anfang dem Worte "Jonathan". Die eigentliche Tonmalerei spielte bei Josquin noch gar keine große Rolle, jedenfalls ist diese viel weniger von ihm angewandt worden, als man bisher angenommen hat. Wenn Josquin einzelne Worte wie "De profundis" (Psalm 129), "elevavi" (Psalm 92), "descendit" (Messe Pange lingua, Credo) oder das "descendam in infernum" (Absalomotette) musikalisch durch auf- oder absteigende Figuren nachzeichnete, so waren das fast Ausnahmen, die bisher etwas zu einseitig zur Kennzeichnung Josquins in den Vordergrund gestellt worden sind. Erst das italienische Madrigal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts machte solche Tonmalereien zur Regel.

Mit welch' vornehmer Zurückhaltung Josquin bei dem Nachzeichnen eines Klagenden verfuhr, zeigt eine Stelle aus dem vierten Teil der Motette "Planxit autem David", wo das Wort "sic" (so) abgerissen und wiederholt wird:

"Sicut mater amat unicum filium,  
sic ego te diligebam."

102)

sic e - go te di - li - ge - bam

sic e - go te di - li - ge - bam

sic e - go te di - li - ge - bam

Hier ist jene fast "stumme Klage", das "Leise-mit-sich-Sprechen", das Glarean erwähnt, in Musik gesetzt. Das Abreißen kurzer Silben sollte wohl wie ein leises Schluchzen wirken, in der Barockzeit wurde es zu einem beliebten Ausdrucksmittel. Bei Josquin wirkt sich auch hier die Forderung der Renaissance nach Zurückhaltung des Ausdrucks und der Gefühlsintensität aus. Die Beurteilung dieser Motette durch Ambros, der sie als "überladen" und "maßlos" ansah und gar eine "ans Karikierte streifende Energie des Ausdrucks" bemerken wollte (111, 230), erscheint uns heute als verfehlt, wenn man die Musik selbst prüft und sich nicht auf das Urteil Glareans allein verläßt, das zu derartigen Mißdeutungen allerdings Anlaß geben kann.

## Merkmale der altklassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts

### Melodik:

Aus der Gregorianik entwickelt, deshalb

- Tendenz zu Melismatik und skalischer Bewegung (vgl. Morales: Lamentabatur),
- auftretende Sprünge werden wie ‚Löcher‘ anschließend eingeebnet („zugeschüttet“). Der Fachterminus dafür heißt: **Sprungausgleichsgesetz**:

Morales T. 15ff., Tenor 2



- freiströmende **Prosa-Melodik** (=nicht taktgebunden, nicht periodisch gegliedert, rhythmisch wenig profiliert, keine wörtlichen Wiederholungen, statt dessen immer wieder neue – aber ähnliche Glieder; ästhetisches Ideal: größtmögliche „*varietas*“ (=Verschiedenheit) im gleichmäßigen Fluß)
- insgesamt also weiche Konturen, Vermeidung allzu großer Gestaltprägnanz
- allerdings ‚auffallende‘ improvisatorische Verzierungen (=Ausdrucksfiguren?) bei der Aufführung (vgl. T. 21-23 Sopran)

T. 21, Sopran



**Tonalität:** Sie ist überwiegend noch modal. Leittöne kommen also kaum vor.

Allerdings ist es inzwischen klar, daß die Praxis im 16. Jahrhundert nicht immer mit der Theorie bzw. der notierten Form übereinstimmt. Der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch Hinzufügung von Akzidentien (#, b) bei der Aufführung vorbereitet (T. 23 cis im Sopran).

### Satztechnik:

**Polyphonie:** Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung – das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die **Durchimitation**:

Morales T. 1ff.

Ein **Soggetto** (ein ‚Subjekt‘, ein ‚zugrundeliegender‘ Hauptgedanke) wird nacheinander durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:

- Das ‚Thema‘ ist noch weniger markant und noch weniger fest konturiert als bei der Fuge. Nicht nur am Ende ‚franst‘ es aus, sondern auch die Mitte und sogar der Kopf sind instabil und werden (leicht) verändert. Deshalb spricht man in der Musikwissenschaft seit neuerem im Falle der alten Musik nicht von ‚Thema‘, sondern von ‚soggetto‘.
- Das Soggetto durchzieht nicht – wie bei der Fuge – alle Durchführungen, sondern ändert sich mit jedem Abschnitt, d. h. mit jedem neuen Satzglied: bei „de duobis filiis“ wird ein ‚neues‘ Thema ein- und durchgeführt. Dieses ist aber entsprechend dem oben genannten Prinzip nicht grundsätzlich

lich neu und kontrastierend, sondern hebt sich nur leicht ab.

- Die Imitationen erfolgen vor Ablauf des Soggetto, so daß man von dauernder Engführung sprechen könnte.
- Ein Kontrapunkt im Sinne eines markanten Gegenthemes fehlt.

Gelegentlich eingestreute homophone Stellen sind ‚Figuren‘ zur Hervorhebung bestimmter Textstellen, etwa des „Et incarnatus est“ – er wurde geboren – im Credo (Glaubensbekenntnis) der Messe. (Die Figur hieß Noëma = Gedanke.)

**Harmonik:** Sie folgt den Prinzipien des ‚reinen Satzes‘, d.h. es werden nur reine (konsonante) Intervalle verwendet. Gegenüber der bis ins Mittelalter geltenden Pythagoräischen Klassifikation (reine Intervalle = Oktaven, Quinten, Quarten) ist allerdings eine Änderung eingetreten: die Quarte gilt in der Praxis nicht mehr als rein, dagegen ist die Terz nun als konsonantes Intervall. So kommt es, daß das Satzbild von einfachen Dreiklangfolgen bestimmt ist. Selbst normale Dominantseptakkorde kommen so gut wie nicht vor (T.8). Die einzigen Spannungsklänge, die (sogar relativ häufig) benutzt werden, sind der Quart- (sus4) bzw. der Sept- (oder auch der Non-)vorhalt, die aber regelmäßig durch Ligaturen (Überbindungen) weich eingeführt und dann in die konsonante Terz bzw. Sext oder Oktave aufgelöst werden.

### Form:

Der beschriebene Formablauf heißt **Motette** (nach franz. mot = Wort), weil er bei Textvertonungen entwickelt wurde. Die sich überlappenden Themen führen zu einer weiteren ‚Weichkonturierung‘: Absätze und Akzente innerhalb der Stimmen werden von anderen überspielt. Die im Tonraum sich überkreuzenden Stimmen (vgl: T1 und T2 in T. 7ff.) tragen ebenso zu dem undurchsichtig flächenhaft-fließenden, schwebenden Gesamteindruck bei, wie die ‚Engführungen‘ in wechselnd dichtem Abstand (T. 4/5 ein Halbe zwischen Sopran und Alt).

### Ausdruck:

Im Gegensatz zum weltlichen Madrigal, gibt es in den kirchlichen Motetten nur ausnahmsweise und nur in abgemildeter Form affektive und abbildende Figuren. In Morales‘ „Lamentabatur“ könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefaßt werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage und Wut.

**Christòbal de Morales** (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die präziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

**Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire"** (aus "L'Arianna", 1608)

*Laßt mich sterben, laßt mich sterben! Oder was wollt ihr, das mich stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben, laßt mich sterben!*

**Claudio Monteverdi** (1567-1643) war der bedeutendste italienische Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben Kirchenmusik und weltlichen Madrigalen schrieb er vor allem Opern. 1607 gelang ihm als Hofkapellmeister in Mantua mit L'Orfeo das erste Meisterwerk der noch jungen Operngeschichte. 1608 komponierte er für die Hochzeit des Herzogs Francesco Gonzaga die Oper L'Arianna. Aus diesem Werk ist nur das Lamento d'Arianna erhalten, das der Komponist für sein gelungenstes Werk hielt und das damals großes Aufsehen erregte. Es wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten. Ariadne - so ihr griechischer Name - beklagt sich darüber, daß Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, daß vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, läßt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewußte Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so daß am Ende der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

**Giulio Caccini (1602):**

"Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise. Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte... Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß - denn zweifellos spricht man nicht singend -, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die der des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm... Daher ließ ich jede andere bisher gehörte Gesangsart beiseite und gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte... Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt und daß man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, das der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur acht auf diese Weisen und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affekten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet... So habe ich geglaubt, daß dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unserer Sprache richtet."

Vorrede zu Giulio Caccinis "Nuove musiche", Florenz 1602.

**Lamentofigur**



Flamencoformel



Anonymus (ca. 1620): Aria - Ostinatobaß - (Handschrift aus Neapel)



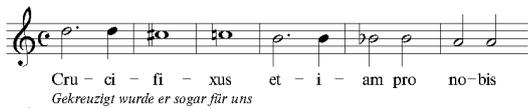
Johann Pachelbel 1653-1706): Ciaconia f-Moll (für Orgel)



Hans Leo Haßler: Ad Dominum cum tribularer, T. 49. Aus: Sacri Conventus, 1601



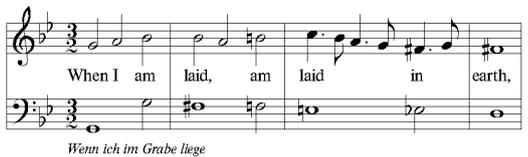
Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baßeinsatz



Claudio Monteverdi: Crucifixus a 4 voce, Venedig 1640. Aus: Selva morale e spirituale



Christoph Bernhard: Tractatus compositionis (ca. 1660), Cap. 29: "Passus Duriusculus"



Henry Purcell: Dido and Aeneas, Nr. 36 (1691) - Passacagliaform



Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo...", ca 1710 - Passacagliaform -



Johann Sebastian Bach: Kantae 12, II (1714) - Passacagliaform -

**Cavalli: Egisto (1643)**



»Weinet, Augen, und klaget, weinet bittere Zähren, Quellen, die Ströme gebären«) Das Cambridge Buch der Musik, 177

J. S. Bach: Kantate 12, 1714

2. Coro

Lente

Violino I  
Violino II  
Viola I  
Viola II  
Fagotto  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Continuo

25 27 29 7

7 9 11

31 33 35

13 15 17

37 39 41

19 21 23

42 44 46

48 49 Un poco Allegro 51

VI.  
Vla.  
Fag.  
S. die das Zei - chen Je - su - tra -  
A. die das Zei - chen Je - su  
T. die das Zei - chen Je - su  
B. die das Zei - chen Je - su  
Cont. die das Zei - chen Je - su

75 77 79

tra -  
tra -  
tra -  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je -  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su,

53 55 57

S. - gen, die das Zei - chen  
A. tra -  
T. tra -  
B. tra -  
Cont. tra -

81 83 Andante 85

gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je -  
gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su,

58 60 62

S. Je - su tra -  
A. gen, die das Zei - chen Je - su tra -  
T. gen, die das Zei - chen Je - su tra -  
B. gen, die das Zei - chen Je - su tra -  
Cont. gen, die das Zei - chen Je - su tra -

87 89 91

(tr) Zei - chen Je - su tra - gen.  
Je - su, die das Zei - chen, das Zei - chen Je - su tra - gen.  
su, die das Zei - chen Je - su, das Zei - chen Je - su tra - gen.  
die das Zei - chen Je - su tra - gen.

Da Capo (Pag. 5)

64 66 68

S. - gen, die das Zei - chen Je - su  
A. - gen, die das Zei - chen Je - su  
T. - gen, die das Zei - chen Je - su  
B. - gen, die das Zei - chen Je - su  
Cont. - gen, die das Zei - chen Je - su tra -

3. Recitativo

Violino I II  
Viola  
Alto  
Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel

69 71 73

S. gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su  
A. tra - gen, die das Zei - chen Je - su  
T. tra - gen, die das Zei - chen Je - su  
B. - gen, die das Zei - chen Je - su tra -  
Cont. - gen, die das Zei - chen Je - su tra -

Trüb - sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

**Nikolaus Harnoncourt:**

"In der großen Wende, die durch sie (die französische Revolution 1789) bewirkt wurde, kann man erkennen, wie die gesamte Musikausbildung und auch das Musikleben eine grundsätzlich neue Funktion bekamen. Das Verhältnis Meister-Lehrling wurde nun durch ein System, eine Institution ersetzt: das Conservatoire. Das System dieses Conservatoire könnte man als politische Musikerziehung bezeichnen. Die Französische Revolution hatte fast alle Musiker auf ihrer Seite, und man war sich bewußt, daß mit Hilfe der Kunst, und ganz besonders der Musik, die nicht mit Worten arbeitet, sondern mit geheimnisvoll wirkenden >Giften<, Menschen beeinflußt werden können...

Bei der französischen Methode, eine bis in die letzten Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils zu erzielen, ging es darum, die Musik in das politische Gesamtkonzept zu integrieren. Das theoretische Prinzip: die Musik muß so einfach sein, daß sie von jedem verstanden werden kann (wobei das Wort >verstanden< eigentlich nicht mehr zutrifft), sie muß jeden rühren, aufputschen, einschläfern... ob er nun gebildet ist oder nicht; sie muß eine >Sprache< sein, die jeder versteht, ohne sie lernen zu müssen.

Diese Forderungen waren nur nötig und möglich, weil die Musik der Zeit davor sich primär an die >Gebildeten< wendet, also an Menschen, die die musikalische Sprache gelernt haben. Die Musikerziehung hat im Abendland von jeher zu den wesentlichen Teilen der Erziehung gehört. Wenn nun die traditionelle Musikerziehung eingestellt wird, hört die elitäre Gemeinschaft von Musikern und gebildeten Hörern auf. Wenn jedermann angesprochen werden soll, ja der Hörer gar nichts mehr von Musik zu verstehen braucht, muß alles Sprechende - das Verstehen erfordert - aus der Musik eliminiert werden; der Komponist muß Musik schreiben, die auf einfachste und eingängigste Weise direkt das Gefühl anspricht. (Philosophen sagen in diesem Zusammenhang: Wenn die Kunst nur noch gefällt, ist sie auch nur für Ignoranten gut.)

Unter dieser Voraussetzung also hat Cherubini das alte Meister-Lehrling-Verhältnis im Conservatoire aufgehoben. Er ließ von den größten Autoritäten der Zeit Schulwerke schreiben, die das neue Ideal der Egalité (der Gleichmäßigkeit) in der Musik verwirklichen sollten. In diesem Sinne hat Baillot seine Violinschule, hat Kreutzer seine Etuden geschrieben. Die bedeutendsten Musikpädagogen Frankreichs mußten die neuen Ideen der Musik in einem festen System niederlegen. Technisch ging es darum, das Sprechende durch das Malende zu ersetzen. So wurde das Sostenuato, die große Linie, das moderne Legato entwickelt. Natürlich gab es auch schon vorher die große melodische Linie, sie war aber stets hörbar aus kleinen Bausteinen zusammengesetzt. Diese Revolution in der Musikausbildung hat man derart radikal durchgeführt, daß innerhalb weniger Jahrzehnte überall in Europa die Musiker nach dem Conservatoire-System ausgebildet wurden. Geradezu grotesk aber erscheint mir, daß dieses System heute noch die Basis unserer Musikerziehung ist! Alles, was vorher wichtig war, wurde dadurch ausgelöscht!

