

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Motetten und Kantaten der Bachzeit in Udestedt / Thüringen

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, ERLANGEN

Die Kirchengemeinde zu Udestedt über Erfurt besitzt einen Musikalienbestand¹, in dem sich neben teilweise nur fragmentarisch erhaltenen gedruckten und handschriftlichen Werken des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts auch einige spätere Handschriften befinden². Auf solche Motetten und Kantaten, an denen sich bestimmte Überlieferungsmerkmale beobachten lassen, beschränken sich die folgenden Hinweise, wobei freilich die lokalen Voraussetzungen und manche Querverbindungen zu zeitgenössischen Parallelquellen noch weiterer Untersuchung bedürfen.

Zu den jüngeren Udestedter Handschriften zählt zunächst ein Heft mit 14 Folioblättern, das auf 26 paginierten Seiten sechs Motetten in Partitur enthält. Ein vorangehendes ungezähltes Blatt bietet ein Verzeichnis von insgesamt 49 Kompositionen nach alphabetischer Folge des Textincipits mit Angabe der Stimmzahl (à 4 bis 8), Tonarten, laufenden Nummern und Seitenverweise, wobei auch die in dem Heft vorliegenden sechs Stücke eingeordnet sind³. Die Quelle ist durch Wassereinwirkung so lädiert, daß die Angaben an den Rändern des Inhaltsverzeichnisses nicht mehr einwandfrei zu lesen sind. Da auch fol. 14^v stärker vergilbt und beschädigt ist als die mittleren Blätter, kann das Heft nicht erst neuerdings vom Hauptteil der Sammlung abgetrennt worden sein. Über dem vom Schreiber der vorliegenden Partituren herrührenden Index finden sich in anderer Schrift die zwei letzten Zeilen eines untextierten Kantionalsatzes (c. f. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“), es muß also ein weiteres Vorsatzblatt verloren gegangen sein, das vielleicht Besitzer- oder Datierungsvermerke enthielt, die dem Heft sonst fehlen. Der Index nennt keine Komponisten, vermerkt bei zehn Titeln aber zusätzlich „Aria“ oder „Ar.“, bei fünf weiteren auch „Choral“ oder „Ch.“. Es dominieren vor allem Weihnachts- und Neujahrstexte neben Arie über Jesuslyrik u. a. Den Nummernangaben zufolge standen die fünf Choralsätze am Schluß des Bandes, während in der übrigen Anlage kein bestimmtes Ordnungsprinzip erkennbar wird.

Über den vier ersten erhaltenen Motetten stehen links oben Vermerke, die sich offenbar auf die Vorlagen des Kopisten beziehen⁴. Weitere Kopftitel fehlen, in der Rastrierung ist aber durchweg ein System für eine nicht ausgeschriebene Continuostimme vorgesehen. Nur zu Nr. 1–2 finden sich Autorenangaben in Form von Initialen, die in der folgenden Übersicht über die sechs vorliegenden Motetten aufgeführt werden.

1. *Nun treten wir ins neue Jahr* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. D-dur (Text: Dresden 1625, mit Amen, ohne c. f.). Autorangabe „J.M.B.“, Devise „I.N.J.“.
2. *Ehre sei Gott in der Höhe* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. D-dur (Luk. 2, 14, dazu Str. 15 aus *Vom Himmel hoch*). Autorangabe „MB“ (verbunden).
3. *Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige* à 8, C.A.T.B., C.A.T.B. G-dur (Luk. 2, 10–11, dazu *Gelobet seist du Jesu Christ*, Str. 1).

¹ Für freundliche Auskünfte und Hinweise ist der Verfasser Herrn Kirchenrat D. R. Jauernig, besonders aber Herrn Pfarrvikar August Dreinhöfer (Udestedt) zu Dank verpflichtet.

² Dabei handelt es sich um Stimmen zu vorwiegend lateinischen Hymnen und Magnificat verschiedener Meister (etwa von Lasso bis hin zu J. Crüger), ferner um Fragmente von Drucken Scheins, Hammerschmidts, Horns u. a., um einen älteren Sammelband mit Motetten u. a. m. (vgl. auch unten, Anm. 8).

³ Die originale Paginierung ist erst ab p. 9 lesbar und zählt p. 19 doppelt. Im Index ist ein Stück doppelt verzeichnet, zwei Nummern fehlen, den Seitenangaben zufolge umfaßte der Band insgesamt rund 130 Seiten.

⁴ So über Nr. 3 „P. 122 in gelb. Partit.“ (analog bei Nr. 1, 2 und 4).

4. *Und du Bethlehem im jüdischen Lande* à 5 C.A.T.T.B. a-moll (Matth. 2, 6, dazu *Ein Kind geboren zu Bethlehem*, Str. 1—3).
5. *Ach mein herzliebtes Jesulein* à 6, C.C.A.T.T.B. Es-dur (Str. 13 aus *Vom Himmel hoch*, ohne c. f.).
6. *Also hat Gott die Welt geliebet* à 4, C.A.T.B. G-dur (Joh. 3, 16, dazu Str. 3 aus *In dulci jubilo*).

Stilistisch handelt es sich um anspruchslose Stücke von vorwiegend homophoner Faktur mit zumeist syllabischer Textdeklamation. In den achttimmigen Motetten lösen beide Chöre einander lediglich in akkordischen Blöcken ab, um abschließend, bei Eintritt des Choralis in der Oberstimme, in vierstimmigem Satz verbunden zu werden. Gerade in den Schlußabschnitten verarmt die Vertonung der Spruchtexte in den Unterstimmen allgemein zu schlichter Harmonisierung des simultanen Sopran-c. f. Eine Ausnahme bildet der Schlußteil von Nr. 2 durch imitativ aufgelockerte Behandlung des Spruchtextes in den Unterstimmen zum gedehnten c. f., ferner hebt sich das vierstimmige *Amen*-Fugato in Nr. 1 hervor, schließlich auch die c. f.-freie Motette Nr. 5, in der die Rücksicht auf den Textgehalt eine freiere formale Disposition veranlaßt und die Schlußzeile dreifache Ausformung als Fugato „*Alla breve*“ erfährt.

Der stilistische wie auch der quellenmäßige Befund rücken die Udestedter Handschrift in die unmittelbare Nachbarschaft der von Max Seiffert veröffentlichten *Thüringischen Motetten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*⁵. Zwischen dieser Sammlung und der Udestedter Quelle bestehen außerdem mehrere Konkordanzen. Die Udestedter Motette Nr. 3 ist mit der von Seiffert als Nr. 39 mitgeteilten Komposition identisch, deren Autor Johann Michael Bach ist, wie die von Max Schneider publizierte Fassung aus dem sog. „Altbachischen Archiv“ bestätigt. Nr. 4 aus Udestedt liegt ebenfalls anonym in Seifferts Ausgabe vor⁶. Auf Grund der Indexangaben lassen sich weitere Entsprechungen feststellen, bei denen mit Konkordanzen zu rechnen ist⁷. Es bleibt jedoch abzuwarten, ob nicht der im Index verzeichnete Hauptteil der Sammlung in einer unvollständigen Handschrift des Landeskirchenrates Eisenach erhalten ist, die 43 Motetten, gezählt als Nr. 7—49, sowie zusätzlich in neuer Zählung weitere 19 Werke enthält⁸.

Seiffert hat es wahrscheinlich gemacht, daß die von ihm edierte Sammlung in den drei ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in oder bei Weimar geschrieben wurde⁹. Die Beziehungen zur Udestedter Quelle scheinen diese These zu bestätigen. Als Autor der mit „J.M.B.“ signierten ersten Motette muß demnach ebenfalls Johann Michael Bach gelten, das Monogramm „MB“ bei Nr. 2 ist nach H. Kümmerling möglicherweise auf (Monsieur) Georg Böhm zu beziehen¹⁰.

Die Geschichte der Motette um und nach 1700, als die Gattung sich von der übrigen Figuralmusik absonderte und ein bescheidenes Eigenleben im Dienst kleinerer Kantoreien und Kurrenden zu führen begann, ist erst wenig erforscht. Ebenso wie der stilistische Reduk-

⁵ DDT Bd. 49/50 (1915), Vorwort S. V—XIV.

⁶ Vgl. zu Nr. 3 RD Bd. I/1, Nr. 11, S. 62—67 und BJ IV (1907), S. 121 f. Die Udestedter Fassung entspricht im Umfang von 73 Takten der aus RD I/1, wogegen die in DDT 49/50, S. 121—124 gebotene Fassung die Takte 12—19, 26—30 und 68—73 ausläßt. Hingegen finden sich zwischen Nr. 4 und DDT 49/50, Nr. 12, S. 40—42 nur geringfügige Abweichungen.

⁷ So zwischen Nr. 10, 16, 18, 40, 41, 42 des Index und DDT 49/50, Nr. 19, 25, 6, 40, 50, 54. Bei weiteren textgleichen Stücken differieren Tonarten oder Stimmenanzahl.

⁸ Vgl. G. Böhm: *Sämtliche Werke. Vokalwerke* Bd. I, neue, vermehrte Ausgabe, hrsg. von H. Kümmerling (1963), S. X (zu Nr. 9). Auch im Udestedter Register wird als Nr. 36 „*Nun danket alle Gott*“ à 5, C-dur, genannt. Bis zum Abschluß vorliegender Mitteilungen war es nicht möglich, Auskünfte vom Landeskirchenrat Eisenach zu erlangen (nach Mitteilung von R. Jauernig wurden bereits früher Musikalien aus Udestedt nach Eisenach abgeführt).

⁹ Vgl. Seiffert a. a. O., S. IX.

¹⁰ Zu den Monogrammen „JMB“ und „MB“ vgl. die Angaben im Revisionsbericht zu RD I/1 sowie bei Kümmerling a. a. O., S. V und VII f.

tionsprozeß bedarf auch die Quellenbasis dieses weithin anonymen und schwer datierbaren Repertoires spezieller Untersuchungen, wobei zu fragen wäre, wieweit sich die Gattung auf Thüringen und Sachsen, wo sie zweifellos den Schwerpunkt ihrer Pflege fand, beschränkte¹¹. Ihre besondere Tradition und Überlieferungsform wird durch die Udestedter Quelle bestätigt, deren Einordnung aber die Erschließung der größten Hauptquellen voraussetzt. Trotz des Fehlens näherer Angaben ist anzunehmen, daß der Band zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Udestedt angelegt und benutzt wurde, womit er die einzige direkt lokalisierbare Quelle dieser Art wäre.

Ferner sei hier die Partitur zu einem schlichten Choralsatz mit dem Titel „Lobt Gott in seinen (!) Heilighum / à 12. / P. Erlebach“ genannt (für Trombetta I—II, Timp., V. I—II, Va. I—II, Bassone, S.A.T.B. Bc; zu C. Beckers Umdichtung von Ps. 150 mit einer Variante der Schützchen Melodie¹²). Der hier vertretene Typ des reich besetzten homophonen Choralsatzes ist im Schaffen Ph. H. Erlebachs sonst nicht belegt¹³.