Es ist interessant, daß einer der ersten großen Bewunderer der neuen Art, Musik zu machen, Richard Wagner war. Er dirigierte das Orchester des Conservatoire und war begeistert, wie nahtlos Auf- und Abstrich der Geigen ineinander übergingen, wie großflächig ihre Melodien waren, daß nunmehr mit der Musik gemalt werden könnte. Er erklärte später immer wieder, er habe ein derartiges Legato mit deutschen Orchestern nie wieder erreicht. Ich bin der Meinung, daß diese Methode optimal ist für die Musik Wagners, aber daß sie geradezu tödlich ist für die Musik vor Mozart.

Aus: Ders.: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 26f.

"Ich will als Beispiel den Violinbogen untersuchen. Mit dem Bogen, wie ihn Tourte Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, kann man über die ganze Länge einen gleich starken Ton ziehen, man kann einen fast unhörbaren Bogenwechsel und eine nahezu totale Gleichheit von Ab- und Aufstrich erzielen. Mit diesem Bogen kann man extrem laut spielen, der Springbogen klingt damit hart und trommelnd. Bezahlt werden muß diese Qualität, die ihn zum optimalen Werkzeug für die Darstellung der >Klangflächen<-Musik nach 1800 macht, mit einem Verlust an zahlreichen anderen Qualitäten: Es ist sehr schwer, mit so einem Bogen einen federnden, glockenförmigen Ton zu bilden, einen Ton so zu kürzen, daß er nicht abgehackt klingt, oder einen unterschiedlichen Klang im Auf- und Abstrich zu machen, wie es in der früheren Musik gefordert wurde und mit dem Barockbogen leicht auszuführen war. Natürlich ist es für den Musiker leicht zu sagen: das gerade ist eben schlecht, man soll ja Aufstrich und Abstrich möglichst gleich machen; der moderne (Tourtesche) Bogen ist eben besser als der alte Barockbogen, weil jede Art von Gleichmäßigkeit nur damit hervorgebracht werden kann. Wenn wir aber sagen, daß die Musik am besten aufgeführt werden kann, wenn sie adäquat dargestellt wird, dann bemerken wir, daß alle scheinbaren Nachteile des Barockbogens Vorteile sind. Die meist paarweise zusammengehörigen Töne klingen im Ab- und Aufstrich unterschiedlich; der einzelne Ton erhält eine glockige Dynamik, zahllose Zwischenstufen von Legato und Spiccato spielen sich wie von selbst. Wir sehen, daß der Barockbogen ideal für die Barockmusik ist - es gibt also starke Argumente, ihn zu verwenden. Wir werden ihn aber nicht als Idealbogen schlechthin betrachten und damit Richard Strauss spielen." ebda. S. 126f.

"Nach der heute üblichen Lehrmeinung sollen gleiche Notenwerte so regelmäßig wie möglich gespielt/gesungen werden - gleichsam wie Perlen, alle genau gleich! Dies wurde nach dem zweiten Weltkrieg von einigen Kammerorchestern perfektioniert; damit wurde ein bestimmter Stil des Spielens von Sechzehntelnoten etabliert, der auf der ganzen Welt große Begeisterung hervorgerufen hat (dieser Spielweise gab man auch typischerweise den unpassendsten Namen, der nur denkbar war: >Bach-Strich<). Sprechend wirkt diese Art des Musizierens allerdings nicht. Sie hat etwas Maschinelles an sich, und weil unsere Zeit dem Maschinellen ohnehin verfallen ist, hat man nicht bemerkt, daß es falsch war. Wir suchen jetzt aber, was richtig ist. Was soll also mit diesen Sechzehntelnoten geschehen? Die meisten Komponisten schrieben ja keine Artikulationszeichen in ihre Noten. Eine Ausnahme ist Bach, der uns wie gesagt, sehr viele genau bezeichnete Werke hinterlassen hat. In der Instrumentalstimme der Baß-Arie der Kantate 47 zum Beispiel artikuliert er eine Gruppe von 4 Noten, indem er auf die erste einen Punkt setzt und die drei anderen bindet. Doch in derselben Kantate kommt genau die gleiche Figur gesungen vor, mit dem Text: >Jesu, beuge doch mein Herze<, und da werden je zwei Noten miteinander verbunden.

Dieses Beispiel ist mir persönlich sehr wichtig, denn Bach sagt damit: es gibt nicht nur eine richtige Artikulation für eine musikalische Figur, sondern mehrere; hier sogar zugleich!... Es fällt uns sehr schwer, die Vielschichtigkeit, das Gleichzeitige von Verschiedenem zu begreifen und zu akzeptieren; wir wollen Ordnung der einfachsten Art haben. Im 18. Jahrhundert aber wollte man die Fülle, das Übermaß, wo immer man hinhört, bekommt man eine Information, nichts ist gleichgeschaltet. Man schaut die Dinge von allen Seiten an, zugleich! Eine artikulationsmäßige Synchronität des Collaparte gibt es nicht. Das Orchester artikuliert anders als der Chor. Damit aber sind auch die >Barockspezialisten< nicht vertraut, sie wollen immer nivellieren, möglichst alles gleichhaben und in schönen, geraden Klangsäulen hören, aber nicht in Vielfältigkeit." ebda. S. 54ff.

## Der Figur-Begriff

Der barocke Begriff *Figur* bedeutet (1.) *Gestalt*, in der Musik also eine Tongestalt, eine Musizierformel. (2.) *Abbild*. Die rein musikalische Figur verweist also evtl. noch auf etwas anderes, hat Zeichencharakter. Der Bezug zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten ist dabei nicht, wie in der Wortsprache häufig, einfach gesetzt, sondern beruht auf einer Analogie, einer partiellen Übereinstimmung zwischen beiden.

### Eggebrecht, Hans Heinrich:

"In seinem Referat zu J. S. Bachs Ostinato-Technik stellt Willibald Gurlitt fest, daß der chromatische Quartgang für Bach eine >theologisch redende Figur< sei: ein Sinnbild >der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi, damit ineins des Lebens des Christenmenschen unter dem Kreuz<. - Damit ist der chromatische Quartgang als *Figura* erkannt in der zweifachen Bedeutung dieses Wortes: >Gestalt< und >Abbild< - eine Tongestalt, die etwas abbildet -, Strukturgebilde, musikalisch sinnvoll in sich und im Zusammenhang der Komposition und zugleich Hinweis auf ein anderes noch - Tonfigur, die in der Weise redet, daß sie ein Gegenständliches oder Begriffliches zum Ausdruck bringt...

Der chromatische Gang hat demnach... zwei Hauptbedeutungen: Sünde (abwärts) - Verlangen (aufwärts). Doch die zweite Bedeutung weist unmittelbar auf die erste zurück, so daß beide Begriffe nahezu füreinander stehen...

Dieses mehrfach mögliche Bedeuten einer Gestalt gilt für das gesamte Figur-Denken der älteren Zeit: Die Gestalt wird als Abbild gedeutet. Ebenso aber gilt, daß dieses Bedeuten sich wissenschaftlich versteht. Es findet statt in der Weise des Entdeckens. Es ist ein Ausfindigmachen und Aufdecken partieller Übereinstimmungen zwischen zwei Dingen, ein Entdecken von Beziehungen zwischen ihnen auf Grund übereinstimmender Merkmale...

(J. KUHNNAU zu den Texten zur Leipziger Kirchen-Music 1709 bis 1710... z. B.:) >Gehe ich weiter auf das Wort *reschaim impiorum, motorum, inquietorum, seditiosorum, injustorum, etc.* 'der Gottlosen' (Ps. 1,1), so sollte es in einer harten Dissonanz vor die Ohren kommen. Denn weil der Gottlose wie ein ungestüm Meer ist, da seine Affecten von Frieden oder einer guten Harmonie nichts wissen, sondern kontinuierlich mit einander zu Felde liegen, will sich auch dessen Name zur angenehmen Harmonie nicht reimen<... (S. 64) >Ich höre schon etliche sagen: Das sind *Speculationes*, deren der wenigste Teil von denen Auditoribus (Hörern) kann gewahr werden. Ich gestehe dieses auch: Doch geben curieuse (kluge) Köpfe schon auf dergleichen Dinge mit Achtung>. Und er nennt dann zusammenfassend die doppelte Rechtfertigung jenes Verfahrens: die Anregung zur *Inventio* (Erfindung) und *Varietas* (Variation) und zugleich die *Explicatio textus* (Ausdeutung des Textes), die den Komponisten zu einem >Prediger Göttlichen Worts< erhebt...

Wie die gesamte Figurenlehre der *Musica poetica* eine Spezies (*pars specialis*) der Kontrapunktlehre bleibt und zumal die Dissonanz-Figuren vom Grunde des überlieferten Kontrapunkts her definiert werden, so auch die Chromatik als Figur. Bernhard zählt die chromatischen Gänge zu den >unnatürlichen Gängen<, vor denen man >sich hüten soll<; gleichwohl sind sie ... als *Licentiae* (Freiheiten) zugelassen... Die Bezeichnung >chromatische Art Sätze< wird abgelehnt. Denn es handelt sich nicht um chroma, color, Farbe, Zierde, Würze der Tonfolgen, sondern um das Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung...

Zwischen der Tongestalt >falsche relationes einer Stimme gegen sich selbst< (Querstand) und dem Textverstand >Sünde< besteht eine Beziehung zufolge partieller Übereinstimmung, nämlich auf Grund der übereinstimmenden wesentlichen Merkmale: >unnatürlich<, >in nicht-harmonischer Relation<, >außerhalb der Ordnung<, >wovon man sich hüten soll<. Der Name *Passus duriusculus* (harter Gang) >begreift< dieses wesentliche musikalische und kompositorische Merkmal der Figur, somit auch ihre abbildende Kraft...

Die Chromatik als Figur hat auch den Namen *pathopoeia* (Burmeister 1599; 1606). Dieser Name begreift das Einfügen von *Semiotonia* (Halbtönen), >quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent< (die weder zum Modus noch zur Art des Liedes passen) von deren >affektiver< Wirkung her: >Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos.< (Die *Pathopoeia* ist eine Figur zum Schaffen von Affekten)...

*Pathopoeia* begreift somit die Chromatik in einem moderneren Sinne: Ihr wesentliches Merkmal ist nicht das >unharmonische<, sondern das >Schärfungs- und Spannungs<-Verhältnis der gegeneinander gemessenen Töne und Intervallkomplexe (Akkorde). Von daher >kreiert< sie die Affekte. So modern wie diese Auffassung der Chromatik als musikalischer Gestalt ist ihre nichtbegriffliche, den weiten Rahmen der >Affekte überhaupt< umspannende und in diesem Sinne >unbestimmte< Bedeutung. Sie weist nicht auf den *sensus* (Sinn), sondern auf die *affectus verborum* (>*dictiones affectuum*<); ihre Aufgabe ist nicht das docere, das Belehren, das Zeigen auf den Sinn, sondern das *movere* (>... ita ornat, ut ... moveat<)...

Die Figuren als Abbilder haben eine zweifach geartete Wirklichkeit: die Wirklichkeit der Nachahmung des rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen Sprechens (dessen Detail ja ebenfalls als Figuren gestalthaft erfaßt wurden) und die Wirklichkeit der partiellen Übereinstimmung zwischen musikalischer Gestalt einerseits, Gegenstand oder Begriff andererseits, auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale...

... die Komposition selbst (ist) ein Gefüge aus Abgegrenztem, eine *structura*, >Zusammenfügung, Ordnung, Bau<, aus Gestalten (Strukturgebilden und -gedanken), von denen jede einzelne ausdrucksvoll über sich hinauszudeuten vermag (z. B. auf den Verstand eines Textwortes) und dabei zugleich Teil ... im Gefüge der Komposition, die selber als Ganzes über sich hinausweist in der Bestimmung: >die Gemüther und das Gehör der Menschen durch wolklingende *Harmony vnd Concert* (Gesang) als einer Figur der einsten, den Christgläubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen und immerwährenden *Music frewdig*, auch fröhlich zu machen<, wie es Johann Andreas Herbst in seiner *Musica poetica* beim Namen nannte."

Zum Figur-Begriff der *Musica poetica*, AfMw 1959, S. 57ff.

-----  
*Musik und Text des Chores "Weinen, klagen...." sind Vivaldis Kantate "Piango, gemo, sospiro e peno (RV 675, ca. 1710) nachgebildet. Nach Blume handelt es sich um eine "textlich musikalische Parodie" des Vivaldischen Werkes. ("Der junge Bach", in: J. S. Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, Wiss. Buchges. S. 544f.) Der Text ist aber viel älter. Er geht aber auf ein rhetorisches Vorbild aus der Antike zurück, einen berühmten Hexameter von Ennius, den die damals weitverbreiteten pseudociceronianischen 'Rhetorica ad Herennium' überliefern: Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes.*

Robert Schumann: **Erster Verlust**

Nicht schnell

Album für die Jugend, 1848

16. *fp*

17. *cresc.*

18. *f*



Das Titelblatt-Vignette (von Ludwig Richter) zu Schumanns Jugend-Album zeigt das Bild eines Mädchens, das ein totes Vögelchen vor seinem Käfig betrauert. Schumann hatte am 15. Januar 1848 den Zeisig, der seinen Kindern gehörte, mit Markklöschchen gefüttert, was dieser mit dem Leben bezahlte.

Robert Schumann: **Erster Verlust**

**Nicht schnell** Album für die Jugend, 1848

16. *fp*

*p*

17. **Etwas langsamer** **Im Tempo**

*cresc.*

28. *f*

Dünnere Satz / hohe Lage, *p*: ‚kindlich‘, ‚Vögelchen‘

fallende Viertonlinien und fallende (seufzerähnliche) Zweitonfiguren: Katabasis, Lamento

Gegenbewegung zunächst nur sporadisch, erst ab T. 17 verstärkt und am Schluß (*f*, T. 28f.) energischer

Dieser Schluß ‚protest‘ – mit den beiden aufsteigenden großen Exclamationsprüngen – wird durch die dissonante Harmonik (z. B.  $D^{\vee}$ ), durch das Forte, durch verdickten den 4-5st. Satz und die tiefe Lage zusätzlich markiert.