In den Gattungsbereich der Kantate schließlich führen 17 Kompositionen von Liebhold hinüber, die in der Mehrzahl nur in Partituren vorliegen, zu denen auch einzelne Stimmen, ausnahmsweise auch komplette Stimmensätze hinzukommen. Die Quellen sind vielfach beschädigt, die Titelblätter nicht immer lesbar, und in der unten zuletzt genannten Partitur läßt sich auch das Textincipit nicht mehr erkennen. Vierzehn dieser Kantaten finden sich in den beiden fast vollständigen Jahrgängen von Liebhold wieder, die Karl Schmidt in der Kirchenbibliothek zu Schotten/Oh. auffand¹⁴. Wir zitieren sie lediglich unter Hinweis auf Schmidts Verzeichnis nach der dort durchgeführten Ordnung und geben für die Udestedter Handschriften nur die erhaltenen Quellenteile an¹⁵. Auf gelegentliche Differenzen der Fassungen kann nicht eingegangen werden, besetzungsgemäß weichen sie im allgemeinen nur insofern voneinander ab, als sich in Schotten auch dort Violonestimmen finden, wo sie in Udestedter Partituren fehlen, und die Continuostimme im Schottener Jahrgang B durchweg als „Fondamento“ bezeichnet ist¹⁶.

Udestedt	Schotten
U 1 Part.	B 19 (und A 19)
U 2 Part., St. vollständig	B 23
U 3 Part., St.: V. I, Org.	B 24

¹¹ Vgl. auch L. Finscher in MGG IX, Sp. 662 f. W. K. Morgan: *The Chorale Motet from 1650 to 1750* (Diss. Univ. of Southern Carolina, 1956, mschr.) beschränkte sich leider auf die in Neuausgaben zugänglichen Belege. Außer den übrigen von Seiffert genannten, z. T. jetzt verschollenen Quellen wären auch die vereinzelt in den Hss.-Sammlungen des späten 17. Jahrhunderts erhaltenen Motetten und inzwischen neugefundene Sammelhss. heranzuziehen (vgl. dazu Seiffert a. a. O., S. X ff., Kümmerling a. a. O., S. VI sowie vom Verfasser: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*. . . Berlin 1965, besonders S. 382, Anm. 4).

¹² Vgl. Schütz-GA Bd. XVI, S. 130 und 186. J. Zahn: *Die Melodien* . . . , Nr. 546 a—b.

¹³ Vgl. die Werksverzeichnisse bei B. Baselt: *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach* . . . , Diss. Halle 1963 (mschr.) sowie bei K.-H. Wiechers: *Philipp Heinrich Erlebach* . . . , Abh. und Vortr. zur Gesch. Ostfrieslands, hrsg. von der Ostfriesischen Landschaft, H. XXXIX, Aurich 1964.

¹⁴ K. Schmidt: *Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold*, in: *AfMw III* (1921), S. 255—269. Zu Liebholds Motetten s. Seiffert a. a. O., S. VII und X, wonach 30 Stücke vorliegen, nicht 22 (s. aber MGG VIII, Sp. 745).

¹⁵ In Schotten sind Stimmensätze, nur ausnahmsweise auch Partituren erhalten (z. B. zu B 56). Der Textanfang zu K 5 lautet: „Gott ist meines Herzens Trost“. Bei Schmidt fehlt eine Kantate zu Jubilate aus Jahrgang K: „Kein Freud ohne Leid“ (C.A.T.B., Ob., 2 V., Va., Org.). Ferner dürfte B 21 zu Jahrgang K gehören. Von K 20 liegt nur das Titelblatt vor, nicht auffindbar sind z. Zt. B 1, 49, 55, K 18, 37, 48 (weiter auch B 36, falls nicht identisch mit K 30). Herrn Pfarrer Christ (Schotten) sei hier für freundliche Unterstützung bei Einsicht in die Schottener Mss. gedankt.

¹⁶ Zu den bei Schmidt in Reihe A verzeichneten Quellen sei nachgetragen: A 1—8 gehören als Mus.Ms. 30 300 (Slg. Bokemeyer) zum Bestand der Staatsbibl. Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz. A 12 und 17—19 sind verschollen (die Werke liegen in K 3, B 19, K 13 und 26 vor). Erhalten sind die Hss. in Bruxelles, Mügeln und Müheln. Nicht berührt werden kann hier, wieweit Liebhold als Autor der mit „di L.“ o. ä. signierten Kantaten aus Luckau und Mügeln in Betracht kommt (hingegen ist die Abgrenzung gegenüber Chr. Liebens Werken eindeutig). Zu ergänzen wären außerdem pauschale Notizen über Jahrgänge Liebholds, die aus mehreren Orten belegt sind.

U 4 Part., St.: V. II, Org.	B 35
U 5 Part., St.: A., Va.	B 45 ¹⁷
U 6 Part., St.: C., Ob. V. I—II, Va., Bassone	B 46
U 7 St.: A. T. B., V. I—II, Va. I—II, Violone	B 48 ¹⁸
U 8 Part.	B 57 ¹⁹
U 9 Part., St.: C. A. T., V. II	B 58
U 10 Part. (mit 2 Ob., 2 V. ad plac.)	B 59 (ohne Ob.)
U 11 Part., St. vollständig	B 60
U 12 Part.	B 61
U 13 Part., St. vollständig (V. I doppelt)	K 4
U 14 Part.	K 7
U 15 <i>Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem</i> (Estomihi), C. A. T. B., Flauto doux I—II, Bassone, 2 V., Va., Violine, Org. Part., St. vollst.	
U 16 <i>Der Engel des Herrn lagert sich</i> (Michaelis), C. A. T. B., Clarino solo, 2 V., 2 Ve., Violone, Org. Part. St.: Clarino, Org. ²⁰	
U 17 (Textincipit unlesbar, Schlußchor: <i>Herr, tu meine Lippen auf</i>), C. A. T. B., 2 V., Va., Bc. Part.	

Die Udestedter Quellen gehen im wesentlichen auf einen Schreiber zurück. Die Titelblätter zeigen teilweise ein als „CS“ zu lesendes Monogramm²¹, das aber zu keinem der in Betracht kommenden Udestedter Amtsträger paßt. In dem Dorf, das bis 1664 zum Erfurter Landgebiet, bis 1806 dann zu Kurmainz gehörte und in dem wohl wenigstens seit Beginn des 17. Jahrhunderts ein Adjuvantenchor bestand, wirkten als Kantoren und Lehrer im fraglichen Zeitraum²²:

1681 Christian Feyertag
 1691—1721 Georg Cattus, 1693 Johann Jacob Nattermann, 1698—1707 Johann Melchior Arnold, 1709—1746 Johann Gutgesell
 1722—1768 Tobias Friedrich Bach²³, 1738—1748 Johann Tobias Wendel, 1746—1793 Johann Ernst Friedrich Gebhardt
 1770—1804 Johann Ludwig Westhaus, 1789—1802 Johann Christian Görling, 1800—1812 Johann Christian Wedemann

Den Quellen ist also nicht mit Sicherheit zu entnehmen, ob sie in Udestedt entstanden, was freilich anzunehmen bleibt, und auch an Anhaltspunkten für die Datierung fehlt es²⁴. Jedoch versuchte Schmidt, die Jahrgänge B und K mit in Schotten tätigen Lehrern zu verbinden und dadurch ihre Entstehungszeit einzugrenzen. Danach zeigen die ebenfalls undatierten Schottener Manuskripte die „Handzeichen“ J. B. und J. Ph. K., welche Schmidt auf

¹⁷ Das Textincipit lautet in beiden Quellen „*Herr, wer wird wohnen*“.

¹⁸ Nicht nur mit einer, sondern mit zwei Violentimmen.

¹⁹ Der Textanfang heißt in beiden Quellen „*Gott und seinen Nächsten lieben*“.

²⁰ U 15 und 16 entsprechen möglicherweise den in Schotten fehlenden Stücken zu diesen Sonntagen aus Jahrgang B (nicht aber aus Jahrgang K).

²¹ Auf den Titelblättern zu U 2—4, 10, 11, 13, 15 und 16.

²² Nach Auskunft von Herrn Pfarrvikar Dreinhöfer; für die Zeit seit 1663 sind Aktenbelege über den Adjuvantenchor (mit Satzung und Verzeichnissen) vorhanden. Zur Geschichte des Ortes s. C. Kronfeld: *Landeskunde des Großherzogtums Sachsen—Weimar—Eisenach*, Tl. II, Weimar 1879, S. 3, 111 und 121 ff. sowie G. Oergel: *Das ehemalige Erfurter Gebiet*, in: *Mitgl. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumskunde von Erfurt*, H. 24/II (1903), S. 150—190, bes. 178 f., 186 ff.

²³ Zu T. Fr. Bachs s. E. W. Reichardt: *Die Bache in Thüringen*, in: *Bach in Thüringen*, hrsg. vom Landeskirchenrat der Ev.-Luth. Kirche in Thüringen, Berlin 1950, speziell S. 175 und 183. O. Rollert: *Die Erfurter Bache*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, bes. S. 204.

²⁴ Eine Jahreszahl „1715“ findet sich ohne Zusätze auf der Rückseite von U 5 und kann zu Datierungszwecken kaum herangezogen werden.

Johann Blum und Johann Philipp Klug (in Schotten nachgewiesen 1659—1695 bzw. 1725—1747) bezog. Schmidts Datierung des Jahrgangs *K* auf Grund der Symbola in *K* 5 und 28 sowie der Amtszeit Klugs wirkt überzeugend, und die inzwischen bekannt gewordenen Äußerungen J. G. Walthers, wonach Liebhold „*etliche Jahre*“ vor 1740 in der Gegend um Weimar verstarb, widersprechen Schmidts Annahme nicht, daß Jahrgang *K* um 1736 komponiert und vor 1747 in Schotten kopiert wurde²⁵. Anders verhält es sich mit Schmidts Datierung des Jahrgangs *B* nach der Amtszeit Blums im Zeitraum ca. 1685—1695²⁶. Liebhold müßte dann um 1660 geboren und in sehr hohem Alter gestorben sein, was zu Walthers Mitteilungen schlecht paßt. Noch erstaunlicher wäre bei so langer Wirkenszeit, daß Liebhold trotz der weiten Verbreitung seiner so zahlreich erhaltenen Werke bisher in keiner Amtsstellung zu belegen ist²⁷. Während die großen Musikalieninventare aus Weißenfels, Rudolstadt oder Halle Liebhold noch übergehen, deuten nicht nur die mit Datierungen versehenen Quellen, sondern mehr noch Stil und Form der Kantaten in die Zeit nach der Jahrhundertwende. Nach Schmidt werden die Jahrgänge in einem Inventar der Schottener Kantorei vom Jahre 1824 als Anschaffungen Blums und Klugs erwähnt. Jedoch kann hier durchaus bereits ein Mißverständnis vorliegen. Denn im Gegensatz zum schriftmäßig einheitlichen Jahrgang *K*, auf dessen Titelblättern Klugs Name gelegentlich voll ausgeschrieben ist, findet sich auf den Titeln des anderen, weniger geschlossenen Jahrgangs das Signum „*JB*“ nur ganz ausnahmsweise, dann aber in sehr verschiedener Form und vor allem nicht als ausgeschriebener Namenszug. Selbst wenn Blum wirklich der Hauptkopist wäre, ließe sich nicht ausschließen, daß er noch nach seinem Fortgang, also nach 1695, für die Schottener Kantorei tätig geworden sei²⁸. Hier kann weder der quellenkritischen Problematik der Schottener Handschriften noch der rätselvollen Figur Liebholds (hinter dessen stets ohne Vornamen erscheinendem Namen offensichtlich eine Mystifikation steckt) nachgegangen werden. Man wird aber davon ausgehen müssen, daß die Jahrgänge eventuell „überkomplett“ angelegt und nicht unbedingt binnen eines Jahres entstanden sind, zumal ihr Autor nicht an die Erfüllung regelmäßiger Dienstpflichten gebunden war; daher entfallen auch Versuche zu chronologischer Einengung nach der Zahl berücksichtigter Sonntage. In stärkerem Umfang wären jedoch stilistische Argumente heranzuziehen²⁹.

Die Kantaten in *K* sind durch stärkere Normierung der Formtypen und reichere Besetzung mit Bläsern gekennzeichnet. Die Arien sind durchweg in da-capo-Form angelegt, textlich dominiert madrigalische Dichtung, und diesem vollentwickelten Typ gehören auch die beiden Udestedter Symbola-Kantaten (*U* 13—14) zu. Daß Jahrgang *B* älter ist, dürfte zutreffen, gleichwohl kann er kaum vier Jahrzehnte früher entstanden sein. Die Besetzung stützt sich stets auf nur vier Vokalstimmen und greift nicht einmal ausnahmsweise mehr auf die traditionelle Fünfstimmigkeit zurück, ebenso wie in *K* ist das Streichquintett überwiegend vom Quartett abgelöst; beides ist vor 1700 recht ungewöhnlich, was auch für die Hinzuziehung von Oboe und Waldhorn gilt. Verdächtig wirkt auch der Terminus „*Fondamento*“ in den Schottener Manuskripten, der in den Quellen zur Frühkantate kaum und schon gar nicht derart gehäuft vorkommt.

Typologisch handelt es sich in *B* um so verschiedenartige und reich modifizierte Formen, daß sich eine Entstehung vor 1700 als ausgeschlossen erweist. Nur in knapp zehn Fällen

²⁵ Vgl. Schmidt a. a. O., S. 256 f. und 261, O. Brodde in *ZfMw* XVI (1934), S. 248, G. Schünemann: *J. G. Walther und H. Bokemeyer* . . ., in: *BJ* XXX (1933), bes. S. 100.

²⁶ Dazu s. die Begründung Schmidts a. a. O., S. 261.

²⁷ Auch Werner Braun schließt sich in *MGG* VIII, Sp. 745, den biographischen Folgerungen Schmidts nicht an und verzichtet auf Angabe von Daten.

²⁸ Ein bei Schmidt nicht genanntes Schottener Inventar vom Jahre 1695 (s. die in Anm. 11 zitierte Arbeit vom Verfasser, S. 388) kennt die Werke Liebholds übrigens noch nicht. Die von Schmidt erwähnten kleinen Stücke Liebholds, die 1730 von Klug kopiert wurden, sind z. Zt. in Schotten nicht zu finden.

²⁹ Vgl. dagegen Schmidt a. a. O. S. 261.

finden sich Choralsätze, meist als Schlußchoräle, die als homophone Sätze mit imitativer Einleitung oder instrumentaler Figuration lange Zeit hindurch gebrauchten Typen folgen und keine zeitliche Begrenzung erlauben³⁰. Ein kleinerer Teil der Stücke entspricht dem Muster der Concerto-Aria-Kantate mit abschließender Wiederholung des Eingangssatzes³¹. Häufiger tritt an den Schluß ein neuer Tuttisatz, vor allem in Form eines Fugatos zu Spruchtext, falls der Kopfsatz freien Text aufwies (oder umgekehrt)³². Selten sind Ecksätze solistisch besetzt. Freilich sind solche Kantatenformen vor wie nach 1700 zu belegen, zwischen den Rahmenstücken aber stehen so vielgestaltige Soloteile, wie sie früher doch nur ausnahmsweise vorkommen. Neben Arien in gelegentlich noch mehrstrophiger Liedform finden sich oft schon ausgesprochene Da-capo-Arien³³, deren Formschema manchmal auch auf Chorsätze übertragen wird³⁴. Vielfach begegnet die Bezeichnung „Ari“³⁵. Nur wenige Stücke beschränken sich auf Reihung von Arien³⁶, der Regelfall ist vielmehr die Einfügung von Rezitativen, die z. T. auch als solche bezeichnet sind, prononciert etwa auf dem Titelblatt zu B 45 (U 5): „*con Recit. et Artis Choral: . . . / Dict: . . .*“. Dazu tritt noch das solistische „Arioso“³⁷, und wie auch liedhafte Arien durch selbständige Instrumentalstimmen, die Solosätze insgesamt aber durch devisenartige Themenbildung auffallen, so verraten auch die freien Texte den anregenden Einfluß madrigalischer Dichtung, ohne freilich deren Formen- und Bilderschatz schon voll zu nutzen. Ein Beispiel solcher Mischformen ist U 4 = B 35 mit am Ende wiederholtem Eingangssatz zu Spruchtext, Rezitativen zu teilweise madrigalischem Text, aber Arien ohne Da-capo-Anlage, jedoch mit obligaten Instrumenten.

Auch wenn nicht mehr gezeigt werden kann, wie sehr die Kantaten auch des Jahrgangs B im melodischen und rhythmischen Zuschnitt über die ältere Kantate hinausweisen, dürften die typologischen Merkmale bereits klarmachen, daß diese Werke die Neumeistersche „Reform“ schon voraussetzen. Will man nicht den geschichtlichen Verlauf umkehren und den Kleinmeister Liebhold zum Protagonisten der neuen Form stempeln, so bleibt nur zu folgern, daß B erst nach 1700 entstand und das noch lange übliche Mischungsstadium vertritt, dem auch noch Frühwerke von Telemann, Heinichen oder Graupner zugehören. Gerade im Vergleich mit der zögernden Aufnahme der neuen Kantate an führenden Stätten der Musikpflege ist es noch unwahrscheinlicher, daß der Schottener Konrektor Blum schon vor 1695 einen Jahrgang wie diesen kopiert haben könnte. Man wird also nach anderer Quellenbewertung suchen müssen, wobei den Udestedter Handschriften, die Liebholds mutmaßlichem Wirkenskreis am nächsten stehen, besonderes Gewicht zufallen dürfte.

Insgesamt bilden weder allein der Quellenzuwachs noch sonderliche musikalische Qualitäten den Anreiz zur Beschäftigung mit Quellen wie diesen. In anderer Hinsicht aber erscheinen sie als kennzeichnend und belangvoll. Sie erinnern zunächst an die Sondertradition der Motette um 1700 als soziologisch charakteristisches Musiziergut. Sodann berühren die Kantaten Liebholds die Problematik um einen etwas ominösen Kleinmeister, dessen zahlreiche Werke ihrer Verbreitung zufolge ebenfalls eine bestimmte Schicht der Musikübung repräsentieren. Dabei stellt sich außerdem die Frage nach der Entstehung der madrigalisch-gemischten Kantate, ihrer Überlagerung mit älteren Traditionen und den daraus resultierenden Übergangslösungen — ein Prozeß, der sicher nicht nur auf eine „Reform“ zurückgeht und in seiner Differenzierung systematisch untersucht zu werden

³⁰ Vgl. B 8, 34, 37, 44, 45, 47, 52—54 (entsprechende Sätze auch in U 15—16). In B 34, 47 und 54 sind nur Choraltexte bzw. Satzanfänge notiert.

³¹ U 4=B 35, U 2=B 23, ferner B 9, 12 25 u. 8.

³² U 1=B 19, U 3=B 24, U 8=B 57, U 9=B 58, U 11—12 =B 60—61, ferner U 15, 17.

³³ Liedarien z. B. in B 8, 20, 29 (im 3/2-Takt), 33, 34 (bezeichnet noch „V.1“ etc.), 37. Da-capo-Formen in U 8=B 57, U 10=B 59, B 14, 24, 44 u. a., U 16—17.

³⁴ So z. B. in B 2, 6 und 10.

³⁵ Vgl. B 2, 3, 8, 20, 33, 37, 53 oder auch B 14 (mit ausgeschrieben da capo).

³⁶ Etwa B 27, 28, 30, 34, 39, 51 u. a.

³⁷ So in B 2 und 5 und vielen weiteren Werken in analogem Satztyp.

verdient⁸⁸. Schließlich dokumentieren diese Quellen Wesenszüge der Kirchenmusikpflege kleiner Orte zu jener Zeit: es fehlt weder an Spuren eines älteren Druckrepertoires noch an Motetten und madrigalisch-gemischten Kantaten späterer Zeit, wohl aber gibt es keine Anhaltspunkte für das Vorliegen eines nennenswerten Bestands von Kantaten der Zeit vor 1700. Vielmehr scheint es auch hier, als sei die handschriftlich verbreitete Kantate erst später, dann aber gleich in Gestalt der madrigalisch-gemischten Form aufgegriffen worden. Insofern gehören die Udestedter Quellen als ein weiteres Dokument in die Reihe analoger Zeugnisse aus entsprechenden Orten Mitteldeutschlands⁸⁹.

Drei unbekannte Autographe von Karl Stamitz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov

VON JIRI ZALOHA, ČESKÝ KRUMLOV

Die malerische, an den Ufern der Moldau liegende südböhmische Stadt Český Krumlov ist nicht nur durch ihr gut erhaltenes mittelalterliches Stadtbild, sondern auch durch mehrere bedeutsame Sammlungen berühmt geworden, die im Schlosse Český Krumlov aufbewahrt werden. An erster Stelle unter diesen Sammlungen steht die große Musikbibliothek, welche heute dem Staatsarchiv Český Krumlov angegliedert ist. Wegen ihres Reichtums an Musikalien aus dem 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nimmt diese Sammlung unter den Musikbibliotheken ihrer Zeit eine hervorragende Stellung ein.