Die kontrapunktische Imitationstechnik (T. 20-25) entspricht dem „Lamentabatur Jacob“ von Morales und folkloristischen Totenklagen, z.B.

**Totenklage aus L'Oach (Rumänien)**, "Les Voix du Monde", Track 6 [Klangbeispiel](#)

Die Zweitonseufzer findet man bei einer

**Totenklage aus Albanien** CD "Dead & Gone 2" (1997), Track 19 [Klangbeispiel](#)

**Philipp Spitta:**

"Streng genommen ist es ungenau, von Malerei zu reden, wenn die Musik Bewegungen der sichtbaren Welt in ihrer Weise nachahmt. In jeder bewegten Erscheinung der Außenwelt erkennt der Mensch ein Spiegelbild gewisser eigener Gefühlsströmungen, und das Gefühl ist uns das unmittelbarste Zeugniß des Lebens. Das Leben aber, diesen im tiefen Grunde rauschenden Strom, in den alle in die Erscheinungswelt aufragenden Dinge ihre Wurzeln hinabsenken, künstlerisch darzustellen ist die eigentliche Aufgabe der Musik. Hierin beruht die innere Berechtigung der sogenannten Nachahmungen von dem Rieseln der Quelle, dem Wogen des Meeres, dem Niederströmen des Regens, dem Ziehen der Wolken, dem Zittern der Blätter, ja selbst dem Schwärmen der Vögel und Insecten: sie stellen das unlösliche Band dar, welches uns mit dem zu Eins verbindet, was uns entgegengesetzt scheint, die Kräfte, welche mit gleicher Intensität die übrige Welt wie unser eigenes Wesen durchziehen..."

Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1962, S. 488

". . . hier im Recitativ {der Kantate "ich hatte viel Bekümmernis"} finden wird unter anderem folgende Riesensprünge:



in Is - ra - el zum Fall und Auf - er - ste - hen

Wenn wir auch die Neigung Bachs kennen, mit der Solostimme äußerliche Bewegungen zu malen, so sieht dies doch fast wie ein Spaß aus."

ebda. S. 554

">Durch Adams Fall ist ganz verderbt menschlich Natur und Wesen<, lautet der Anfang eines Rechtfertigungsliedes; mittels eines motivisch durchgeführten Septimensprunges zeichnet das Pedal den >Fall<. Man tadelt das nicht als eine kurzsichtige Illustration der ersten Zeile, die in ihr liegende Vorstellung vom Sturze aus dem Zustand der Unschuld in das Gebiet der Sünde beherrscht das ganze Gedicht. Nur solche Vorstellungen pflegt Bach überhaupt tonbildlich zu gestalten."

ebda. S. 595

Nur da giebt eben Bach solchen Impulsen nach, wo sie im Organismus des Tonwerks ihre Berechtigung haben, und deshalb wirken sie dann auch um so nachdrücklicher. Durch kleinliche Detailschilderungen das Ganze zu zerfetzen, war ihm unmöglich. Darum ist in den knappen Chorälen des Orgelbüchleins von einem Eingehen auf die verschiedenen Zeilen nichts zu merken."

ebda. S. 603

**T. Georgiades:**

"Innenwelt kann ... nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'. Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmmusik wird freigelegt..."

Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text..."

Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität. Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Geschichtstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen.

Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."

Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 121f.

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz (1775)

Adagio 25

46

Wolfgang Amadeus Mozart:  
Entführung aus dem Serail,  
Arie des Belmonte (Nr. 4)

9

dto.

3

Wolfgang Amadeus Mozart:  
Requiem

**Francesco Geminiani (1751):**

"Die Absicht der Musik ist es nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Phantasie anzuregen und über die Leidenschaften zu herrschen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, auf dem Instrument einen Ton hervorzubringen, der in gewisser Weise mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern soll."

The Art of Playing on the Violin, London 175 1, Faksimile-Nachdruck ebda. 1952, S. 1 (Übers. des Verf.).

gerade gestrichener Ton / crescendo auf einem Ton / staccato |  
 Cattivo: schlecht; Buono: gut; Ottimo: am besten; Cattivo o particolare: besonders schlecht

**Mozart, Leopold (1756):**

"Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Endes jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigenbogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen... Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verhehret... Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält... Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schneckle der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen ... 11

Versuch einer gründlichen Viohnschule, Augsburg 1756, S. 103f. (Faksimile, hg. von Hans Rudolf Jung, Leipzig 1983)

**Quantz, Johann Joachim (1752):**

"Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner messa di voce nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen... Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielt werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehnthel, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubt, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen; so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen."

Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1752, S. 140

"Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welche er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen."

ebda. S. 138

Johann Sebastian Bach: Arie Nr. 5 aus der Kantate 12

Viol. 1  
Viol. 2  
Baß  
Continuo

5

Ich folge Christo nach von ihm will ich nicht las

10

sen, ich fol-ge Je-su nach, von ihm will ich nicht lassen

15

im Wohl, im Wohl und Un - ge - mach, im Le - ben und Erblassen, im Wohl und Un - ge -

20

25

mach, im Le - ben und Erblassen. Ich küs - se, ich

30

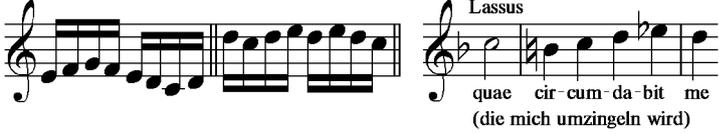
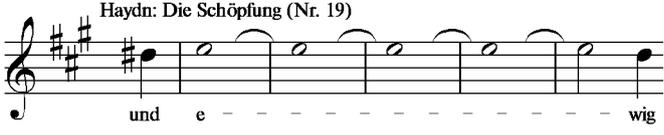
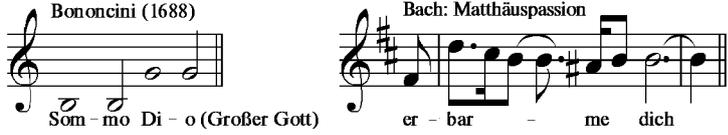
küs - se, Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz um - fassen, ich küs - se, ich küs - se Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz umfa

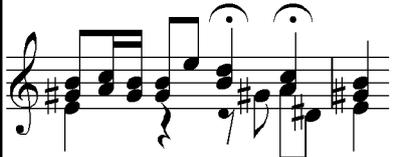
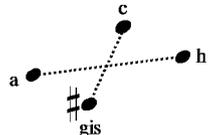
35

40

sen. Ich fol - ge Christo nach, von ihm will ich nicht las - sen.

# Figurentabelle

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis/Ascensus		"ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ...
Katabasis/Descensus		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen...
Kyklosis/Circulatio		"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)		"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('Imitation') ...
Extensio		"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax/Gradatio		"Treppe", "Leiter", 'Steigerung' (durch sequenzierende Wiederholung)
Ekphonesis/ Exclamatio		"Ausruf" - (Moll-Sexte: negativ),  - (Dur-Sexte: positiv)
Interrogatio		"Frage", Heben der Stimme, (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)

<p>Tmesis/Suspiratio</p>	<p>Vogt</p>  <p>sus - pi - ro ad te (ich 'seuf - ze' nach dir)</p> <p>Schütz</p>  <p>so ist es Müh und Ar - beit ge - we - - - - - sen</p> <p>Schütz</p>  <p>Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht</p>	<p>"Seufzer", "Trennung" Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...</p>
<p>- (Seufzermotiv)</p>	<p>Mozart: Das Veilchen</p>  <p>Es sank und starb</p>	
<p>Dubitatio</p>	 	<p>"Zwei - fel", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...</p> <p>Stillstand, Zögern, (‘stehender’ Akkord, Fermaten) ...</p>
<p>Passus duriusculus/ Saltus duriusculus</p>	<p>Lamentobaß ('Klage')</p>  <p>Tritonus (diabolus in musica)</p>  <p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'</p> <p>Bernhard</p>  <p>und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist</p>	<p>"etwas harter Gang" "etwas harter Sprung"</p>
<p>Tremolo</p>		<p>"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...</p>
<p>Kreuzsymbol</p>	<p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>Laß ihn kreu - - - - - (zigen)</p> 	<p>griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b b a</p>

## Die Bedeutung der Rhetorik

Der Humanismus des 16. Jahrhunderts führte zu einer Wiederaufnahme der antiken Zweckkategorien der Rhetorik: docere - movere - delectare - Katharsis (belehren - bewegen - erfreuen - Reinigung der Seele). Die Rhetorik versucht, den *g a n z e n* Menschen zu erfassen, seinen Intellekt, seine Einbildungskraft und seinen Willen. Mittel dazu sind alle Methoden der Überwältigung und Überzeugung, wie sie zuerst in rhetorischen Schulen der Antike entwickelt wurden, die mit ihrem Pathos und den Mitteln der Verfremdung eine gewisse Nähe zum Barock haben. Cicero hat in seinem Werk *De inventione* (Über die Erfindungskunst) dargestellt, daß die Weisheit und Einsicht in das Richtige von sich aus nicht in der Lage waren, die Menschen aus dem Zustand der Wildheit und Unkultur herauszuholen. Erst mit der Waffe der Rhetorik, durch Überredung und Überzeugung gelang das. Der Rhetor muß nach Augustinus "ergötzen" (delectare), um die Aufmerksamkeit zu erregen, und "rühren" (movere), um zum Handeln zu bestimmen. Das "Mit-Leiden" führt nach der aristotelischen Theorie der Tragödie zur Katharsis (Reinigung der Seele).

Wie erklärt man sich die Wirkung der Musik und ihren (vor allem bei Plato formulierten) hohen erzieherischen Wert? Seit Pythagoras glaubte man an einen Gleichklang zwischen musikalischer und seelischer Bewegung, der dem Gleichklang zwischen Musik und Kosmos entspricht. Allen Wirklichkeitsbereichen gemeinsam sind nämlich die Zahlengesetze, denen sie gehorchen (harmonikales Denken). Im Barock wurde diese Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Seele zusätzlich physiologisch erklärt, und zwar mit dem Phänomen der Resonanz (Descartes). Die Wirkung der Musik ist daher nicht subjektiv-zufällig, sondern zwangsläufig. Wenn der Komponist den richtigen 'Ton' trifft, tritt die beabsichtigte Wirkung notwendigerweise ein. Um den richtigen 'Ton' zu treffen, muß der Komponist allerdings die Gesetze der Analogie zwischen musikalischen Figuren und den entsprechenden Vorstellungen und Affekten genau studieren. Resonanz setzt partielle Gleichheit voraus. Die ganze barocke Figuren- und Affektsprache beruht auf diesem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Der Komponist muß Gefühle, die er erregen will, analog abbilden. Hier liegt der Grund für die seit Aristoteles gegebene Verknüpfung der Rhetorik mit der Mimesislehre (Lehre von der Nachahmung).

Mit Rhetorik verbindet man heute - wie schon in der Antike Sokrates und Plato das hinsichtlich der Sophisten taten - (negativ) Assoziationen wie 'Floskeln' und 'überdrehte, gekünstelte, stilisierte Wendungen'. Beides gehört allerdings notwendig zu jeder Sprache: die konventionellen Wörter und Wendungen und die Verfremdung solcher Standards. Erst die Verfremdung ermöglicht nämlich nach Aristoteles einen starken und differenzierten Ausdruck. Was für die Wortsprache gilt, gilt auch für die Musiksprache, wie der Chor Nr. 2 aus der Kantate 12 zeigt:

Bach geht es nicht um vordergündige Originalität im Sinne von Unabhängigkeit, Neuheit. Er benutzt konventionelle Mittel in konventioneller Bedeutung: Rhetorische (oratorische) Figuren im engeren Sinne ahmen den Sprechduktus nach (Seufzer- bzw. Suspiratiomotive = "Klagen"), abbildende Figuren (Katabasis, langsame Bewegung, tiefe Lage) suggerieren den Gestus des 'Den-Kopfhängen-lassens', 'Niedergedrückt-seins', affektive Figuren (chromatischer Gang abwärts, Tritonus, verminderter Dreiklang, Moll) verdeutlichen den Affekt der Traurigkeit. In die gleiche Bedeutungsrichtung weist der abwärtsgerichtete verminderte Dreiklang der Singstimmen. Die dauernde Wiederholung des Ostinatos (Passacaglia) versinnbildlicht das Unausweichliche, Gesetzhafte des Geschehens. Der Chorsatz "Weinen, Klagen..." kann insgesamt als textlich-musikalische Parodie - Bearbeitung - des Vivaldistückes verstanden werden. Der Sprachcharakter der Musik des Barock zeigt sich also in der Ausbildung musikalischer Vokabeln und Satzmodelle ("loci topici" = Gemeinplätze).

Neben den sinnfälligen Analogien und suggestiv-effektvollen musikalischen Sprachgesten, wie sie in der äußeren Morphologie des musikalischen Werks sichtbar bzw. hörbar werden, nutzt Bachs Musiksprache aber auch die hintergründigen, quasi mathematischen Strukturen (Proportionen, Zahlenverhältnisse) als Ausdrucksmittel. Wie der Kosmos nach Aussagen der Bibel nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet ist, so ist es auch Bachs Musik. Nach dem Verständnis der Bibel (und anderer alter Traditionen) sind Zahlen nicht nur numerische Größen, sondern Seinszeichen, Symbole, die auf eine Wirklichkeit verweisen. Für uns ist das schwer zu verstehen, immerhin gibt es aber in unserem Sprachgebrauch noch Reste dieser Tradition. Der Satz "Er packte seine Siebensachen" enthält, wie die Schreibweise zeigt, keine Zahlenangabe. Die Sieben ist die Zahl der Totalität (7 Wochentage), setzt sie sich doch aus der irdischen Zahl 4 (4 Flüsse des Paradieses, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten, viereckige Stadtanlagen - Roma quadrata - usw.) und der göttlichen Zahl 3 (Dreieinigkeit) zusammen. Er packte seine Siebensachen heißt also: er packte seine Habseligkeiten (alles was er hatte). Im religiösen Sinne ist die Sieben ein Heilszeichen (7 Sakramente, indische Mandalafiguren, die aus Quadrat und Dreieck zusammengesetzt sind u. a.). Aus der Vier und der Drei ist auch die Zahl 12 zusammengesetzt (4 x 3), sie hat deshalb eine ähnliche Bedeutung (12 Monate, 12 Stämme Israels, 12 Apostel usw.).

Weitere Möglichkeiten, mit Zahlen Aussagen zu machen, eröffnen das Zahlenalphabet (s. u.) sowie Verdopplung, Addition und Multiplikation dieser Zahlen: die Zahlen 77, 14 (7 x 2) - vgl. die 14 Kreuzwegstationen - und 49 (7 x 7) sind potenzierte Formen der 7.