Über Geschichte und Herkunft der Bestände, die erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu einem Ganzen zusammengestellt wurden, sind wir verhältnismäßig gut unterrichtet. Den Kern und zugleich den weitaus größten Teil der Sammlung bilden die Musikalien, die Joseph Fürst Schwarzenberg im Jahre 1821 für 2000 Gulden aus dem Nachlaß seines Bruders, des Bischofs von Győr Ernst Fürst Schwarzenberg (1773—1821) erworben hatte. Ernst Fürst Schwarzenberg hielt nach dem Vorbild des Salzburger Erzbischofs — er hatte seine Priesterlaufbahn in Salzburg begonnen — an allen seinen Residenzorten einen großen Hof, in dessen Leben die Musik eine bedeutende Rolle spielte. Die Kosten dieser Hofhaltung waren schließlich so hoch, daß der Bischof in finanzielle Schwierigkeiten geriet, aus denen ihn nur sein plötzlicher Tod befreite. Bei der amtlichen Feststellung des Nachlasses wurden Gesamtschulden von mehr als 200 000 Gulden bei Kaufleuten, Bankiers, Gutsbesitzern und anderen Gläubigern ermittelt. Auf Drängen dieser Gläubiger mußte eine Zwangsversteigerung angesetzt werden, auf der alles überhaupt Verkäufliche aus der Hofhaltung des Fürsten ausbezogen werden sollte. Um die Musikaliensammlung vor dem Verkauf als Makulatur zu retten, ließ sie der Bruder des Verstorbenen geschlossen aufkaufen und erst nach Wien, später in seine böhmische Hauptresidenz Český Krumlov überführen. Auf diese Weise wurde der geschlossene Bestand der bischöflichen Hofmusik gerettet und bis auf unsere Tage erhalten.

Innerhalb der bischöflichen Sammlung befindet sich eine größere Anzahl von Musikalien mit dem Besitzvermerk „C.d'Oetting“; sie stammen wahrscheinlich aus dem Nachlaß des Grafen Franz Wilhelm von Oettingen-Baldern, dessen Haus mit seinem Tode 1798 ausstarb. Die Mutter des Fürsten Schwarzenberg, Maria Eleonora (1747—1797) stammte aus dem

⁸⁸ Vgl. F. Treibers unkritische Arbeit: *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate . . .*, in: AfMf II (1937), S. 129—159.

⁸⁹ Außer der in Anm. 11 zitierten Arbeit s. F. Rollberg: *Adjuvantenchöre in Westthüringen*, in: Beitr. zur Thür. Kirchengesch. III/1 (1933—34), S. 70—114, insbesondere S. 93—97.

Duetto *Violino Obligato* *di Carlo Stamitz*

Allegro

1. Seite der Violinstimme des Duetto VI, (Autograph von Carl Stamitz)

Hause Oettingen-Wallerstein, woraus sich die Verbindung erklären dürfte. Ein Verzeichnis der Musikalien aus diesem Nachlaß würde sicherlich nicht ohne Interesse sein.

Ein anderer Teilbestand der heutigen Sammlung in Český Krumlov stammt direkt aus dem fürstlich Schwarzenbergischen Palais in Wien, also aus dem Repertoire der berühmten Schwarzenbergischen Hofkapelle, die viele Jahre in Wien residierte. Andere Musikalien stammen aus dem Nachlaß anderer Mitglieder der fürstlichen Familie, wenige Stücke aus demjenigen des Ministerpräsidenten Felix Fürst Schwarzenberg (1800—1852). Schließlich wurde ein ebenfalls kleinerer Bestand von Musikalien im Schloß von Český Krumlov selbst gefunden; sie stammen aus dem Repertoire der dortigen fürstlichen Hauskapelle.

Die ganze Sammlung wurde in den Jahren 1890 bis 1891 aus Anlaß der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 durch die Archivare Jakob Květoň, Josef Salaba und Emanuel Mikuskovicz geordnet und durch einen alphabetischen Autoren-Katalog aufgeschlossen, dessen Katalog-Zettel die Komponistennamen sowie die Titel, Besetzung, Widmungen, Preise, Verlage und Signaturen der verzettelten Werke verzeichnen. Nach diesem Katalog umfaßt die Sammlung 6621 Einheiten weltlicher und geistlicher Musik. Deutsche und italienische Komponisten überwiegen; verhältnismäßig häufig tauchen daneben böhmische Meister auf, während französische, ungarische, polnische, dänische, englische, russische und spanische Komponisten nur vereinzelt zu finden sind.

Sachlich gliedert sich die Sammlung in folgende Abteilungen:

Opern-Arien	594
Opern-Duette	384
Opern-Terzette	157
Opern-Quartette usw. und Finali	174
Opern, Kantaten und Oratorien	198
Klaviermusik aus dem Musikalischen Wochenblatt	273
Arien aus dem Musikalischen Wochenblatt	162
Duette aus dem Musikalischen Wochenblatt	80
Terzette und Quartette aus dem Musikalischen Wochenblatt	21
Lieder mit Klavierbegleitung	688
Mehrstimmige Lieder mit Begleitung	146
Mehrstimmige Lieder ohne Begleitung	147
Geistliche Musik	368
Opern	76
Ballette	183
Symphonien und Konzerte	265
Tänze und Märsche	14
Theoretische Schriften und Schulen	79
Instrumentale Soli, Duette und Trios	88
Quartette, Quintette und Sextette	349
Klaviermusik und Orgelmusik zu 2 Händen	1323
Klaviermusik zu 4 Händen	198
Klaviermusik mit Begleitung anderer Instrumente	562

Bei einer Revision der Sammlung im Jahre 1964 wurden einige besonders interessante Kompositionen gefunden, darunter drei Streichduette von Karl Stamitz, über die hier berichtet werden soll. Es handelt sich um die folgenden Werke:

1.

Allegro



Grazioso
dolce

Rondo Allegro
po

1. *Nro II Duetto à Alto Viola e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht vierzehnzeilige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Viola, Violoncello. Sign.
No 12 K 23.

2.

Allegro



Andante
dolce

Rondo Allegro
po

2. *Nro V Duetto à Alto-Viola e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht fünfzehnzeilige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Viola, Violoncello. Sign.
No. 13 K 23.

3.

Allegro



Andante Moderato
dolce

Rondo Allegretto
po

3. *Nro VI Duetto à Violino e Violoncello obbligato di Carlo Stamitz.*
MS. acht fünfzehnzeilige Blätter, Hochformat, 19 x 32,5 cm, Violino, Violoncello. Sign.
No 14 K 23.

Es erhebt sich die Frage, ob es sich bei den hier überlieferten Stimmen um Abschriften oder um Autographe des Komponisten handelt. Auf der Suche nach gesicherten Eigenschriften des Komponisten fanden wir unter den Akten der Schwarzenbergischen Hofkanzlei, die ebenfalls im Staatsarchiv Český Krumlov deponiert sind, einen von Stamitz eigenhändig geschriebenen Brief vom 5. 2. 1800 mit der aus Wien am 8. 3. 1800 an Stamitz abgegangenen Antwort der fürstlichen Hofkanzlei (Hofrat von Plaech in Wien). Die beiden Schriftstücke lauten:

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Herr Herr!

Da es vielmehr meine Pflicht erfordert, mich zu erkundigen, ob die Musicalien, welche ich die hohe Gnade gehabt an Ew. Fürstlichen Durchlaucht den verfloffenen 18ten December zu senden, und zu höchst denenselben Füßen zu legen, richtig zu höchst dero Händen gelangt sind, wie auch, ob eine oder andere Passage das Glück gehabt höchst dero gnädigsten Beyfall gewürdiget zu seyn. Ich wolte derohalben Ew. Fürstl. Durchlaucht unterthänigst gebetten haben, mich baldens mit einer erfreulichen Nachricht beglücken zu lassen, und habe die Gnade mich in dero Hohe Protection zu recommendiren und ersterbe in alltiefesten Respect Ew. Fürstl. Durchlaucht gehorsamst unterthänigster Diener

C. Stamitz
Kapellmeister.

Jena den 5ten Februar 1800.

An den Kapellmeister Stamitz in Jena

Die Uibermachung 12 Ducaten für die eingeschickten Musikalien betr. Exp. Wien den 8ten März 1800.

Hochedelgeborner,
Hochgeerter Herr Kapellmeister.

Se des regierenden Herrn Fürsten zu Schwarzenberg Durchlaucht haben die im Dezember des vorigen Jares von Eurer Hochedelgeborn eingesendeten 6 Duetten erhalten. Hochdieselbe erkennen in denselben ganz die Meisterhand, welche sich schon durch merere vorhergehende Produkte den lauten Beifall der Kenner zu erwerben gewusst hat.

Empfangen Sie in der Beilage einen geringen Beweis der Erkenntlichkeit Ser Durchlaucht und zugleich von mir insbesondere die Versicherung der vollkommenen Hochachtung mit welder ich beharre

v. Plaech.

Der Vergleich des Stamitz-Briefes mit der Buchstabenschrift der drei Duette zeigt eindeutig, daß es sich in beiden Fällen um dieselbe Schrift handelt. Damit sind der Überlieferung der Werke Karl Stamitz' drei bisher unbekannte Autographe des Komponisten gewonnen. Leider haben sich die drei anderen Duette, die nach der Numerierung der erhaltenen Werke und nach dem Briefwechsel existiert haben müssen, bisher nicht finden lassen¹.

¹ Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Fritz Kaiser, Darmstadt, sind die beiden ersten unserer drei Duos im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in einer Bearbeitung von Henry Griesbach bei W. Forster in London erschienen. Der Titel des Drucks lautet: *Three Duets for a Violin and Violoncello or two Violoncellos . . . originally composed for a Tenor & Violoncello by Charles Stamitz* (hierin Nr. 1 und 3). Das erste Duo ist außerdem in einer handschriftlichen Kopie aus dem Besitz F. W. Rusts in den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek überliefert (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. ms. 21 136/95).

Zur Textkritik der Venus-Szenen im „Tannhäuser“

VON DIETRICH STEINBECK, BERLIN

Keines seiner musikalischen Bühnenerwerke hat Richard Wagner zeitlebens so intensiv beschäftigt wie die romantische Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* von 1845; auch hat kein zweites gleich tief in die musikalische und dramaturgische Faktur eingreifende Änderungen erfahren. Der Komponist hat immer wieder an eine völlige Neufassung seines „Jugendwerkes“ zumindest gedacht, die ihm um so notwendiger erscheinen mußte, als er sich die inneren Bedeutungszusammenhänge zwischen *Tannhäuser*, *Tristan* und *Parsifal* deutlich vergegenwärtigt hat. Diese Neufassung ist indes nicht mehr zustande gekommen und hat damit eine ganze Reihe von Fragen hinsichtlich der gültigen Gestalt der Oper offen gelassen.

Die Praxis unterscheidet heute in der Regel zwei Ausgaben: die sogenannte „Dresdener“ oder auch „deutsche“ Fassung (D.F.) und die sogenannte „Pariser“ Bearbeitung (P.F.). Die erste, autographierte Partitur, deren letzte Seite Wagners Namenszug und das Datum: *Dresden 13. 4. 1845* trägt (Fürstner) und die der Uraufführung zugrunde lag, wurde von Wagner noch in Dresden zweimal überarbeitet. Beide Änderungen, die eine wohl von 1846, die andere von 1847 und am 1. 8. 1847 in Dresden erstmals gegeben, betreffen das Finale des III. Aktes. Bis S. 675, S. 2, T. 3¹ verläuft dieser Akt in allen Fassungen gleich. Anschließend erscheinen ursprünglich weder Venus noch die Bahre mit Elisabeths Leiche, vielmehr werden die polaren Prinzipien, zwischen denen Tannhäuser schwankte, nur im szenischen Bild angedeutet. Die betreffenden Bühnenanweisungen lauten hier²: *Der Hörselberg, der in immer zunehmender roter Gluth erglühte, erscheint nach und nach durchsichtig, so daß man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag.*“ und: *Fackelschein leuchtet aus dem Hofe der Wartburg auf; man hört von dorthier, während des Chorgesanges, das Totenglöcklein läuten.*“ Tannhäuser stirbt in den Armen Wolframs. Wie in der Pariser Bearbeitung geht der Akt dann zu Ende, allein mit dem Unterschied, daß die jüngeren Pilger den grünen Stab, das Symbol der Erlösung, noch nicht mit sich führen, und das Wunder nurmehr verkündigt wird. Auch der Orchesterteil des Maestosos gleicht dem der Pariser Bearbeitung, Edle und Pilger singen jedoch die Pilgerchor-Melodie nicht mit.

Die erste Neufassung von 1846 läßt dann erstmals Venus im Hörselberg erscheinen. Die Pilger bringen den grünen Stab auf die Bühne.

Die zweite Neufassung von 1847 weist den heute üblichen Schluß auf. Ursprünglich war aber der Chor der jüngeren Pilger gestrichen. An seine Stelle trat ein 8-taktiges Einschießel: *„Er ist erlöst, wir tun es kund!“,* das Pilger und Edle gemeinsam sangen, und dem sich ab S. 728, T. 2 der allgemeine Schlußchor *„Der Gnade Heil . . .“* anschloß. Wagner stellte es jedoch schon zu dieser Zeit den nachspielenden Theatern frei, auch den Chor der jüngeren Pilger auszuführen. Diese letzte Fassung des III. Finales übernimmt auch die Pariser Bearbeitung³. Wagner selbst hat sie als letztgültig bezeichnet. Und legt man den Willen des Komponisten als allein gültiges Kriterium zugrunde, so dürfte die Entscheidung gegen die sogenannte „Urfassung“ und für die „Dresdener“ Fassung kein Problem mehr sein.

Anders steht es mit den Änderungen im Zusammenhang der Pariser Erstaufführung des Jahres 1861. Bis heute liegt uns die Textgestalt der neuen Venus-Szenen in verschiedenen

¹ Partiturzitate nach Eulenburgs kleine Partiturausgabe Nr. 903a/b, hrsg. v. Max Hochkofler, Lpz. o. J.

² Zitiert nach Michael Balling, *Kritische Gesamtausgabe der Bühnenerwerke Richard Wagners*, 10 Bde. seit 1922 (unvollendet), Bd. 3, Berlin-Leipzig (1923), S. XXV und XXX.

³ Einzelheiten krit. bei Balling, a. a. O. Zur Entstehungsgeschichte und zum werkgeschichtlichen Zusammenhang der Umarbeitungen vgl. auch vom Verfasser: *Inszenierungsformen des „Tannhäuser“ (1845—1904). Untersuchungen zur Systematik der Opernregie*, Regensburg 1964, S. 17—20.

Überlieferungen vor, die alle durch den Willen des Komponisten autorisiert erscheinen. Eine textkritische Ausgabe dieser Szene mit sämtlichen überlieferten Lesarten gibt es nicht. Immerhin hat Balling den *Tannhäuser* noch herausgegeben und in einem kritischen Apparat höchst sorgfältig die musikalischen Varianten in der Überlieferung des Werkes verzeichnet. Indes übergeht er jede Textkritik, mag er sie nun für unwichtig erachtet, mag sie sich seinem Blick überhaupt entzogen haben.

Aus vornehmlich zwei Gründen hatte Wagner sich 1860/61 zu einer Neubearbeitung der Venus-Szenen des I. Aktes entschlossen. Zum ersten glaubte er seine Intentionen in der Dresdener Ausgabe nicht völlig realisiert. „*Ich half mir seinerzeit nur mit einigen groben Pinselstrichen*“, schreibt er an Mathilde Wesendonck, „*was zur Folge hatte, daß dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen sollte*“⁴. Erst jetzt, nachdem Wagner „*Isoldes letzte Verklärung geschrieben*“, fühlt er sich fähig, „*das Grauen des Venusberges zu finden*“ (an Mathilde Wesendonck). Zum anderen verlangte die Direktion der Pariser Opéra ein Ballett im II. Akt, ohne das eine neue Oper dort überhaupt nicht aufgeführt werden konnte. Wagner verwarf sich zwar eigensinnig gegen einen derart sinnenstellenden Eingriff, nimmt aber die Gelegenheit wahr, sich endlich der lang geplanten Neufassung der ersten Szenen seines Werkes zu widmen.

Der erste Prosaentwurf, mitgeteilt in dem *Ballettmeisterbrief* vom 10. 4. 1860 an Mathilde Wesendonck, sucht der Venusgestalt einen mythologischen Hintergrund zu geben. Vielfältiges mythologisches Getier jagt über die Bühne, die Figur des wilden Geigers Strömkarl soll die Hinwendung des Venus-Hofes nach Norden veranschaulichen, der Hofstaat Dianas erscheint, und wilde, grausame Opferzeremonien werden vollzogen. War noch die Dresdener Szene ausschließlich Exposition, so gibt Wagner in Paris der Wartburg-Welt die überzeugende Antithese. Die Liebe Tannhäusers zu Venus ist durchaus nicht mehr als Verwirrung verstanden, und der ursprünglich noch anklingende Aspekt christlicher Deutung des Erlösungsgedankens wird völlig eliminiert.

Die dann komponierte Szene ist ebenfalls in einem Brief an Mathilde Wesendonck überliefert (H). Die neuen Verse ließ Wagner sofort in die französische Sprache übertragen, um sie dann erst zu komponieren. Ende Dezember ist die Partitur von I,2, am 28. 1. 1861 die des Bacchanals vollendet.

Neue Schwierigkeiten ergaben sich, als es galt, der neuen Musik für die deutschen Aufführungen der Pariser Fassung die aus dem französischen „Original“ rückübersetzten Verse anzupassen. Als frühestes Zeugnis für diese Rückübertragung ist ein Textbuch anzusehen, in das Wagner und Cosima handschriftlich den deutschen Text eingeschrieben haben (A). Dieses Korrektorexemplar wird heute in der Richard-Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth aufbewahrt. Sodann liegt eine weitere Ausgabe vor, die Wagner am 28. 6. 1865 brieflich König Ludwig II. mitteilte (B). Dazu heißt es im Begleitschreiben: „*. . . Hier sind die Veränderungen und Zusätze zu ‚Tannhäuser‘; mit ihnen kommt das Werk in die Gestalt, in welcher ich es als vollendet der Zukunft übergeben wissen will*“⁵.

Nicht sicher, aber wahrscheinlich ist die Verwendung dieser Fassung bei der Münchener Erstaufführung der neuen Szenen am 1. 8. 1867. Ferner haben wir in dem *Tannhäuser-Klavierauszug* Felix Mottls ein Denkmal (C), das nicht unbeachtet bleiben darf. Mottl hat den Proben zur Wiener *Tannhäuser*-Inszenierung unter Wagners Leitung im Jahre 1875 beigewohnt und dessen Anweisungen getreulich aufgezeichnet. So mag es als sicher gelten, daß der Klavierauszug die in Wien gespielte Fassung wiedergibt. — An dieser Stelle sei angemerkt, daß Wagner erst bei der Wiener Aufführung die Ouvertüre vor der Coa mit dem

⁴ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe*, Berlin 5/1904.

⁵ Zuerst mitgeteilt von Otto Strobel in seiner Ausgabe des Briefwechsels zwischen Ludwig II. und Richard Wagner, 5 Bde, Karlsruhe 1936—40.

Motiv des Pilgerchores abbrechen und in die 1. Szene übergehen ließ. Entgegen der immer wieder geäußerten, irrigen Auffassung, schon in Paris habe diese Änderung stattgefunden, ist die Overtüre bis 1875 in ihrer originalen Gestalt gespielt worden. 1861 in Paris folgte ihr eine kurze Überleitung, das „Bacchanal“, dem sich dann erst die neuen Szenen anschlossen. — Endlich aber liegt in Band II der Gesammelten Schriften (³/Lpz. o. J.) eine Ausgabe vor (S), die Wagner vielleicht, als er sie aufnahm, als die endgültige angesehen wissen wollte. Gleichwohl drängt sich die Beobachtung einer gewissen „Unmusikalität“ auf; nur schwerlich werden sich diese Verse in vollem Wortlaut der Pariser Partitur unterlegen lassen.

Ein Vergleich der verschiedenen Überlieferungen mag das textkritische Problem dieser „Tannhäuser“-Szenen klären helfen. Der beigegebene Text von I, 2 mit dem Lesarten-Apparat legt die Ballingsche Ausgabe zugrunde. Sie stimmt sowohl überein mit der Eulenburgschen Partitur, als auch mit dem Klavierauszug Felix Mottls, der allerdings einen fast unerklärlichen Sprung von Vers 127 zu Vers 134 aufweist. Von dieser Theaterpartitur, der Wagner in Wien selbst zustimmte, weicht nun der Text in den Gesammelten Schriften recht erheblich ab.

Wenngleich die eigentliche Pariser Bearbeitung erst bei Vers 134 (Zählung vom Verfasser) einsetzt, ergeben sich auch zuvor schon gewisse Abweichungen von der Dresdener Fassung. Sie sind hier eigentlich ohne sonderliches Interesse, sollen aber der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt bleiben. Überblickt man die ca. 20 Varianten, fällt folgendes auf: Balling weicht verschiedentlich vom Urtext ab, gibt aber in allen Fällen nur veränderte Formulierungen, die musikalisch begründet sein mögen. Hingegen greift S — zwei Ausnahmen sind unter Nr. 1 und 2 angeführt — auf den Urtext zurück, der gleichfalls in A wiedererscheint. So sind für die ersten 134 Verse auch A und S bis auf die Varianten in Vers 14 und 105 (Lesarten 3 und 14) identisch, was im Hinblick auf Folgendes erwähnt werden mußte.