Von diesen Möglichkeiten macht Bach in seiner Kantate regen Gebrauch: die 12 Töne der Ostinatofigur und deren 12malige Wiederholung sagen: das ist der Weg der Kirche, der Gemeinschaft der Christen (Kirche als Nachfolgerin der 12 Stämme Israels und der 12 Apostel). 12 x 12 ergibt überdies die Gesamtzahl der Continuo-töne: 144 (ein Hinweis auf die 144000 Auserwählten aus der Geheimen Offenbarung?). Die 12 Töne bilden 4 Takte, die Gesamtzahl der Takte ist also 4 x 12 = 48 = (nach dem Zahlenalphabet) INRI (I = 9, N = 13, R = 17, I = 9), das sind die Initialen der Kreuzesinschrift: "Jesus Nazarenus Rex Judaeorum" (Jesus von Nazareth, König der Juden). Die Zahl 48 ist also ein zahlenalphabetischer Verweis auf das Kreuz, das die zentrale Kategorie zur Einordnung des Textinhaltes darstellt, und das in dem folgenden 2. Teil mit "das Zeichen Jesu" auch auf der Textebene deutlich angesprochen wird. 12 Töne (4 x 3) bilden auch die Singstimmen in den ersten 4 Takten. Die Zahl der Stimmen ist 10 (römische Zahl: X), auch das kann als Verschlüsselung des X (Chi, Kreuzfigur) angesehen werden. (Im Autograph schreibt Bach immer "Xsten" für "Christen"!).

### Zahlenalphabet:

a = 1	g = 7	n = 13	t = 19
b = 2	h = 8	o = 14	u/v = 20
c = 3	i/j = 9	p = 15	w = 21
d = 4	k = 10	q = 16	x = 22
e = 5	l = 11	r = 17	y = 23
f = 6	m = 12	s = 18	z = 24

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 3) aus der Kantate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Weimar 1714)

Violino I II

Viola I II

Alto

Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

Viol. I

Singstimme

V II Va I II  
horizontale Dichte

Baß

## Die Symbolik der Zahlen, von Dr. Michael Stelzner (Internet)

Die gemeinsamen Gesetze hinter Geist und Materie oder die Einheit von Naturwissenschaft und Religion

Das Werk zeigt an Hand der Naturwissenschaften, daß Zahlen nicht nur eine quantitativ-zählende Seite besitzen, sondern auch eine qualitativ-erzählende: sie zählen und erzählen gleichermaßen. Jene vergessenen Qualitäten (Archetypen) haben seit jeher den sinnhaften Hintergrund aller Religionen gebildet. Kosmos, Pyramiden, Bibel, die Physik und Mathematik vermitteln uns über sie ein diese Disziplinen umfassendes Geheimnis.

1. Urteile von universitärer Seite: Vorwort zu "DIE SYMBOLIK DER ZAHLEN"  
von Prof. Dr. Kaucher (Institut für Angewandte Mathematik der Universität Karlsruhe)

Als ich Herrn Stelzner vor zwei Jahren begegnete und seine mathematischen Gedanken und diversen Veröffentlichungen kennenlernte, erfüllte sich wieder einmal ein Teil meiner in zahlreichen Vortragsveranstaltungen über Mathematik, Gesellschaft, Wirtschaft und Management geäußerten Voraussagen, daß alle essentiellen Bereiche, insbesondere auch die Naturwissenschaften, in einem gewaltigen Umwälzungsprozeß sind, daß völlig neue Denk- und Erkenntnisansätze gefunden würden und eine Art logisch geschulte Intuition gleichwertig neben die formale Logik in der Mathematik und den Naturwissenschaften treten würde.

Die Vorarbeiten des Autors im vorliegenden Dossier, wie insgesamt im Buch "Die Weltformel der Unsterblichkeit", sind Eckpfeiler und Bausteine der neuen, kommenden Mathematik. Diese logisch-intuitive Mathematik wäre nichts Neues, hätte man nicht die bewährte alte griechische mathematische Philosophie vergessen, ja sogar belächelt. Während die formale Logik und die aus ihr folgende Analysis nützlich und auf die Beschreibung der äußeren Natur und ihr mechanistisches Gefüge zugeschnitten sind, so sind sie doch untauglich zur Beschreibung von inhaltlichen Prozessen der lebendigen und schöpferischen Natur. Es muß doch auffallen, daß in den vergangenen 100 Jahren die Mathematik in der Eroberung und Beschreibung der äußeren, unbelebten Natur zwar Triumphe feierte, bis heute aber nichts Ernsthaftes vorzuweisen vermag, das die belebte Natur in Pflanze, Tier und Mensch in ganzheitlicher Funktionseinheit beschreiben, geschweige denn erklären könnte. Wir sind inzwischen jedoch in allen wichtigen Wissensbereichen in eine Erkenntnis-Evolution eingetreten, in der die bisherigen Kalküle zwar nicht in Frage gestellt, jedoch ihre Unzulänglichkeiten deutlich werden. Zugleich werden aber auch neue Erkenntniswege bereitgestellt, die wir nicht ungestraft ignorieren können.

... Dieser Aufbruch ist unumgänglich, denn wir beobachten von Jahr zu Jahr mehr Phänomene, die nicht mehr sinnvoll im alten quantenphysikalischen Weltbild beschreibbar oder erfassbar sind. Gerade in der Medizin eröffnen sich Wirkungen, die nur noch sinnvoll mit ganzheitlich materiell-geistigen Komponenten der so erweiterten Mathematik erfaßt werden können.

Die Ausführungen Stelzners in jenem mathematischen Teil spiegeln die leicht beweisbare Tatsache wieder, daß, analog der klar erkennbaren Dualität von unbelebter (äußerer) und belebter (innerer) Natur, auch die Zahlen eine Doppelnatur aufweisen. Aus ganzheitlicher Sicht überrascht das nicht. Die Behauptung, die Zahlen und die Mathematik seien eine Erfindung des menschlichen Geistes, ist so lächerlich wie absurd und vergleichbar mit der Behauptung, der Mensch habe die Thermodynamik oder die elektromagnetische Dynamik "erfunden". Der Mensch kann Naturzusammenhänge nur "entdecken", niemals erfinden! Die Zahlen sind archetypisch und damit sowohl quantitativ (formal-logisch) als auch qualitativ (intuitiv-logisch) nur ein anderes Erscheinungsbild der Natur. Sobald die Mathematik bezüglich dieser Ganzheitlichkeit weiterentwickelt sein wird, wird erkennbar und selbstverständlich sein, daß >Mathematik< und >Naturerkennung< (z.B. durch Physik, Chemie, etc.) isomorph sind, d.h. äquivalente Anschauungs- und Beschreibungsarten sind.

Das Atom ist aufgebaut nach den äußeren (quantenphysikalischen) und den inneren (lebensbezogenen) Gesetzen der Zahlen. Durch die äußeren Qualitäten wird das "Wie" erfaßt ist. Das "Was" oder "Warum" kann jedoch nur durch die innere Natur der Zahlen und mathematischen Prozesse erfaßt und beschrieben werden. Somit eröffnet Stelzner über das tiefere Verständnis der Zahlen und der Geometrie einen Zugang zu einem umfassenden Verständnis der Natur und zu den Fragen, warum und wie Leben entstanden ist. Darum war es eine längst überfällige Arbeit, das "Symbol-Alphabet" der Zahlen zu erschließen.

Nur langsam begreifen wir, daß das Prinzip der Ganzheits-Information etwas Göttliches ist und schon lange vor der Existenz des Menschen da war. Es sind Ur-Informationen, die die Evolution der Welt steuern und die sich in den verschiedenen Manifestationsstufen offenbaren. Nun kommt es darauf an, die Ur-Informationen verstehen zu lernen und zu begreifen, was der Geist, der über eine "In-Formation" in die Form geht, uns mitteilen kann.

... Der Autor erklärt in seinem Buch "Die Weltformel der Unsterblichkeit" bisher mathematisch nicht verstandene oder kaum verstehbare Zusammenhänge, wie beispielsweise die Gesetzmäßigkeit der Evolution anhand der Logik der Primzahlenfolge. Ihr Sinn wird auch ohne Primzahlenformel einsichtig durch das dargestellte und in allem waltende Prinzip der heiligen Trinität. Auf ähnliche Weise erschließt der Autor durch seine logisch intuitive Schau auch den Sinn der vollkommenen Zahlen, die bisher in der Mathematik eher als ein Kuriosum galten. Darüber hinaus wird das Kreisgeheimnis gelüftet. Die Kreiszahl bleibt kein fremder, unbegreiflicher oder gar zufälliger Wert mehr. Wenn man sie, durch die Abfolge ihrer Zahlen, versteht, begreift man erstmals tiefer, weshalb jede Kugel die vierfache Kreisfläche aufweist.

Damit zusammenhängend wird auch der eigenartige Aufbau der Platonischen Körper deutlich gemacht. Erstmals wird gezeigt, wie die einzelnen Körper logisch zwingend, dem Gesetz der Zahlen folgend, aus einander hervorgehen. Der Durchblick wurde möglich, weil der Autor nicht, wie üblich, die Flächen (Oberflächlichkeit) als das Maß der Ordnung annahm, sondern "rückverbindend" (religiöse Schau) alle Körper auf die Kugel, als dem "erstgeborenen" Körper, bezog. Die einzelnen Körper entsprechen den fünf Stufen einer Ursprache und vermitteln Weisheiten. Kennt man sie erst einmal, findet man sie in der Bibel und im Bau der Pyramiden wieder...

Karlsruhe 1997

**Herbert Cysarz (1954):**

... Was ein, barockes Gleichnis ist, knüpft allemal einen besonders *hohen, fernen oder auch innerlichen*, irgendwie *spirituellen Gehalt* an ein möglichst *sinnfälliges, rechnerisches oder demiurgisch-technisches Bild*. Es wirkt wie ein Steereoskop, das zweierlei sonst feindselig und wirr interferierende Perspektiven in einhelligen Blick schließt: die *metaphysische und die physikalisch-physiologische, sensualistische, technizistische*. ... - so im "Allegorisch Sonett" eines unbekannten Verfassers (allerdings schon einem Auswuchs des spätbarocken Manierismus):

Amanda, liebstes Kind, du Brustlatz kalter Herzen,  
 der Liebe Feuerzeug, Goldschachtel edler Zier,  
 der Seufzer Blasebalg, des Traurens Löschpapier,  
 Sandbüchse meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen,  
 du Speise meiner Lust, du Flamme meiner Kerzen,  
 Nachtstühlchen meiner Ruh, der Poesie Klystier,  
 des Mundes Alikant, der Augen Lustrevier,  
 der Komplimenten Sitz, du Meisterin zu scherzen,  
 der Tugend Quodlibet, Kalender meiner Zeit,  
 du Andachtsfackelchen, du Quell der Fröhlichkeit,  
 du tiefer Abgrund du voll tausend guter Morgen,  
 der Zungen Honigseim, des Herzens Marzipan,  
 und wie man sonst dich, mein Kind, beschreiben kann,  
 Lichtputze meiner Not und Flederwisch der Sorgen!

Immer wieder wird die gebärdereich hofierte und glorifizierte Schönheit wie eine bemalte Wachsputze aus künstlichen Gliedern, Rädchen und Hobeln zusammengesetzt - Korallenlippen, Zuckerballen, Alabasterstirn, Haut wie Elfenbein und Haar das nach Zimt und Zibet duftet: "Gelbe Haare, güldne Stricke, Tauben-Augen, Sonnen-Blicke"... Bilder wie Juwelen (oft Simili (=unechter Stein)), Farben über Farben, Wohlgeruch und Wohlgeschmack, kein verschmelzender Einklang, keine durchgehende Gestalt. Und doch sind hier nicht bloße Marionetten noch bare Komplexe des Fetischismus im Spiel - so gewiß beiderlei Zwänge mitwirken. Die Maschinerie entwertet den Leib nicht zum Automaten, zum Bündel blinder Prothesen. Eben als Uhrwerk der Uhrwerke lobt er den unvergleichlichen Demiurgen Gott und dient er dem barocken Formprinzip. Mit Grund liebt das barocke Zeitalter die Emblematis, die Siegel- und Wappenkunst, die gleich den Bestandteilen eines Bilderrätsels Bild an Bild reiht: da erstet zum Beispiel eine tugendsame Jungfrau, die auf dem Kopf einen Elefanten, das Tier der Klugheit, auf der Hand einen Falken trägt, den Vogel der Keuschheit, der kein Aas anrührt. Ein solches Sinnbild läßt sich sagen oder malen, organisch vorstellen läßt es sich nicht; es spricht zu einem klügelnden und deutenden Betrachter.

Mit alledem wird freilich nur die Ebene und das Baugesetz des Barock bestimmt, jedes einzelne Dichtwerk ist sehr viel mehr als sein typischer Grundriß und Aufriß. In edlerer Barocklyrik dient die äußere Häufung der inneren Steigerung, die Scharniere bilden zugleich strukturierende Ornamente, die Rhetorik löst sich in Gesang und Tanz, noch die gebosselten Kleinodien schließen Kraft und Bewegung ein. Und jedwedes vollwertige Natur- gar Liebesgedicht steht im Bann einer tieferen Mystik.

... Durch solche Optik, meint der Barockpoet, bezeige der Mensch seine höhere geistige Artung - die Natur natürlich sehen, das könne jede Kuh. Zweifellos wird durch die abstrakt-konkreten Funkensprünge viel vordem Unfaßliches sagbar und offenbar. Und allher strömt Erstaunlich-Seltsames, "Curiöses" in die Dichtung...

In: Deutsche Barock-Lyrik, Stuttgart 1954, Reclam, S. 8f.

(Alikant, schwarzer = Soda von Meerespflanzen  
 -----)

**Christian Hofmann von Hofmannswaldau: Die Welt** (von 1679)

Was ist die Welt / und ihr berühmtes glänzen?  
 Was ist die Welt und ihre gantze Pracht?  
 Ein schnöder Schein in kurtzgefasten Gräntzen /  
 Ein schneller Blitz bey schwartzgewölckter Nacht.  
 Ein bundtes Feld / da Kummerdisteln grünen;  
 Ein schön Spital / so voller Krankheit steckt.  
 Ein Sclavenhauß / da aller Menschen dienen /  
 Ein faules Grab / so Alabaster deckt.  
 Das ist der Grund / darauff wir Menschen bauen /  
 Und was das Fleisch für einen Abgott hält.  
 Komm Seele / komm / und lerne weiter schauen /  
 Als sich erstreckt der Zirckel dieser Welt.  
 Streich ab von dir derselben kurtzes Prangen /  
 Halt ihre Lust vor eine schwere Last.  
 So wirstu leicht in diesen Port gelangen /  
 Da Ewigkeit und Schönheit sich umbfast.

THEMA:  
Die Rhetorik des  
Aristoteles als  
Instrument der  
Erkenntnis

Aristoteles  
überreicht das  
Fernrohr (des  
Galilei)

an die

Muse der Poesie  
(Rhetorik des  
Aristoteles)



Sonnenflecken  
(1612 von  
Galilei entdeckt):  
Symbol für das  
"Licht der  
Erkenntnis"  
(Unterscheidung  
von Gut und  
Schlecht)

Pictura:  
Omnis in unum  
(Alles in Einem)  
Spiegelschrift  
nur lesbar auf  
dem spitzen  
Kegel: Symbol  
der argutezzs,  
des  
scharfsinnigen  
Witzes, durch  
den Erkenntnis  
möglich ist.  
(Dechiffrierung  
der Welt)

Horaz: Egregio  
inpersos  
reprehendit  
corpore naevos"  
(Er tadelte die  
Muttermale auf  
dem ansonsten  
hervorragenden  
Körper)

"Fernrohr des  
Aristoteles"

EGREGIO INSPERSOS REPREHENDIT CORPORE NÆVOS H.

Radierung als Vorsatz von *Il Cannonochale Aristotelico* des E. Tesauro, 1670

## Andreas Gryphius Morgen Sonnet

Die ewig-helle Schaar wil nun ihr Licht verschlissen  
*Diane* steht erblaßt; die Morgenrötte lacht  
 Den grauen Himmel an / der sanffte Wind erwacht  
 Vnd reizt das Federvolk / den neuen Tag zu grüssen.  
 Das Leben diser Welt / eilt schon die Welt zu küssen /  
 Vnd steckt sein Haupt empor / man siht der Stralen Pracht  
 Nun blinckern auff der See: O drey mal höchste Macht  
 Erleuchte den / der sich itzt beugt vor deinen Füßen!  
 Vertreib die dicke Nacht / die meine Seel umgibt /  
 Die Schmetzen Finsternuß / die Hertz und Geist betrübt  
 Erquicke mein Gemüth / und stärke mein Vertrauen.  
 Gib / daß ich disen Tag / in deinem Dinst allein  
 Zubring: und wenn mein End' und jener Tag bricht ein  
 Daß ich dich / meine Sonn / mein Licht mög ewig schauen.

## Ruprecht Wimmer

### Diese Welt und Gott (FAZ 16. 1. 1998)

Das Gedicht ist eigentümlich ortlos. Es kennt keinen Schauplatz, kein Zentrum des Erlebens, sondern versammelt allgemeinste Kennzeichen einer Morgenszenarie: die verblassenden Sterne, den verschwindenden Mond, die aufkommende Morgenrötte, den frischenden Wind, der sich erhebt und die Vögel zum Singen bringt. Die Sonne schließlich, die aufgeht und deren Strahlen sich im Meer spiegeln. Dazu ist das alles in einer Weise gesagt, die dem heutigen Leser Schwierigkeiten macht - feierlich, mit künstlich-schwerfälligen Bildern und Umschreibungen. Für die Sterne steht die *ewig-helle Schar*, der Mond wird mit dem Namen seiner römischen Gattin *Diane* bezeichnet, die Vögel werden zum *Federvolk* und die Sonne zum *Leben diser Welt*. Das einzige Anliegen des Betrachtenden scheint es vorerst zu sein, die schwindende Nacht und den anbrechenden Tag einander entgegenzusetzen, wobei die jeweiligen "Lichter" - Sterne, Mond und Sonne - die beherrschende Rolle spielen.

Und doch ist das Gedicht mehr als eines der vielen Beispiele handwerklich-stereotyper Barockrhetorik. Zunächst einmal gehört es zu einem kleinen Zyklus, den sogenannten Tagzeitensonetten, in dem Andreas Gryphius in vierfach abgewandeltem Spiel das Licht der jeweiligen Tageszeit zum Gegenstand seiner Betrachtung macht, einer Betrachtung, die stets auf die Ewigkeit ausgreift, auf das Schicksal des Menschen nach dem Tod mithin. Die Qualität des Textes liegt also auch darin, wie er das zentrale Motiv des Zyklus behandelt und abwandelt.

Doch auch wenn wir uns auf das "Morgen Sonnet" beschränken, erkennen wir einen Teil dieser Qualität. Der Übergang von der Anschauung zum Ewigkeitsgedanken erfolgt nicht parallel zur zweiteiligen Sonettform, also von den vierzeiligen zu den dreizeiligen Strophen, sondern gewissermaßen überstürzt, nämlich bereits innerhalb der Quartette, und zwar inmitten der zweiten Strophe, und dort auch noch inmitten einer Zeile. *O drey mal höchste Macht. . . Das* gibt diesem Übergang Spontanität, vermittelt den Eindruck des Gedrängtseins. Der Blick auf die Naturvorgänge des Morgens erzwingt den Aufblick zu Gott.

Hat man aber diese Dynamik, diesen dem Text eigenen Drang einmal erkannt, so erscheint manches von der Bildwelt des Gedichteingangs gar nicht mehr so selbstzweckhaft rhetorisch; die Art, wie die Natur angeschaut wird, ist ein Vorspiel der Betrachtung und des Gebetes, denn diese Natur wird schon als Abbild und Hinweis auf das Übernatürliche gesehen, ja "gelesen". Die Sterne weisen als *ewig-helle Schar* ins Überzeitliche, die antike Bezeichnung des Mondes hat göttliche Qualität, und die Sonne wird vorausblickend so umschrieben, wie dies auch für den *Creator mundi* möglich wäre: *Das Leben diser Welt*. An diesen Weltschöpfer in seiner Dreifaltigkeit wendet sich der Betrachter - zunächst in einem Morgengebet, das einen gottgefälligen Tag gelobt und zugleich erbittet. In einer unvermittelten Geste der Steigerung und der Weitung aber kommt es dann zum Blick auf das Weltende. Der eine Morgen wird unversehens zum entscheidendsten aller Morgen, zum Jüngsten Tag, und das an den einen Morgen gebundene Gebet wird zur Bitte um die ewige Seligkeit.

Was an diesem Sonett die Jahrhunderte hindurch anrührt, ist seine im eigentlichen Wortsinn mitreißende innere Bewegtheit: vom Blick auf die Morgennatur hin zum Blick auf Gott; vom Morgengebet hin zum "Lebensgebet". Und das eine wird nicht rhetorisch-pedantisch aus dem anderen gefolgert und entwickelt; vielmehr geben Rhetorik und Bildlichkeit der Gedichtbewegung ihre Bruchlosigkeit und ihren Schwung.

*"Das große deutsche Gedichtbuch". Hrsg. von Karl Otto Conrady. Verlag Artemis & Winkler, Düsseldorf, 2. Aufl. 1992. 979 S., geb., 68,- DM.*

### R. Alewyn - K. Sälzle (1954):

Das Theater vor dem Barock hatte sich mit einer Ebene begnügt. Auf ihr wurde die dramatische Auseinandersetzung ausgetragen. Nach allem, was wir in der barocken Kunst bisher sahen, ist es nicht mehr anzunehmen, daß die Bühne in dieser Zeit sich damit begnügen wird ... Die Horizontalbühne ist (zunächst) der Ausdruck einer Welt, die über die menschliche Ebene nicht hinausstrebt. Wenn nun umgekehrt im Barock, wie vorher im Mittelalter, das Theater sich nach oben und unten erweitert, wenn sich also die Vertikalbühne wiederherstellt, so ist hier mehr im Spiele als bloß die sinnliche Schaulust des Publikums oder die entfesselte Virtuosität der Ingenieure. Der ganze knarrende Apparat von Winden und Stricken, der das Bühnenflugwesen bediente, und die Eroberung des Luftraumes sind die Zeichen dafür, daß das Theater wieder den ganzen Durchmesser der christlichen Welt umspannte: vom Himmel durch die Welt zur Hölle, und daß noch einmal die *Comoedia humana* von einer *Comoedia divina* überwölkt wurde. Es verschiebt sich nicht nur die Grenze des Sinnlichen weit in die geistigen Regionen hinauf, auch umgekehrt senkt sich das Jenseits in die Sphäre des Sinnlichen hinunter. So wird es möglich, das barocke Theater unter zwei entgegengesetzten und sich scheinbar ausschließenden Aspekten zu betrachten. Nicht nur auf der geistlichen, sondern auch auf der weltlichen Bühne ist alles Sichtbare nur ein dünner Firniß, unter dem man rasch auf allegorischen oder geistlichen Grund stößt. Das barocke Theater ist zwar nichts - ..., aber darum scheint es doch auch nicht nur, sondern es bedeutet auch etwas, wenn auch freilich nicht unbedingt das, was es scheint.

Das große Welttheater, Hamburg 1959, S. 54f.. Zit. nach: Hermann Bauer: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 227

## Verschiedene Bedeutungsebenen im Thema der Arie Nr. 5:

### 1. die innermusikalisch-ästhetische:

Das Thema entspricht allgemeinen Gesetzen und Modellen der Melodik der Zeit (vgl. seine Ähnlichkeit mit dem Thema der Vivaldikantate und mit der ersten Fuge aus Bachs W. K. I): An- und Abstieg sind wohl ausbalanciert und folgen dem alten Hexachordrahmen. Die durch Sprünge aufgerissenen Räume werden nach dem schon bei Palestrina gültigen Sprungausgleichsgesetz durch skalische Bewegung ausgefüllt. Rhythmische Stauungen lösen sich in Bewegung auf. Daß deutlich erkennbar Bezug auf die Chormelodie genommen wird, erklärt sich aus dem Bestreben nach Einheit und Integration der Kantatensätze (opus perfectum), und zwar nicht nur in struktureller, sondern auch in semantischer Hinsicht: auch die Semantisierung soll durchgehend sein und durch die Anbindung an Wendungen des Chorals eine höhere Legitimation erhalten.

### 2. die affektive:

Die Quarte am Anfang, der entschlossen-gleichmäßige Anstieg, die rhythmische Bewegtheit, die Durtonart u.ä. suggerieren "Aufbruch", "Zuversicht" u. ä. Das ist nicht als bloß subjektives Gefühl zu verstehen, sondern als objektivierbare Darstellung des im Text enthaltenen Affekts, der durch diese sinnfällige Erscheinungsform den Zuschauer "bewegen" soll.

### 3. die mimetische:

Verschiedene Aspekte und Vorstellungen des Textes werden - unter Benutzung der "Vokabeln" der Figurenlehre - "abgebildet", d. h. analog codiert im Sinne der partiellen Übereinstimmung:

Anabasis = "Aufstieg" = "Aufbruch" = (Nachfolge);

Überbindungen (Ligaturen) = "Bindung" (= Bindung an Christus, Nachfolge Christi);

Melisma auf "nicht lassen" = "dabei bleiben" (vgl. T. 32 "umfassen" und II 49: "tragen")

das circulus-Motiv, das das Kreuzsymbol "umrankt" = "dein Kreuz umfassen"

Evtl. deutet die Baßstimme auf Jesus, denn in den Passionen ist sie die "Stimme Jesu".

Der "gehende Baß" verdeutlicht die "Unablässigkeit" und "Unbeirrbarkeit" des "Nachgehens".

"Wohl": "extensio" (>ausruhen, >wohlig sich räkeln<), umrankt von tänzelnden Streicherfiguren

Wohl - Ungemach : hoch - tief; Quarte - verm. Dreiklang und Triller

Leben - Erblassen : hoch - tief; 16tel - 8tel; beweglich - schlaff (abstürzender Oktavsprung, Pause)

Ungemach: verzerrtes Nachfolgemotiv (wie bei "wir müssen durch viel Trübsal" - Rezitativ, Nr. 3, T. 3)

Die fast das ganze Stück durchziehende Figur der "fuga" (imitatorische Durchführung des Themas bzw. des Anfangsmotivs durch die Stimmen) übersetzt und versinnbildlicht das "Folgen".

### 4. die symbolische:

Das Stück ist ein "Denk-Stück" (vergleichbar einem Emblem = "Denk-Bild"), das enträtselt werden will und etwas lehren (docere) soll.

Die zentrale Figur ist das Kreuzsymbol, das das griechische Chi (Zeichen für Kreuz und Christus) nachzeichnet. Erkennbar wird das, wenn man "chiastisch" (überkreuz) den 1. und 4. sowie den 2. und 3. Ton verbindet.

Eine besondere Bedeutung erhält die Verbindung von Anabasis- und Kreuzfigur, die die ganze Kantate durchzieht:

Schlußchoral: Was Gott tut, das ist wohlgetan



Chor, Nr. 2: T. 49ff.



die das Zei - - - chen Je - - - su tra(gen)

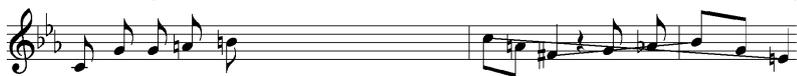
Chor, Nr. 2: T. 85ff., Text: "Zeichen Jesu"



Arie, Nr. 5



Ich fol - ge Chri - sto nach, von ihm will ich nicht las(sen)



Nr. 3: Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal

Das Kreuzsymbol macht eine theologische Aussage: die Nachfolge Christi besteht darin, daß man sein Kreuz auf sich nimmt.

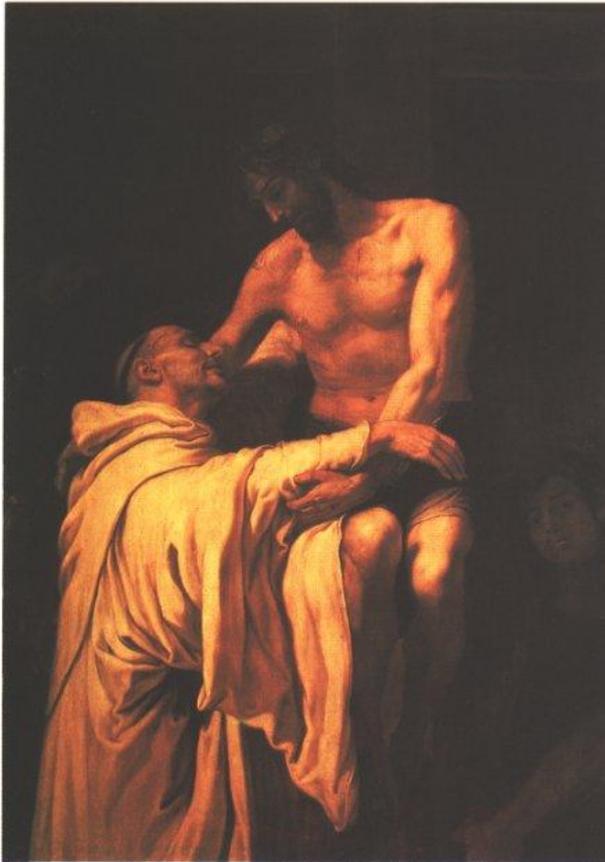
Die Anknüpfung an Chor Nr. 2, T. 49 enthält ein weiteres exegetisches Moment: Der Mittelteil von Nr. 2 ist stilistisch eine deutliche Intonation des stile antico, des Palestrinastils. (Dafür sprechen der cappella-Satz - die Instrumente spielen colla parte -, die Imitationstechnik, die motettische Anlage, die langen Melismen, das skalische Strömen der Stimmen.) Er symbolisiert als "Kirchenstil" die Christenheit ("die das Zeichen Jesu tragen"). Wenn der gleiche thematische Gedanke in Nr. 5 in "modernerer" stilistischer Umgebung wiedererscheint, bedeutet das auch: Was für die Kirche insgesamt gilt, gilt auch für jeden einzelnen Christen ("ich folge Christo nach").