Wesentlich komplizierter wird die Rezension der textlichen Überlieferung in C (und damit auch in Ballings Ausgabe) und S für die Verse ab 134. Alle Quellen stimmen nur in sieben Versen überein (137, 143, 154, 175, 176, 179, 193). Als „Urtext“ der Pariser Bearbeitung muß dann H, als „Urtext“ der deutschen Rückübersetzung A angesehen werden, die sich bis auf die Verse 174—177 und 182, 183 völlig voneinander unterscheiden. Interessant scheint hierbei, daß S, ausgenommen die Verse 135, 152 und 155, auf H zurückgreift, während Mottl und Balling A übernehmen. Sechs Ausnahmen verzeichnen die Lesarten 52—57, die sämtlich erstmals bei Mottl auftauchen; an ihrer Stelle hat A vier Verse aus H und zwei (54/55), die sonst nirgendwo belegt sind. B gibt eine Fassung, die mit 36 Versen völlig neu übersetzt, in ihren übrigen Abweichungen von C auf H zurückgeht.

Aus diesem Vergleich dürfen mit der gebotenen Vorsicht einige Schlüsse gezogen werden. Für die Genese von S erscheint ausschließlich H, für die der Theaterpartitur ausschließlich A interessant. In beiden Fällen sind nur geringfügige Abweichungen zwischen „Urtext“ und Endfassung festzustellen. Zwischen S und C ist die Ausgabe B einzuordnen, die eine selbstständige Übertragung des französischen Originals darstellt, sich aber offenbar nicht durchzusetzen vermochte. Sie geht zwar mit einer größeren Zahl von Versen ebenfalls auf H zurück, gibt aber andererseits bei jenen Stellen, die schon A aus H stehen ließ, eine neue Übersetzung⁶.

⁶ Erst nach Abschluß seiner textkritischen Untersuchungen ist der Verfasser auf zwei in diesem Zusammenhang interessante Handschriften im Besitz des Richard-Wagner-Archivs (Bayreuth) aufmerksam gemacht worden. Es handelt sich dabei um:

○ = Orchesterskizze der Pariser Venus-Szene (I, 2), vollendet am 18. X. 1860 in Paris, in die Wagner später (Sept. 1861) mit Blei, roter und schwarzer Tinte eine Übersetzung des französischen Textes eingetragen hat.

Die so stark voneinander abweichenden Überlieferungen in S und C lassen endlich darauf schließen, daß Wagner selbst zwei „letztgültige“ Ausgaben angenommen hat. In die Gesammelten Schriften nimmt er einen Text auf, der äußerlich glatter, durchgefeilter und vor allem in der Behandlung von Vers und Reim sorgfältiger erscheint als der Spieltext der Partitur. Dort hat er notwendig die deutschen Verse der auf französische Verse komponierten Musik anpassen müssen. Für das Vorgehen Wagners bezeichnend halten wir immerhin, daß er sich entschließen konnte, selbst zwischen einer „poetischen“ und einer „praktischen“ Ausgabe seines Werkes zu unterscheiden. Die dichterische Ambition des Komponisten, immer wieder vorangestellt und emphatisch gegen latente Überbewertung des Musikalischen verteidigt, hat sich hier ihrer sachlichen Begründung im Sinne der Gesamtkunstwerks-Theorie begeben und ist zu einem absoluteren Anspruch geraten, den unsere Zeit Wagner nicht mehr zugestehen bereit ist und als bloße Attitüde abwertet.

Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

I. Akt, 2. Szene (Pariser Bearbeitung) — textkritische Ausgabe

(Satzzeichen und Orthographie fallen nicht unter die Revision)

- Venus: 1 Geliebter, sag!
 2 Wo weilt Dein Sinn?
- Tannhäuser: 3 Zu viel, zu viel!
 4 O, daß ich nun erwachte!
- Venus: 5 Sag mir, was dich mühet¹!
- Tannhäuser: 6 Im Traum war mir's,
 7 als hörte ich —
 8 was meinem Ohr so lange fremd,
 9 als hörte ich —
 10 der Glocken frohes Geläute!
 11 O sag, wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

R = Ur- und Reinschrift einer Rückübersetzung des Textes der Pariser Venus-Szene (1, 2) aus dem Französischen.

Ohne die für O in sich komplizierte Datierungsfrage hier diskutieren zu müssen, darf als sicher gelten, daß die Handschrift im September 1861 in Wien entstanden ist, während R das von Cosima Wagner nachgetragene Datum „Mai 1865“ trägt. Im Übrigen ist O unter Anpassung an den Notentext, R ausschließlich aus dem Textbuch übersetzt worden.

Ein kritischer Vergleich der beiden Handschriften mit den von uns bisher berücksichtigten Denkmälern ergibt, daß R mit H und S weitgehend identisch ist. (Die wenigen Ausnahmen sind unten verzeichnet, wobei die Ordnungszahlen nicht auf die Zählung der Verse, sondern auf die der Lesarten verweisen.) Vermutlich ist R als Druckvorlage für S anzunehmen, zumindest haben wir für die Textgenese von H nach S nunmehr ein wertvolles Zwischenglied.

Lesarten: (20) R mit jubelndem Stolz (34) R Sklave weich
 (36) R gespart (42) R Was sagt' er
 (49) R der

Hingegen gehört O in den Zusammenhang der Textentwicklung bis zur Theaterpartitur; die Rückübersetzung ist hier gleichlautend mit den unserer kritischen Ausgabe zugrundegelegten Versen (Ausnahmen wieder nachfolgend).

Lesarten: (22) O leuchtet (23) O wird
 (30) O Vor (35) O Sklaven nie
 (42) O was (64) O schwand
 (79) O Nie ist Ruh' (85) O Friede

Beide Handschriften stützen und erhärten demnach durchaus unsere bisherigen Ergebnisse.

1 AS Sprich, was kümmert dich?

- Venus: 12 Was faßt dich an?
13 Wohin verlierst du dich²?
- Tannhäuser: 14 Die Zeit, die hier ich verweil³,
15 ich kann sie nicht ermessen.
16 Tage, Monde, gibt's für mich nicht mehr;
17 denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
18 nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne,
19 den Halm seh ich nicht mehr,
20 der frisch ergrünend den neuen Sommer bringt,
21 die Nachtigall hör ich nicht mehr
22 die mir den Lenz verkünde.
23 Hör ich sie nie?
24 Seh ich sie niemals mehr?
- Venus: 25 Ha! Was vernehm ich? Welch tör'ge Klage⁴!
26 Bist du so bald der holden Wunder müde,
27 die meine Liebe dir bereitet?
28 Oder wie? Könnst' ein Gott zu sein,
29 so sehr dich reun⁵?
30 Hast du so bald vergessen,
31 wie du einst gelitten,
32 während jetzt hier du dich erfreust?
33 Mein Sänger! Auf und ergreif' deine Harfe⁶,
34 die Liebe feire,
35 die so herrlich du besingest,
36 daß du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
37 Die Liebe feire, da ihr höchster Preis dir ward!
- Tannhäuser: 38 Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen,
39 die deine Macht mir Glücklichem erschuf!
40 Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
41 erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
42 Nach Freude, ach! Nach herrlichem Genießen
43 verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
44 da, was nur Göttern einsten du erwiesen,
45 gab deine Gunst mir Sterblichem dahin.
46 Doch sterblich, ach, bin ich geblieben,
47 und übergroß ist mir dein Lieben;
48 wenn stets ein Gott genießen kann,
49 bin ich dem Wechsel untertan;
50 nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
51 aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen!
52 Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
53 o Königin, Göttin, laß mich ziehn!

² AS Wohin verlierst du dich, / was ficht dich an?

³ S weil'

⁴ AS Welche tör'gen Klagen?

⁵ AS Reut es dich so sehr, / ein Gott zu sein?

⁶ C die

- Venus: 54 Was muß ich hören? Welch ein Sang!
 55 Welch trübem Ton verfällt dein Lied?
 56 Wohin floh die Begeistrung dir,
 57 die Wonnensang dir nur gebot?
 58 Was ist's? Worin war meine Liebe lässig,
 59 Geliebter, wessen klagest du mich an?
- Tannhäuser: 60 Dank deiner Huld, gepriesen sei dein Lieben!
 61 Beglückt für immer, wer bei dir geweiht!
 62 Ewig beneidet, wer mit warmen Trieben⁷
 63 in deinen Armen Götterglut geteilt!
 64 Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
 65 die Zauber aller Wonnen atm' ich hier⁸;
 66 kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
 67 was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.
 68 Doch ich aus diesen ros'gen Düften
 69 verlange nach des Waldes Lüften,
 70 nach unsres Himmels klarem Blau,
 71 nach unsrem frischen Grün der Au',
 72 nach unsrer Vöglein liebem Sange,
 73 nach unsrer Glocken traurem Klange;
 74 aus deinem Reiche muß ich fliehn!
 75 O Königin, Göttin, laß mich ziehn!
- Venus: 76 Treuloser! Weh, was lässest du mich hören?
 77 Du wagest meine Liebe zu verhöhnern!
 78 Du preisest sie und willst sie dennoch fliehn!
 79 Zum Überdruß ist dir mein Reiz gedieh'n?
- Tannhäuser: 80 Ach! Schöne Göttin, wolle mir nicht zürnen⁹!
- Venus: 81 Zum Überdruß ist dir mein Reiz gedieh'n?
- Tannhäuser: 82 Dein übergroßer Reiz ist's, den ich fliehe¹⁰!
- Venus: 83 Weh dir, Verräter! Heuchler! Undankbarer!
 84 Ich laß dich nicht!
 85 Du darfst nicht von mir ziehn.
 86 Ich laß dich nicht, nein! Nein! Ach! —
- Tannhäuser: 84a Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
 85a als jetzt, da ich für ewig dich muß fliehn! —
- Venus: 87 Geliebter! Komm, sieh' dort die Grotte
 88 von ros'gen Düften mild durchwallt;
 89 Entzücken böt' selbst einem Gotte
 90 der süß'sten Freuden Aufenthalt!
 91 Besänftigt auf dem weichsten Pfühle,
 92 flieh' deine Glieder jeder Schmerz;
 93 dein brennend Haupt umwehe Kühle,

7 S Beneidet ewig

8 AS den

9 AS O schöne Göttin

10 AS meide

94 wonnige Glut durchschwelle dein Herz!
 95 Komm, süßer Freund, komm, folge mir! Komm!¹¹
 96 Aus holder Ferne mahnen süße Klänge,
 97 daß dich mein Arm in trauter Näh' umschlänge;
 98 von meinen Lippen, aus meinen Blicken
 99 schlürfst du den Göttertrank¹²,
 100 strahlt dir der Liebesdank¹³.
 101 Ein Freudenfest soll uns'rem Bund entstehen,
 102 der Liebe Feier laß uns froh begehen;
 103 nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n:
 104 mit der Liebe Göttin schwelge im Verein!
 105 Sag, holder Freund, sag, mein Geliebter¹⁴:
 106 willst du fliehn? —