Das Zitat des Schlußchorals bei "ich folge Christo nach" fügt dieser Aussage hinzu: "denn: Was Gott tut das ist wohlgetan", verdeutlicht also, daß gläubiges Vertrauen die Voraussetzung für diesen Weg der Nachfolge ist.

Das Ziel der Nachfolge ist das "Christus gleich werden". Das wird verdeutlicht in T. 35 (Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen): Die ungewöhnliche Unisonoführung von Singstimme und Baß ist ein Zeichen der unio mystica, des >Einswerdens< mit Christus (vgl. die Parallelstelle aus Kantate 132).

Die auffallendste Stelle ist das "Ich küsse Christi Schmach, ich will sein Kreuz umfassen". Sie tritt als beseligender Augenblick der völligen Versenkung ganz aus dem Zusammenhang heraus. (Ein Zusammenhang besteht lediglich noch in der Achtelbewegung des Basses, die motivisch allerdings anders gestaltet ist. Die orthodoxe Auslegung des Textes wird hier ergänzt durch die pietistische Einfühlung und Verschmelzung. Die zentralen Motive und das polyphone Satzbild sind verschwunden, an ihre Stelle tritt ein galantempfindsamer homophoner Stil mit Seufzern und Echowirkungen, zweifellos eine Darstellung der mystischen, abgehobenen Vision, einer zärtlichen "Zwiesprache" mit dem Gekreuzigten (vgl. Weihnachtsoratorium Nr. 39, Echoarie "Flößt mein Heiland", in der Tra-

dition geistlicher Dialogkomposition - Hammerschmidt 1645: "Dialogi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele").



Francisco Ribalta (1565-1628): Christus umarmt den hl. Bernhard José Antonio de Urbino (Hg.): Der Prado I, München 1988, S. 34

Der scopus (Gesamtsinn) des Stückes ist also: Nachfolge ist actio und contemplatio, Handeln und mystische Versenkung, Arbeit und Gebet.

Ob die "Zahlen" - wie bei Bach häufig - auch in diesem Thema "sprechen", mag dahingestellt bleiben: Insgesamt hat das Thema 27 Töne. 27 ist aber 3x3x3, also eine potenzierte Form der Gotteszahl 3. Sie könnte hier bedeuten, daß diese Nachfolge im Glauben geschieht. Für sich genommen, kann das auch Zufall, also bloß hineingelesen sein. Denn: da viele Zahlen etwas bedeuten, gibt es so viele Deutungsmöglichkeiten, daß man vorsichtig sein muß. Einige Beispiele: Wären es z. B. 28 Töne, könnte man deuten: 28 = die Summe der Zahlen 1 - 7 (1+2+3+4+5+6+7), das aber heißt "Gnaden- oder Heilszahl". Wären es 29 Töne, könnte man sagen: 29 = JSB (J. S. Bach), d.h.: Bach reiht sich in die Zahl der "Nachfolger" ein, oder: 29 = SDG, d.h.: Soli Deo Gloria (Gott allein die Ehre). Es geht also darum, solche Deutungen zu erhärten durch den Kontext.

**Funktion der verschiedenen Ebenen:**

Die 1., die innermusikalisch-ästhetische, gehört zum "delectare", soll den Zuhörer gefangennehmen, allerdings nicht im bloßen Genießen, sondern als Spiegel einer übermenschlichen "Schönheit" und Ordnung. Das opus perfectum ist Sinnbild, Vorschein des Transzendenten.

Die 2., die affektive, soll "affectus movere", den Zuhörer "mitleiden", ihn Gefühle und Gedanken nachvollziehen lassen und ihn antreiben zur Verwirklichung der Heilslehren.

Die 3., die mimetische, soll die abstrakten Gedanken veranschaulichen, in den Vorstellungsbereich des Zuhörers rücken, nacherlebbar machen und dadurch den Zuhörer zum Handeln antreiben.

Die 4., die symbolische, ist, obwohl nicht unmittelbar erfahrbar, dennoch mehr als bloße geheimnisvolle Kabbalistik. Wie Gott die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat und wie die Welt in ihrer vielfältigen Schönheit und Mannigfaltigkeit ein Zeichen

von Gottes Macht und Herrlichkeit ist, so gibt auch der Komponist seinem Werk eine solche vollkommene, bedeutungsgesättigte Form, natürlich in der Gewißheit, daß sie in der Seele des Hörers entsprechende Resonanz findet.

Bach. Kantate 12: 7. Choral

1/5

Oboe (o Tromba)  
Soprano  
Violino I col Soprano  
Alto  
Violino II col' Alto  
Tenore  
Viola col Tenore  
Basso  
Continuo e Fagotto

3/7

ob. S. A. T. B. Cont. e Fag.

13

ob. S. A. T. B. Cont. e Fag.

bei will ich ver-blei-ben, Tod und E-lend tret-trei-ben, so wird Gott mich ganz vä-ter-lich in  
 bei will ich ver-blei-ben, Tod und E-lend tret-trei-ben, so wird Gott mich ganz vä-ter-lich in  
 bei will ich ver-blei-ben, Tod und E-lend tret-trei-ben, so wird Gott mich ganz vä-ter-lich in  
 bei will ich ver-blei-ben, Tod und E-lend tret-trei-ben, so wird Gott mich ganz vä-ter-lich in  
 sei-nen Ar-men hal-ten: drum laß ich ihn nur wal-ten.  
 sei-nen Ar-men hal-ten: drum laß ich ihn nur wal-ten.  
 sei-nen Ar-men hal-ten: drum laß ich ihn nur wal-ten.  
 sei-nen Ar-men hal-ten: drum laß ich ihn nur wal-ten.

In seiner Kantate 60 ("O Ewigkeit, du Donnerwort"), die er als Thomaskantor 1723 in Leipzig schrieb, benutzt Bach als Schlußchoral einen Choral von Johann Rudolf Ahle, der sein Vorgänger als Organist in Mühlhausen gewesen war. Der Choral wird noch heute in der Evangelischen Kirche gesungen.

## Johann Sebastian Bach: Schlußchoral der Kantate 60

Es ist ge - nung; Herr, wenn es dir ge -

4 fällt, so span - ne mich doch aus! Mein Je - sus kömmt;

8 nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr ins Him - melshaus,

12 ich fah - re si - cher hin mit Frie - den, mein großer

16 Jammer bleibt hienie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Johann Rudolf Ahle: Es ist genug (1662)

Es ist ge - nug, so nimm, Herr, mei - nen Geist zu

Zi - ons Gei - stern hin.  
Lös auf das Band, das all - ge - mäh - lich reißt, be-

der sich nach sei - nem Got - te seh - net,  
frei - e die - sen Sinn, der täg - lich klagt, der

Es ist ge - nug, es ist ge - nug.  
nächt - lich trä - net:

1. Es ist genug, so nimm, Herr meinen Geist  
Zu Zions Geistern hin.  
Lös' auf das Band, das allgemählich reißt,  
Befreie diesen Sinn,  
Der sich nach seinem Gotte sehnet,  
Der täglich klagt, der nächtlich tränet:  
Es ist genug!
2. Es ist genug des Jammers, der mich drückt,  
Des Adams Apfle-Gier;  
Das Sünden-Gift hat kaum mich nicht erstickt,  
Nichts Gutes wohnt in mir.  
Was kläglich mich von Gotte trennet,  
Das täglich mich beflecket nennet.  
Des ist genug!
3. Es ist genug des Kreuzes, das mir fast  
den Rücken wund gemacht.  
Wie schwer, O Gott, wie hart ist diese Last!  
Ich schwemme manche Nacht  
Mein hartes Lager durch mit Tränen.  
Wie lang', wie lange muß ich sehnen!

4. Wann ist's genug?  
Es ist genug, wenn nur mein Jesus will,  
Er kennet ja mein Herz.  
Ich harre sein und halt' indessen still,  
Bis er mir allen Schmerz,  
Der meine sieche Brust abnaget,  
Zurück legt und zu mir saget:  
Es ist genug!
5. Es ist genug, Herr. Wenn es dir gefällt,  
So spanne mich doch aus.  
Mein Jesus kommt, nun gute Nacht, o Welt!  
Ich fahr' ins Himmels-Haus.  
Ich fahre sicher hin mit Frieden,  
mein feuchter Jammer bleibt hienieden.  
Es ist genug!

Franz Joachim Burmeister (Über die Sehnworte des Elias: "Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele".)

Evangelisches Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Dortmund o. J.

**Version des neuen evangelischen Gesangbuches 1996:**

1. Daß Jesus siegt, bleibt ewig ausgemacht,  
sein wird die ganze Welt;  
denn alles ist nach seines Todes Nacht  
in seine Hand gestellt.  
Nachdem am Kreuz er ausgerungen,  
hat er zum Thron sich aufgeschwungen.  
Ja, Jesus siegt!
2. Ja, Jesus siegt, obschon das Volk des Herrn  
noch hart darniederliegt.  
Wenn Satans Pfeil ihm auch von nah und fern  
mit List entgegenfliegt,  
löscht Jesu Arm die Feuerbrände;  
das Feld behält der Herr am Ende.  
Ja, Jesus siegt!
3. Ja, Jesus siegt! Seufzt eine große Schar  
noch unter Satans Joch,  
die sehndend harrt auf das Erlösungsjahr,  
das zögert immer noch:  
so wird zuletzt aus allen Ketten  
der Herr die Kreatur erretten.  
Ja, Jesus siegt!
4. Ja, Jesus siegt! Wir glauben es gewiß,  
und glaubend kämpfen wir.  
Wie du uns führst durch alle Finsternis,  
wir folgen, Jesu, dir.  
Denn alles muß vor dir sich beugen,  
bis auch der letzte Feind wird schweigen.  
Ja, Jesus siegt!

Text: Johann Christoph Blumhardt (1852) 1877

Melodie: Johann Rudolf Ahle 1662 Es ist genug



Oskar Kokoschka: Pietà, Choral »Es ist genug« aus den Lithographien zur Bach-Kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (1914).

Alban Berg: Violinkonzert (1935)  
 - Adagio -

1. Png. [135] *p tranquillità*  
 2. Brn. *sublime Dnf*  
 2. Png. *sublime Dnf*  
 BStB. *Dnf. ab!*  
 gr. Tr. *pppp*  
 Trp. / Trf. *ppp*

ADAGIO

[135] *J = 54 cr.*  
 Solo-VI. *CH\*\*\**  
 Br. *ppp (ma ab!)*  
 Vla. *ppp*  
 KbS. / Gcl. *ppp*

Poco più mosso, ma religioso  
 poco rall. *de - us*  
 [140] *nam: de - us*  
 2. Kl. *de - us*  
 3. Kl. (Bass) *de - us*  
 BOKI. *de - us*  
 1. Png. *pp, no dolce*  
 Solo-VI. *pp, no dolce*  
 2. VI. *pp*  
 Br. *pp*

A tempo  
 2. Kl. *145*  
 3. Kl. (Bass) *145*  
 BOKI. *145*  
 1. Png. *mf/ma*  
 2. VI. *pp*



# Bachs Kantate 12 als musikalische Predigt

## Die Funktion der Kantate im Gottesdienst

Zur Bachzeit umfaßte der Thomanerchor rund 55 Schüler. Er war aufgeteilt in 4 Kantoreien, die an Sonn- und Festtagen die Liturgie in 4 Kirchen Leipzigs betreuten. Die erste Kantorei, in der die besten Schüler zusammengefaßt waren, hatte unter Bachs eigener Leitung abwechselnd Dienst in St. Nikolai und St. Thomae. Hier wurde jeweils eine speziell für den betreffenden Sonntag von Bach komponierte Kantate aufgeführt.

### Albert Schweitzer:

"Der Gottesdienst begann um 7 Uhr. Auf das Orgelvorspiel folgte die Motette; dann kam der Introitus, nach diesem das Kyrie, das einmal deutsch in dem Liede 'Kyrie Gott der Vater in Ewigkeit', das andere Mal auf lateinisch gesungen wurde. Das Gloria wurde vom Altar aus intoniert, worauf entweder der Chor mit et in terra pax, oder die Gemeinde mit 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr', dem verdeutschten Gloria, antwortete. Nach der Kollekte wurde die Epistel verlesen, d. h. in der alten Psalmodie gesungen. An die Epistel schloß sich ein Gemeindelied an, worauf das Evangelium vom Geistlichen abgesungen wurde, der auch das Credo intonierte. Hierauf fing der Organist zu präludivieren an und hielt sich dabei hauptsächlich in den Tonarten auf, welche die Instrumente zum Einstimmen brauchten. Auf ein Zeichen des Kantors hörte er auf: Die Kantate begann. Zum Schluß derselben wurde das Lied 'Wir glauben all an einen Gott' gesungen.

Die Kantate dauerte durchschnittlich etwa 20 Minuten. Im Sommer brauchte sich der Kantor nicht so genau an diese Zeit zu binden wie im Winter, wo man um der Kälte willen darauf sah, daß der ohnehin schon lange Gottesdienst sich nicht über Gebühr ausdehnte. Es sollte etwas heißen, drei bis vier Stunden - solange dauerte der Kultus - in der kalten Kirche auszuhalten. In der Nikolaikirche unterhielten die Choristen ein Kohlenfeuer, in der Thomaskirche gingen sie während der Predigt hinaus und wärmten sich in der Schule. Um die Predigt kamen sie dabei nicht herum, denn sie mußten während dieser Zeit eine solche lesen, wobei der Rektor gewöhnlich zugegen war... Daß sie die Zeit verpaßten, war nicht zu befürchten, denn die Predigt mußte vorschriftsmäßig genau eine Stunde, von 8 - 9 Uhr, dauern.