Tannhäuser: 107 Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen,
 108 gesungen laut sei nur dein Preis von mir!
 109 Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
 110 und jedes holde Wunder stammt von Dir.
 111 Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,
 112 als Flamme lodre hell sie dir allein!
 113 Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
 114 fortan ich nun dein kühner Streiter sein!
 115 Doch hin muß ich zur Welt der Erden;
 116 bei dir kann ich nur Sklave werden!
 117 Nach Freiheit doch verlangt es mich!
 118 Nach Freiheit, Freiheit dürste ich!¹⁵
 119 Zu Kampf und Streite will ich stehn,
 120 sei's auch auf Tod und Untergehn!
 121 Drum muß aus deinem Reich ich fliehn!
 122 O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

Venus: 123 Zieh hin! Wahnbetörter! Zieh hin!¹⁶
 124 Geh! Verräter, sieh, nicht halt' ich dich!
 125 Flieh, ich geb dich frei! Zieh hin!
 126 Betörter! Was du verlangst, das sei dein Los!
 127 Zieh hin! Zieh hin!¹⁷
 128 Hin zu den kalten Menschen flieh,
 129 vor derem blödem, trübem Wahn
 130 der Freude Götter wir entflohn,
 131 tief in der Erde wärmenden Schoß.
 132 Zieh hin, Betörter! Suche dein Heil,
 133 suche dein Heil und find es nie!¹⁸ —
 134 Sie, die du siegend einst verlachtest¹⁹,

11 AS Zeile fehlt

12 AS von meinen Lippen schlürfst du Göttertrank, / aus meinen Lippen strahlt dir Liebesdank

13 AS entfällt

14 A Geliebter S Mein Ritter, mein Geliebter

15 AS Nach Freiheit doch verlange ich, / nach Freiheit, Freiheit dürstest mich

16 AS Wahnsinniger

17 C springt von hier zu V. 134

18 Beginn der Pariser Bearbeitung

19 HS Die du bekämpft, die du besiegt

135 die jauchzenden Mutes du verhöhnt²⁰,
 136 nun fleh sie an um Gnade²¹,
 137 wo du verachtetest, jamm're um Huld!
 138 Dann leuchte deine Schande²²,
 139 der hellen Schmach wird dann ihr Spott²³!
 140 Gebannt, verflucht, ha²⁴!
 141 Wie seh' ich schon dich mir nahn²⁵,
 142 tief das Haupt zur Erde²⁶:
 143 „O! Fändest du sie wieder,
 144 die einst dir gelächelt²⁷!
 145 Ach! Öffnete sie dir wieder²⁸
 146 die Tore ihrer Wonnen!²⁹“
 147 Auf der Schwelle, sieh da³⁰!
 148 Ausgestreckt liegt er nun,
 149 dort wo Freude einst ihm geflossen³¹
 150 Um Mitleid fleht er bettelnd³²,
 151 nicht um Liebe³³!
 152 Zurück! Entweich, Bettler³⁴!
 153 Knechten nie³⁵,
 154 nur Helden öffnet sich mein Reich.

Tannhäuser: 155 Nein! Mein Stolz soll dir den Jammer sparen³⁶,
 156 mich entehrt je dir nah zu sehn³⁷!
 157 Der heut' von dir scheidet, o Göttin³⁸,
 158 er kehret nie zu dir zurück³⁹!

Venus: 159 Ha! Du kehrest nie zurück⁴⁰!
 160 Wie sagt' ich⁴¹?
 161 Ha, wie sagte er⁴²?
 162 Nie mir zurück⁴³!
 163 Wie soll ich's denken⁴⁴?
 164 Wie es erfassen⁴⁵?

²⁰ H die du verhöhnt in jubelndem Stolz, S die du verhöhnt mit jubelndem Stolz

²¹ HS flehe sie an, die du verlacht

²² HS Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf

²³ HS entfällt,

²⁴ HS gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn B Gebannt, verflucht

²⁵ HS Zerknirscht, zertreten seh ich dich nahn B dich schon

²⁶ HS bedeckt mit Staub das entehrte Haupt: B das Haupt zur Erde

²⁷ HS gelacht B einsten

²⁸ HBS öffneten sich wieder

²⁹ HBS Pracht

³⁰ HBS Da liegt er vor der Schwelle (V. 148 entfällt)

³¹ HBS wo einst ihm Freude floß

³² HBS um Mitleid, nicht um Liebe

³³ HBS fleht bettelnd der Genöß

³⁴ H Zurück der Bettler, Sklaven nie B Zurück der Bettler, Knecht entweich S Zurück der Bettler, Sklave weich

³⁵ HBS entfällt

³⁶ H Der Jammer sei dir kühn gespart S erspart B Nein fehlt

³⁷ HS daß du entehrt mich nahen sähest B mich je zu sehen bar der Ehr'

³⁸ HS für ewig scheid' ich: Lebe wohl! B muß heut' dein Ritter von dir fahren

³⁹ HS der Göttin kehr ich nie zurück B oh, Göttin, ist's auf Nimmerwiederkehr

⁴⁰ HBS Kehrtest du mir,

⁴¹ HS was

⁴² HS Wie sagt er? B Ha, was

⁴³ HBS Zelle fehlt

⁴⁴ HBS Wie es

⁴⁵ HS fassen

165 Mein Geliebter ewig mich flieh⁴⁶?
 166 Wie hätt' ich das erworben⁴⁷,
 167 wie träf mich solch Verschulden,
 168 daß mir die Lust geraubt,
 169 dem Trauten zu verzeihn?
 170 Der Königin der Liebe⁴⁸,
 171 der Göttin aller Hulden⁴⁹,
 172 wär' einzig dies versagt⁵⁰,
 173 Trost dem Freunde zu weihn⁵¹?
 174 Wie einst, lächelnd unter Tränen⁵²,
 175 ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
 176 den stolzen Sang zu hören,
 177 der rings so lang mir verstummt⁵³;
 178 O sag', wie könntest je du wohl wähen⁵⁴,
 179 daß ungerührt ich bliebe,
 180 dräng' zu mir einst⁵⁵
 181 deiner Seele Seufzen⁵⁶,
 182 hört' ich dein Klagen⁵⁷?
 183 Daß letzte Tröstung in deinem Arm ich fand⁵⁸,
 184 o, laß des mich nicht entgelten⁵⁹,
 185 verschmäh' einst auch du nicht meinen Trost⁶⁰!
 186 Kehrst du mir nicht zurück⁶¹,
 187 so treffe Fluch die ganze Welt⁶²!
 188 Und für ewig sei öde sie⁶³,
 189 aus der die Göttin wich⁶⁴!
 190 O Kehr, kehr wieder!⁶⁵
 191 Trau meiner Huld, meiner Liebe⁶⁶!

Tannhäuser: 192 Wer, Göttin, dir entflieh⁶⁷,
 193 flieht ewig jeder Huld!

Venus: 194 Nicht wehre stolz deinem Sehnen⁶⁸,
 195 wenn zurück zu mir es dich zieht⁶⁹!

46 B Der Traute — ewig mich verlassen HS Mein Trauter — ewig mich verlassen!

47 HS verschuldet

48 HS fehlen Verse 167—170

49 S die

50 HS wie ihr die Wonne rauben

51 HS dem Freunde zu vergeben B dem Freunde Trost zu weih'n

52 HABS Wie lächelnd

53 HAS lang verstummt B lang verlauschte

54 HS O! Könntest je du wähen A O, könntest du je wähen B könntest du je wähen

55 HS dräng deiner Seele Seufzen A dräng deiner Seele Seufzer B dräng einst zu mir in Klagen

56 HAS entfällt B das Seufzen deiner Liebe

57 HAS in Klagen zu mir her B entfällt

58 HBS Daß ich in deinen Armen mir letzte Tröstung fand

59 HS laß des B den Trost dir zu vergelten

60 HS verschmäh' nicht B wär mir dies Glück entwandt?

61 HS Ach, kehrtest du nicht wieder B Ach, flöhst du ohn' Erbarmen

62 HS dann träfe Fluch die Welt B dann wehe Land und Meer

63 HS für ewig läg' sie öde B mein Fluch träf' alle Welten

64 HS schwand B daraus die Göttin schwand

65 HBS Kehr wieder! Kehr mir wieder

66 HBS meiner Liebeshuld

67 HS entflieht

68 HBS dem

69 HS wenn neu dichs zu mir zieht! B zieht dichs zu mir zurück!

- Tannhäuser: 196 Mein Sehnen drängt zum Kampfe⁷⁰,
 197 nicht such' ich Wonn und Lust⁷¹!
 198 Ach, mögest du es fassen, Göttin⁷²!
 199 Hin zum Tod, den ich suche⁷³,
 200 zum Tode drängt es mich⁷⁴!
- Venus: 201 Kehr zurück, wenn der Tod selbst dich flieht⁷⁵,
 202 wenn vor dir das Grab selbst sich schließt⁷⁶!
- Tannhäuser: 203 Den Tod, das Grab, hier im Herzen ich trag⁷⁷,
 204 durch Buß' und Sühne wohl find ich Ruh für mich⁷⁸!
- Venus: 205 Nie ist Ruh dir beschieden,
 206 nie findest du Frieden⁷⁹!
 207 Kehr' wieder mir⁸⁰,
 208 suchst einst du dein Heil⁸¹!
- Tannhäuser: 209 Göttin der Wonn' und Lust⁸²!
 210 Nein! Ach nicht in dir⁸³
 211 find ich Frieden und Ruh'⁸⁴!
 212 Mein Heil liegt in Maria⁸⁵!

Die Kommission zur Erforschung des Blasmusikwesens

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Die vom 14. bis 18. April 1966 in Sindelfingen von der Arbeitsgemeinschaft der Volksmusikverbände veranstalteten und vom Bundesministerium für Familie und Jugend in Bonn sowie vom Kultusministerium Baden-Württembergs geförderten Jugend-Bläser-Tage 1966 boten einer Gruppe von Fachleuten Gelegenheit, die „Kommission zur Erforschung des Blasmusikwesens“ zu begründen. Aufgabe dieser Forschergruppe sei es, Vorgeschichte, Entwicklung und Möglichkeiten des in Süddeutschland, Österreich, Südtirol und in der Schweiz spezifisch geprägten, vor allem unter dem Einfluß der Militärmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Blüte gekommenen Blasmusikwesens darzustellen; musikwissenschaftliche und volkskundlich-soziologische Betrachtungsweisen sollten dabei ineinandergreifen.