Auf die Predigt folgten Gebet und Segen, worauf ein Gemeindelied zum zweiten Akt des Gottesdienstes, der Abendmahlsfeier, überleitete. Während der Kommunion wurden gewöhnlich deutsche Lieder gesungen."

Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1960, S. 110.

Die Kantate stand also mit der Predigt im Mittelpunkt der Liturgie; beide sind inhaltlich auf das Evangelium des jeweiligen Sonntags bezogen. Die Dichter der Kantatentexte waren in der Regel Geistliche, die in unmittelbarer Anlehnung an ihre Predigten die Kantatentexte verfaßten. Die Kantatendichtung gilt demnach zu Recht als Predigt in gebundener Rede. Die Wichtigkeit der Kantate wird auch dadurch unterstrichen, daß die Gottesdienstbesucher besondere Texthefte erhielten, in denen sie während der Musik die vertonten Texte verfolgen konnten. Andererseits wurde auch an diejenigen gedacht, die während der musizierten Kantate ihre Andacht auf andere Art verrichten wollten: Auch für sie waren entsprechende Gebetstexte abgedruckt - übrigens nicht nur für die Zeit der Kantatenaufführung, sondern auch für andere Teile des Gottesdienstes. In diesem Bemühen um persönliche innere Beteiligung zeigt sich - selbst in Leipzig, der Hochburg des orthodoxen Protestantismus - der Einfluß des Pietismus, der zu einer schlichten, gefühlstiefen, mystischen Frömmigkeit und zu den einfachen Gottesdienstformen der ersten Christen zurückkehren wollte.

Bach selbst steht in der orthodoxen Tradition Luthers, für den die Musik ganz im Dienste der Exegese und der Verlebendigung des Wortes stehen sollte und der auch schon den Ausdruck >klingende Predigt< gebrauchte. Pietistische Einflüsse findet man in der Kantate 12 lediglich im Mittelteil der Nr. 5 (vgl. S. 80, T. 26-31). Die Erringung des Heils gründet bei Luther nicht, wie in der Mystik, auf der Aktivität des Menschen, sondern einzig im Erbarmen Gottes: nicht die Werkgerechtigkeit führt zum Ziel, sondern einzig der Glaube und die Gnade Gottes (>sola fides<, >sola gratia<).

### Der Predigtcharakter des Kantatentextes von Salomon Franck

Der Kantatentext bezieht sich auf das Evangelium zum Sonntag Jubilate (Joh. 16, 16-23):

"Vber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen / denn ich gehe zum Vater. Da sprachen etliche vnter seinen Jüngern vnternander / Was ist das / das er saget zu vns / Vber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen / Vnd das ich zum Vater gehe? Da sprachen sie / Was ist das / das er saget / Vber ein kleines? Wir wissen nicht / was er redet. Da mercket Jhesus / das sie jn fragen wolten / vnd sprach zu jnen / Davon fraget jr unternander / das ich gesagt hab / Uber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen. Warlich / warlich / ich sage euch / Jr werdet weinen vnd heulen / Aber die welt wird sich freuen / Jr aber werdet trawrig sein / Doch ewer trawrigkeit sol in freude verkeret werden.

Ejn Weib wenn sie gebirt / so hat sie trawrigkeit / Denn jre stunde ist komen. Wenn sie aber das Kind geboren hat / dencket sie nicht mehr an die angst / vmb der freude willen / das der Mensch zur welt geboren ist. Vnd jr habt auch nu trawrigkeit / Aber ich wil euch wider sehen / vnd ewer Hertz soll sich freuen / vnd ewer freude sol niemand von euch nehmen. Vnd an dem selbigen tage werdet jr nichts fragen."

Der biblisch-tragende Leitgedanke ist Joh. 16,20: "Doch ewer trawrigkeit sol in freude verkeret werden." Dieser "scopus" des Bibeltextes (Traurigkeit - Freude) wird in dem von Salomon Franck verfaßten Text der Kantate (vgl. S. 78) in einer Art gereimten Mini-predigt dialektisch-antithetisch in immer neuen Akzentuierungen dargestellt. Einmal soll dabei mit den Verfahren der Hermeneutik (Sinnerschließung) der Sinn des Evangeliums genauer ermittelt werden (explicatio textus, Auslegung des Textes), und zwar durch das Heranziehen von Parallelstellen aus der Schrift selbst, zum anderen soll dadurch der scopus (der Zweck, die Absicht des Evangeliums) auch dem Hörer nahegebracht werden (applicatio, Anwendung). Der Begriff Predigtkantate trifft besonders für die Weimarer Kantaten des Jahres 1714 zu, zu denen die vorliegende Kantate gehört.

Predigtmäßig sind:

- die Verkündigung des biblischen Wortes: Zitate aus der Schrift spielen eine große Rolle.
- die Textgebundenheit der "explicatio" (Auslegung): Die Ausgestaltung des Kantatentextes ist nicht frei, sondern ergibt einen äußerst differenzierten Verweisungszusammenhang mit anderen Bibelstellen und mit Kirchenliedern. Die Kirchenlieddichtung rangiert in ihrer Bedeutung zwischen dem reinen Bibeltext und der allgemeinen religiösen Lyrik.
- die Lebensnähe der "applicatio" (Anwendung): Die lehrhaften Aussagen werden an die Lebenssituation des Zuhörers angebunden, und es wird eine Nutzenanwendung gegeben.
- die allegorische und assoziative Methode: Anschaulichkeit, Bildlichkeit und emotive Ansprache sind besonders typisch für die Barockzeit, aber auch für die Predigt generell. Schon Jesu Predigt - die obige Stelle ist ein Beispiel dafür - enthält anschauliche Vergleiche und Beispiele. Das narrative (erzählende) Element der Predigt muß allerdings in dem Kantatentext wegen der geforderten dichten Textstruktur entfallen.

- die Paränese (Ermahnung): Der Zuhörer wird direkt angesprochen und ermahnt.
- die Anwendung rhetorischer Stilmittel: Die zitierte Bibelstelle selbst ist ein Musterbeispiel dafür, wie anders sind die vielen Wiederholungen zu verstehen? Im Barock hat man überdies auch auf die antike Rhetorik direkt zurückgegriffen. So ist der Text des Chores (Nr. 2) "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" die Übersetzung eines berühmten Hexameters des römischen Dichters Ennius: "Flentes plorantes lacrimantes obstantes" ("weinend, wehklagend, Tränen vergießend, flehend").

Dem damaligen Hörer war es aufgrund seiner umfangreichen Kenntnis der Bibel und der Erbauungsliteratur leicht, die vielen in der Dichtung enthaltenen Verweise zu verstehen, für den heutigen Hörer ist das unmöglich, deshalb einige Hinweise auf solche Zusammenhänge und auf die Beeinflussungs-Strategie:

<b>1. Sinfonia</b>	
<b>2. Coro</b> Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind der Christen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen.	Nr. 2 greift das "Weinen" und "Heulen" des Bibeltextes auf. Die Situation der Christen wird aktualisiert. Christen (Bach schreibt: "Xsten") tragen das Zeichen Jesu (X), d. h. ihr Leben ist vom Kreuz geprägt. In immer neuen Bildern (Prinzip der Bildlichkeit) wird dieser Gedanke ausgemalt und dem Verständnis nahegebracht.
<b>3. Recitativo</b> Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen. (Apostelgeschichte 14,22)	Nr. 3 erläutert (explicatio) den Kerngedanken "Traurigkeit - Freude" durch eine parallele Bibelstelle (Apg. 14, 22: "Trübsal - Reich Gottes"). Der Weg des Kreuzes ist die >via regia< (der Königsweg) ins Reich Gottes. In dem "wir" kommt zum Ausdruck, daß das den Jüngern Gesagte für jeden Christen gilt. Der Hörer wird hier zum erstenmal miteinbezogen. Das Bibelwort bringt den Kerngedanken auf den Punkt und steht mottoartig vor den folgenden Arien, die diesen Gedanken predigtmäßig auslegen.
<b>4. Aria (Alt)</b> Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint. Christen haben alle Stunden ihre Qual und ihren Feind, doch ihr Trost sind Christi Wunden.	Nr. 4 bildet - in Umschreibung des alten crux-gloria-Topos ("Im Kreuz ist Heil") - weitere entsprechende Gegensatzpaare: "Kreuz - Krone" usw. Mit dem Begriff "Krone" wird auf andere bekannte Bibelstellen angespielt: Jak. 1, 12: "Selig der Mann, der die Anfechtung erduldet / Denn nachdem er beweret ist / wird er die Krone des Lebens empfahen / welche Gott verheißt den / die in liebhaben" und Apokalypse 2 (s. u. bei Nr. 6). "Kampf und Kleinod" verweist auf 1. Kor. 9, 24: "die / so in den Schrancken laufen / die laufen alle / Aber einer erlanget das Kleinod." Der Gedanke des "Trostes" durch "Christi Wunden" steht im Zusammenhang mit dem protestantischen Passionsverständnis (Jesu Tod ist das stellvertretend für uns erlittene Gericht) und vergegenwärtigt das Einswerden mit Christus: So wie Christus gelitten hat, müssen auch wir leiden, und - tröstlich zu wissen - so wie Christus auferstanden ist, werden auch wir auferstehen. Hier wird der Gedanke der Nachfolge Christi, der in der nächsten Nummer zentral ist, vorbereitet. Wie in Nr. 2 wird die Situation des Christen im irdischen 'Jammertal' ausgemalt, aktualisiert, allerdings unter der neuen heilsgeschichtlichen Perspektive der Verbindung von "Kreuz und Krone".
<b>5. Aria (Baß)</b> Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen im Wohl und Ungemach, im Leben und Erblassen. Ich küsse Christi Schmach, ich will sein Kreuz umfassen. Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen.	In Nr. 5 wird - im Zusammenhang mit weiteren Gegensatzpaaren ("Wohl - Ungemach" usw.) - der Gedanke der Nachfolge Christi akzentuiert. Er ergibt sich aus anderen Bibelstellen, die zur Deutung des "Kreuzes" herangezogen werden: Matth. 10, 38: "Vnd wer nicht sein Creutz auff sich nimpt / vnd folget mir nach / Der ist mein nicht werd", Luk. 14, 27: "Vnd wer nicht sein Creutz tregt / und mir nachfolget / der kan nicht mein Jünger sein.", Matth. 16, 24: "Wil mir jemand nachfolgen / der verleugne sich selbs / vnd neme sein Creutz auff sich vnd folge Mir" (ähnlich: Markus 8, 34 und Lukas 9, 23). Diese explicatio zeigt also den Weg auf, der zum "Reich Gottes" führt, die Nachfolge. Sie wird ergänzt durch die applicatio, die Anwendung auf den Einzelchristen ("ich folge", "ich will"). Diese persönlich gezogene Konsequenz des einzelnen, seine Zustimmung zum Weg, den Christus vorausgegangen ist, bleibt keine blutleere orthodoxe Formel, sondern wird zur >unio mystica<, zur mystischen Vereinigung mit Christus ("ich küsse Christi Schmach"). Franck verbindet hier strenge Orthodoxie mit einer intensiven, verinnerlichten Frömmigkeit, die an die Grenze des Mystisch-Erotischen rührt. Dem Textdichter schwebt das häufig gemalte Bild von der Vision des großen Mystikers Bernhard von Clairvaux vor: Bernhard streckt sich dem Gekreuzigten entgegen und umarmt ihn, Christus beugt sich zu ihm herab und umfängt ihn gleichfalls. Die (vielleicht in Anknüpfung ans Hohe Lied) erotisierte Sprache ("umfassen", "küssen", Jesus als Bräutigam der Seele u. ä.), war damals - vor allem in Kirchenliedern - sehr verbreitet.
<b>6. Aria (Tenor)</b> Sei getreu, sei getreu, alle Pein, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein. Nach dem Regen blüht der Segen, alles Wetter geht vorbei.	Nr. 6 greift mit dem "ein Kleines" die trostvolle Wendung von der "kleinen Weile" im Evangelientext auf, ergänzt noch einmal die Reihe der Gegensatzpaare ("Regen - Segen") und spielt auf Offenbarung 2, 10 an: "vnd werdet trübsal haben zehen tage. Sey getrew bis an den Tod/ So wil ich dir die Krone des lebens geben." Nr. 6 entspricht der Paränese, dem Teil der Predigt, der sich in direkter Ermahnung an die Gemeinde wendet.
<b>7. Choral</b> Was Gott tut, das ist wohlgetan, dabei will ich verbleiben, es mag mich auf die rauhe Bahn Not, Tod und Elend treiben, so wird Gott mich ganz väterlich in seinen Armen halten; drum laß ich ihn nur walten.	Nr. 7 bindet das dicht geknüpfte Netz der biblischen Vorstellungen an die den Hörern wohlvertraute Choralstrophe. Sie ist so gewählt, daß sie als eine Art Zusammenfassung der vorher explizierten Gedanken erscheint: - Kreuz ("rauhe Bahn, Not, Tod und Elend"), - Nachfolge ("dabei will ich verbleiben", "laß ich ihn nur walten"), - Trost/Geborgenheit ("Was Gott tut, das ist wohlgetan", "so wird Gott mich ganz väterlich in seinen Armen halten"). Nach der subjektiven Zustimmung des einzelnen (Nr. 5) symbolisiert der Choral überdies das gemeinsame Bekenntnis der Gemeinde.

Motivtabelle zu J. S. Bachs Kantate 12

ANABASIS/ASCENSUS

1 VII1 Was Gott tut, das ist wohl-ge-tan,  
I 1 Cont.

2 I 1 Cont.

3 I 8 Cont.

4 I 1 Oboe

5 I 1 Oboe (Kerntöne)

6 I 49 die das Zei - - chen  
Sopr.

7 I 1 Viol. I

8 III 1 Wir müssen durch viel Trüb - sal

9 III 5 in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

10 IV 4 Oboe

11 IV 34 Cont.

KATABASIS/DESCENSUS (ˆ)

16 VII 3 da - bei will ich ver - blei - ben  
I Oboe

17 I 19 Viol. I

18 I 1 Oboe

20 II 1 Viol. I

21 II 1 Cont. (*Lamentoball*)

22 III 5 Cont.

23 IV 2 Oboe

24 V 2 Viol. I (Kerntöne)

25 V 3 Cont.  
*tr*

26 VI 10 Tromba  
(Choralzitat: "Jesu meine Freude")

CIRCULATIO (x)

27 VII 1 x x x x x  
I 1 Oboe

28 VII 2 x x x x x  
I 1 Violinen x x x x x

29 I 1 Oboe

30 I 1 Violinen x x x x x

31 II 1 Viol. I x x x x x x x x x

32 II 71 die das Zeichen Je - su tra - (gen)  
x x x x x x x x x

33 IV 7 Kreuz u. Krone sind ver-bunden  
x x x x x + + x x x x x

34 V 2 Viol. I x x x x x x x x x

KREUZSYMBOL

38 VII 5 so wird Gott mich ganz väter - lich  
I 4 Oboe

39 I 1 +

40 I 1 + u. a.

41 I 12 Viol. I und 2 +

42 II 43 +

43 II 50 (Zeit)chen Je - su tra(gen) +

44 II 85 Cont. +

45 II 29 der Christen Tränen (bro) +

46 III 5 Trüb - sal +

47 III 2 Trüb-sal, durch viel Trüb-sal, +

48 IV 3 Oboe +

49 IV 4 +

50 IV 6 u.a. +

51 V 2 von ihm will ich nicht las - (sen) +

52 V 25 Ich Kös-se +

53 VI 1 u.a. +

54 VI 13 Pein - - - +

SEUFZERMOTIV

55 I 14

56 II 1 Wei - nen

57 II 17 Wei - nen

58 IV 6

59 V 2

60 V 25 Ich Kös-se

61 VI 13 Pein

# Franz Liszt: VARIATIONEN (1862) über das Motiv von J. S. BACH:



Herausgegeben von Ignaz Friedmann.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen  
Stad der Christen Tränenbrot.

Franz Liszt.  
(1811-1886.)

Piano.

Andante.

*ff* *pesante* *sf* *ff* *pesante* *sf* *ff*

5

10

*rinforz.*

16

*dim. e riten.*

19

*a tempo*

*p dolente* *sempre un poco*

*segue*

25

*espressivo*

31

*espressivo*

36

42

*un poco rit. e dim.*

318

*più*

323

*rinforzando* *fff*

332

*non presto* *dim. e rall.*

*riten.* *più riten. e perdendo*

**Choral.**  
*Lento.*

336 Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben. Es

*dolce* *dim. ff*

341 mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend trzi - ben,

*maestoso*

344 es wird mich Gott gans sü - ter lich in sei - nen Ar - men hal - ten.

*p dolce* *dolciss.* *sempre dolce e legato* *f*

*una corda* *tre corde*

349

*stargando* *poco a poco più mosso* *cresc.*

354

*Quasi allegro.*

*ff* *sempre marc.*

*segue*

359

*Ritenuo.* *ten.* *riten. molto*

*ff* *ten.*

366

*a tempo, un poco animato*

*ff*

371

*trem.*

376

Eduard Steglich, Choralbuch, 1845

№ 214. *Werde munter, mein Gemüthe* — a.

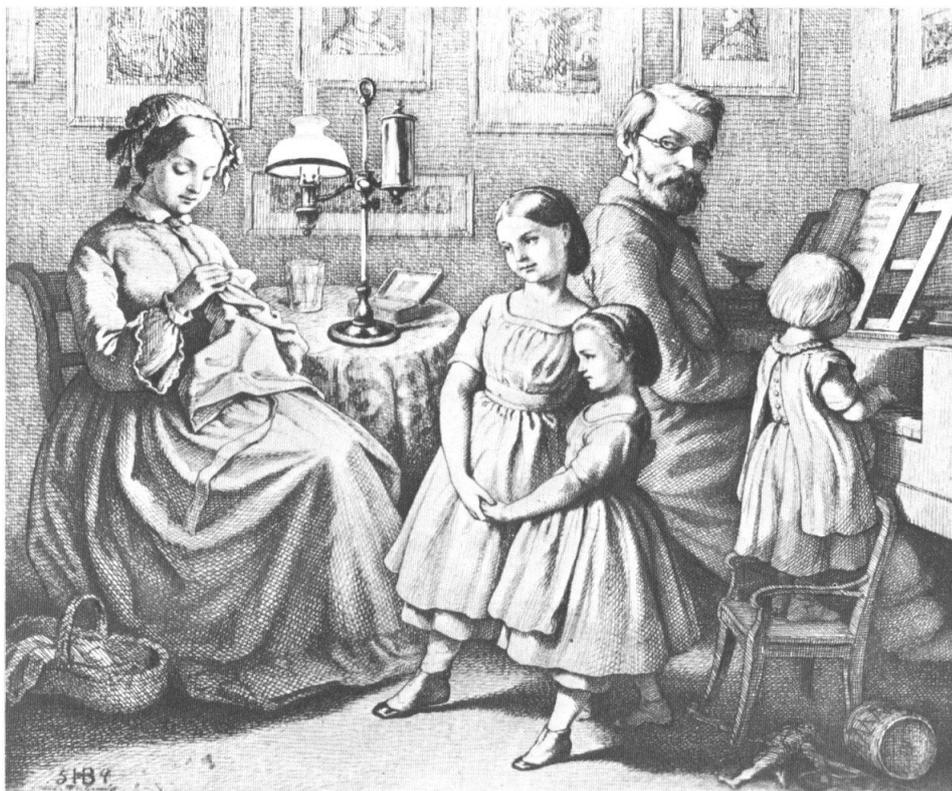


№ 215. *Hren' dich sehr, o meine Seele* — b. Gl. Guottnel, † 1572.



Robert Schumann: Album für die Jugend op. 68, 1848

[4] **EIN CHORAL.**



*Familienidyll* — Radierung von Bürkner, 1854

Elmar Bozzetti: *Das Jahrhundert der Widersprüche*, Frankfurt a/M 1991, S. 63f.:

**"Der Dichter spricht" - ein Interpretationsansatz zur Diskussion**

Der Befund der musikimmanenten Analyse verlangt nach einer Interpretation.

1. Im ersten Teil wird eine Melodie vorgestellt, die "aus dem Tritt" gerät, die trotz zweimaligen Versuches nicht wiederholt werden kann, die "verlorengeht". Der zweite Teil wirkt wegen des fehlenden Baßregisters "bodenlos", hängt in der Luft, die Musik verwirrt sich polyphon und scheint nach der verlorenen Melodie, deren Fragmente ja noch gegenwärtig sind, zu suchen. Wegen des fehlenden Taktschemas fehlt dem zweiten Teil die Sicherheit des ruhigen Schreitens. Im dritten Teil wird die Melodie des Anfangs wiedergefunden, und in einem großen Schlußritardando gewinnt die Musik mit dem Grundakkord der Tonika und dem Kontra-G im Baß wahrhaft "Boden unter den Füßen".

Der Dreischritt, der der musikalischen Form zugrunde liegt - Phase des Verlierens von etwas ursprünglich Vorhandenem - Phase des Suchens nach dem Verlorenen - Phase des Wiederfindens - begegnet auch im romantischen Denken, in der romantischen Literatur. Schiller kann als Vorbote gelten: "Was hätte ( ... ) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitzcher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft

und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale." Der Dreischritt vom Ideal in der Vergangenheit über den Verlust des Ideals in der Gegenwart zur Wiedergewinnung des Ideals in der Zukunft hat viele romantische Romane bestimmt: "Von der ersten Seite an entfaltet der Roman 'Heinrich von Ofterdingen' (von Novalis) sein Hauptthema, die Erinnerung an eine goldene Vorzeit und die Ahnung einer goldenen Zukunft." Der Dichter Clemens Brentano findet im Werk Jean Pauls "die letzte Phantasie einer sterbenden Zeit", "die wehmütige Erinnerung an alles Verlorene" und eine ,fromm sehnsüchtige Hoffnung zu der Zukunft." Auch den Worten Runges Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen sollen" liegt der Dreischritt zugrunde: Wir waren Kinder - wir haben die Kindheit verloren - wir müssen wieder Kinder werden.

Zurück zum Stück "Der Dichter spricht": Daß eine Choralmelodie als Chiffre des Idealen steht, ist in romantischer Musik gang und gäbe. So spricht viel dafür, daß das letzte Stück der "Kinderszenen" den Grundgedanken dieses Zyklus überhaupt zusammenfaßt: die musikalische Vorstellung des Ideals der Kindheit soll dem Menschen helfen, die Phase der Entfremdung vom Ideal der Kindheit zu überbrücken und zu einer neuen Kindheit zurückzufinden.

2. Die Überschrift "Der Dichter spricht" hat die verschiedensten Deutungen erfahren. Nicht zuletzt liegt es nahe, sie auf den Dichter Jean Paul zu beziehen, den Schumann bekanntlich sehr geschätzt hat. Vom oben skizzierten romantischen Denken im Dreischritt ist Jean Pauls Werk stark bestimmt. Das sei an einem Zitat aus der "Selberlebensbeschreibung" verdeutlicht, ohne daß ein direkter Bezug zwischen dem Text und Schumanns Komposition angenommen werden soll.

"Abendmahl ... ) in jener glücklichen Jugendzeit ist der volle Seelenfriede leichter zu gewinnen ( ... So trat ich mit einem reinblauen und unendlichen Himmel im Herzen weg vom Altare ( ... ) Die Erinnerung der Seligkeit, wie ich alle Kirchgänger mit Liebe ansah und alle in mein Inneres aufnahm, hab' ich bis jetzo lebendig und jugendlich-frisch in meinem Herzen aufbewahrt ( ... ) Und wollen wir uns nicht die Freude gönnen, den überfließenden Himmel uns auszuträumen, welcher uns aufnehmen müßte, wenn wir ebenso im höhern heißern Brennpunkte einer zweiten Weltjugend mit höhern Kräften liebend ein größeres Geisterreich umfaßten und das Herz von Leben zu Leben immer weiter machten für das All? - ( ... ) Nach wenigen Tagen entwich das köstliche Bewußtsein der Unschuld ( ... ) jedem Feste folgen Werkeltage, aber aus ihm gehen wir neugekleidet in diese; und das vergangene führet über sie hinweg zu einem neuen wieder."

### Robert Schumann: Der Dichter spricht, aus: Kinderszenen (1838)

M. M. ♩ = 112

13.

9

13

18

*rit.* *pp* *ri - tar - dan - do*

**Franz Liszt:**

"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen. Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk** und **Gott** als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei *weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalsten Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik *bewiesen*, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik."

Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

**Ernst Günter Heinemann:**

Problematisch ist in den >Weinen, Klagen<-Variationen die musikalische Integration des Schlußchorsals, der die Schlüsselstellung im Werk einnimmt. Eine krassere Konfrontation von musikalisch autonomem Gestus und musikalischer Trivialität läßt sich im Werk Liszts wohl kaum nachweisen. Deshalb wird das Stück von Organisten zuweilen unter dem Hinweis auf die Peinlichkeit des Schlußabschnittes gemieden. Schwarz hat denn auch in seiner ausführlichen Analyse eine Untersuchung des Chorals ausgespart. Ließen sich die Takte 1 - 319 als musikalisch autonom begreifen, so konstatiert Schwarz für die Schlußakte der rezitativischen Überleitung zum Choral (Takt 321 - 335), daß >... die Funktion des Variationenmaterials erloschen ...< sei.

>Das Werk endet in der totalen Auflösung. Der anschließende Choral . . . dient aber im übrigen dazu, einem an und für sich konsequenten Formverlauf das Image einer abgerundeten Schlußbildung zu verleihen ...<

... Es läßt sich aus dem Blickwinkel einer Formanalyse, die musikalisches Niveau und Geschlossenheit des Werkes annimmt, zu diesem Schluß schlechterdings nichts sagen... (S. 43)

Der Schlußchoral läßt sich nicht als Reminiszenz des alten Stils oder als Zitat auffassen. Er ist vielmehr die Trivialisierung des Bachschen Vorbildes. Die Trivialität des Schlußchorsals ist programmatisch begründet. Andererseits bleibt der Schlußchoral musikalisch-thematisch mit dem anspruchsvollen Variationenteil verknüpft. In der >Schlußapotheose< (Takt 365 - 374) antwortet die steigende Leiter auf das fallende Thema."

Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement, München 1978, Katzschlichler



Fryderyk Chopin. Gemälde von Eugène Delacroix, 1838

Frédéric Chopin: Prélude (1838/39)

Op. 28. N° 4.

Largo.

*p* *espressivo*

4 8 12 16 20

*f* *dim.* *pp* *smorz.*

# MUHO Köln Klausur 29. 6. 1999

**Thema:** Didaktische Analyse von Franz Liszts "Resignazione".

**Aufgaben:** (1) Analysieren und interpretieren Sie das Stück auf dem Hintergrund der im Seminar erarbeiteten Inhalte und Verfahren mit Blick auf einen Leistungskurs der SII.

(2) Skizzieren Sie ein mögliches Unterrichtskonzept. Dabei können auch die beigelegten Materialien einbezogen werden.

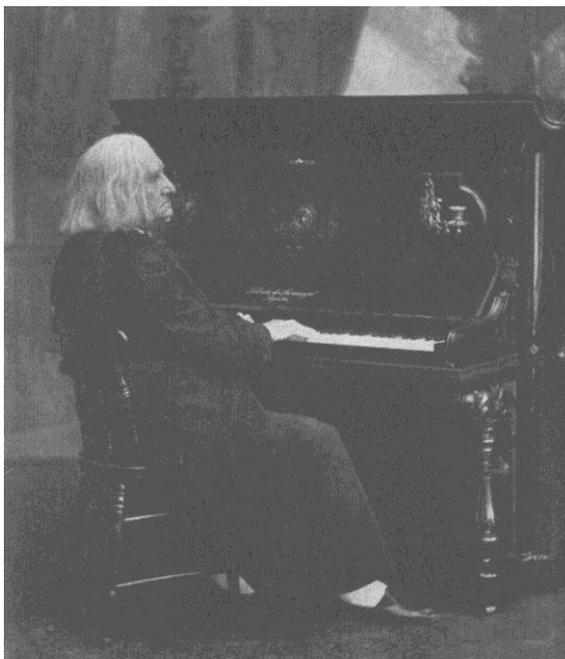
## Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto (♩ ca 72) 5

*mf sempre legato*

10 15

20 25 *smorz.*



MGG 8

Abb. 3: Der alte Abbé Liszt in Weimar.



»Laissez-venir à moi les enfants prodiges!«  
Karikatur aus »Bolond Istök«, 1885

Definition (nach verschiedenen Lexika):

**Resignation** (von lat. resignatio = Verzicht, Entsagung) bedeutet das Aufgeben bisheriger Ziele, die Einsicht, daß mit den zur Verfügung stehenden Mitteln das Ziel nicht erreicht werden kann. Grund dafür kann auch die Einsicht in die Grenzen menschlicher Kraft und Erkenntnisfähigkeit allgemein sein. Die Resignation ist oft begleitet von Niedergeschlagenheit, Ermüdung, Antriebsschwäche.