Die in den Kommissions-Sitzungen gehaltenen Referate (zugleich im Gesamtprogramm der Bläser-Tage verankert und für alle Teilnehmer zugänglich) umschrieben einen Teil des Arbeitsprogramms. Friedrich Hodick, Wien, sprach über *Beziehungen zwischen Militär-*

70 B Zum Kampfe drängt mein Sehnen

71 B und Glück

72 HSB O, Göttin, woll' es fassen

73 HS mich drängt es hin zum Tod! B zum Tode drängt es mich

74 HBS entfällt

75 HS Wenn selbst der Tod dich meidet B will selbst der Tod dich hassen

76 ein Grab dir selbst verwehrt B schließt sich das Grab für dich

77 HS Den Tod, das Grab im Herzen, B im Herzen ich hab'

78 HS durch Buße find' ich Ruh' B Süh'n / wird letzte Ruh' mir blühn!

79 HS das Heil B den Frieden

80 HS Kehr' wieder, suchst du Frieden B kehr wieder, suchst du Fried und Heil

81 HS kehr wieder, suchst du Heil! B entfällt

82 HS Göttin der Wonne, nicht in dir

83 HS entfällt B ach, nicht an deiner Brust

84 HS mein Fried, mein Heil liegt in Maria! B wird Fried' und Ruh' mir zuteil

85 HS entfällt B Mein Heil — ruht in Maria!!

musik und ländlicher Blasmusik; Klaus Holzmann, Hamburg, über *Stellung und Aufgabe des bläserischen Musizierens im Gesamtgefüge unseres Musiklebens*; Oskar Stollberg, Schwabach bei Nürnberg, über *Blasmusik in der Kirche*; Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br., über *Vergangenheit und Gegenwart des Blasmusikwesens*; Martin Vogel, Bonn, über *Blechblasinstrumente in reiner Stimmung*. Der Kommission, deren Vorsitz Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, übernommen hat, gehören bisher weiter an (Arbeitsgebiet in Klammer): Walter Biber, Bern (Geschichte und Praxis der Blasmusik in der Schweiz); Felix Hoerbücker, Regensburg-Erlangen (Volks- und Blasmusik in Bayern); Georg Karstädt, Mölln (Vorgeschichte des Blasmusikwesens; Horninstrumente); Ernst Klusen, Neuß (kulturpolitische Gegebenheiten; Blasmusik und Lehrerbildung); Karl Moser, Linz (Geschichte und Praxis der Blasmusik in Österreich); Hans Nagele, Bozen (desgl. in Südtirol); Otto Ulf, Innsbruck (Blasmusik und Lehrerbildung in Österreich); Guido Waldmann, Trossingen (Beziehungen zur Blasmusik in osteuropäischen Staaten). Gemeinsam wird zunächst eine Bibliographie des Blasmusikwesens erarbeitet werden. Die Kommission steht in engem Kontakt mit einem Beirat, der sich aus führenden Persönlichkeiten des Blasmusikwesens in den oben genannten Ländern zusammensetzt.

Geschichtliche Perspektiven „Zum theologischen Problem der Musik“ *

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

I

In Zeiten der Krise christlichen Glaubens bezogen sich die theologischen Auseinandersetzungen der Neubesinnung und -orientierung auch immer auf das Verhältnis von *Musik und Kirche*¹. Ein solches Bemühen erscheint angesichts der Bedeutung, Stellung und Funktion der Musik im (christlichen) Gottesdienst geschichtlich legitim; denn Musik ist wie alles dieser Welt der Geschichte unterworfen. Zur Frage indessen, ob überhaupt und wenn ja, welche Musik dann dem christlichen Glauben, seiner Lehre und Kirche angemessen sein kann, kennt die Geschichte seit den Tagen Augustins die notorisch unterschiedlichsten Deutungen und Ansichten. Für sie ein historisches Argument ins Feld zu führen, geschah allenthalben, seit Plato Musik und Ethos in Beziehung zueinander gesetzt und seine Argumente Augustin christologisch interpretiert in die Theologie gebracht hat². Ob freilich der Bezug auf die Geschichte wirklich immer relevant ist, steht noch dahin; exemplarisch dann, wenn z. B. — um gleichsam den Gegenpol zu setzen — in unseren Tagen Theologen (beider Fakultäten) in der „geistlichen Kontrafaktur“ gängiger Schlager- und Jazzmusik eine Möglichkeit propagieren, der jungen Generation die christlichen Glaubensinhalte näher zu bringen³. Über die genuin theologische Legitimität eines solchen Unterfangens ist hier nicht zu handeln. Wird allerdings zur eigentlichen Begründung der geschichtliche Begriff Kontrafaktur angeführt (s. S. 428 ff.), dann wird krasser Historismus für geschichtliche Relevanz ausgegeben⁴ (und nicht mehr theologisch argumentiert; s. Anm. 38a). Wenn es auch so

* Vgl. die gleichnamige Abhandlung von E. Schlink, Tübingen 1945, 21950; ferner O. Söhngen, *Die theologischen Grundlagen der Kirchenmusik*, in *Leiturgia IV*, Kassel 1961, S. 1—268, wo die gesamte übrige Literatur angeführt und behandelt ist. Aus Anlaß der Besprechung von *Leiturgia* (in diesem Heft S. 448 ff.) entstand diese Studie.

¹ Aus einem solchen Anlaß entstand bekanntlich jene Zs. gleichen Namens.

² Das Verhältnis Augustins zu Plato hat vor allem Schlink behandelt.

³ Auf der gleichen Linie liegen die mit den Tutzingener Preisausschreiben verbundenen Versuche, einen christlich-ökumenischen Musikstil kreieren zu wollen.

⁴ Als anderen aktuellen Fall moniert E. Schmidt, *Zur Enzyklopädie der Kirchenmusik — Oskar Söhngens theologische Grundlegung in Leiturgia Band IV*, *MuK XXXIV*, 1964, S. 67, die Fragwürdigkeit, Lutherzitate direkt (also uninterpretiert) als Argument in die Gegenwartsdiskussion einzuführen.

scheinen mag, handelt es sich bei der Schlager-Jazz-„Kontrafaktur“ nicht um ein Kuriosum theologischer Avantgarde, sondern vielmehr um das andere Extrem jenes Symptoms, daß jahrhundertlang das Verhältnis der Theologie zur Geschichte — und damit auch zur Welt, vor allem der Neuzeit — erheblich belastet war und zwar durch die Absage, aufgrund des absoluten Wahrheitsanspruches der Bibel als Wort Gottes⁵, an alles, was die christliche Lehre einer Kritik geschichtlicher Erkenntnis unterwerfen könnte⁶. Zu welchen negativen Konsequenzen eine derartige Haltung führt, macht der Kulturprotestantismus des 19. Jahrhunderts evident (s. S. 431 ff.).

Gegen Ende der Neuzeit erwuchs dann freilich die Einsicht, daß eine solche Apologetik, die sich im Endeffekt gegen die Geschichte selbst richtete, letztlich in einem Offenbarungspositivismus enden muß⁷ (den D. Bonhoeffer [s. S. 430 ff.] als weder biblisch noch reformatorisch begründet erachtete). Jedenfalls deutet sich in der (freilich mehr wissenschaftlichen als praktischen) Theologie ein grundsätzlicher Wandel an. In der Hoffnung, die (man darf sagen: geschichtlich längst fällige) Bereinigung der Differenzen mit der Geschichte zu erreichen, unterzog man die Dokumente des Neuen Testaments einer „historisch-kritischen“ Prüfung. Indessen erwies sich diese Hoffnung vorerst als trügerisch, weil sie zu sehr — zeitbedingt zwangsläufig — auf das geistige Rüstzeug des Historismus gebaut hatte.

Der Historismus — heute noch sichtbar manifestiert in der Architektur der Neu-Antike, -Romanik, -Gotik des 19. Jahrhunderts, sowie in der Malerei der sog. Nazarener — war durch eine Zeit geprägt, die ihre geistige Struktur in der rapiden Entwicklung und den Erfolgen der neuzeitlichen Naturwissenschaft und in deren Denkkategorien fundiert fand: die Welt sei eine nach streng mechanischen Gesetzen ablaufende Maschine, deren gesamte Zukunft Laplace für vorausberechenbar hielt, sofern man nur die Kenntnis aller Atome, ihrer Lage und Bewegung besitze. Ein solches Denken war bestimmt von der Fähigkeit der menschlichen Vernunft, alle Naturvorgänge vollständig objektivieren zu können (Descartes' Deismus) mit der Konsequenz, daß für die allgemeine Wahrheitserkenntnis alle subjektiven Momente zu eliminieren seien.

Die naturwissenschaftlich definierte Kausalgesetzlichkeit, wonach zwischen Ursache und Wirkung ein gesetzesnotwendiger Zusammenhang bestehe, also eine bestimmte Ursache eine ebenso bestimmbare Wirkung zur Folge habe bzw. umgekehrt, wurde für eine allgemeine Wahrheitserkenntnis gehalten, was in den verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft zur Determinierung zahlloser „-ismen“, wie Naturalismus, Materialismus, Positivismus u. a. führte. Daher war der Historismus von der unabdingbaren Überzeugung getragen, es gäbe nur eine historische Wahrheit, die sich (trotz aller Mängel und Fehler der Überlieferung) allein im historisch-objektiven Faktum („per definitionem“, wie nach den Kontroversen der Theologie unserer Tage zu ergänzen wäre⁸) erschließen lasse⁹.

Diesen strengen Determinismus verwiesen die erkenntnistheoretischen Konsequenzen der Kernphysik des 20. Jahrhunderts in die Schranken; sie legten die Grenzen der Objektivierbarkeit von Vorgängen durch die menschliche Vernunft offenbar. Sie wurden durch W. Heisenberg klar aufgezeigt¹⁰: „Die alte Einteilung der Welt in einen objektiven Ablauf

⁵ Über die nicht klare Verwendung von „Gottes Wort“ als Begriff in der theologischen Diskussion vgl. E. Schmidt (s. Anm. 4), S. 64.

⁶ Schon Schleiermacher befürchtete, es möchte der (gordische) Knoten der Geschichte so auseinander gehen: das Christentum mit Barbarei und die Wissenschaft mit Unglauben. Daher war der Naturwissenschaftler, vor allem des 19. Jahrhunderts der notorische (genauer gesagt: christliche) Atheist.

⁷ Daß aus eben diesem Grund auch das II. vatikanische Konzil der römischen Kirche stattfand, macht schon die Thematik der einzelnen verabschiedeten Schemata evident.

⁸ Vgl. G. Ebeling, *Theologie und Verkündigung* — Ein Gespräch mit Rudolf Bultmann, München 1963.

⁹ Noch Ranke wollte sein eigenes Selbst auslöschen, um allein die Dinge zum Reden zu bringen; s. Anm. 15. Selbst E. Trötsch, obwohl durch Max Weber zu relativ modernem geschichtlichem Denken angeregt, blieb der Durchbruch zu einem rechten Verhältnis von Theologie und Geschichte versagt. Immerhin kam er mit seinen consequenten Arbeiten so weit, negative Voraussetzung jeglicher theologischen Neubesinnung geworden zu sein.

¹⁰ W. Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, Hamburg 1955, S. 21.

von Raum und Zeit auf der einen Seite und die Seele, in der sich dieser Ablauf spiegelt, auf der anderen, also die Descartes'sche Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*, eignet sich nicht mehr als Ausgangspunkt zum Verständnis der modernen Naturwissenschaft. Im Blickfeld dieser Wissenschaft steht vielmehr vor allem das Netz der Beziehungen zwischen Mensch und Natur, der Zusammenhänge, durch die wir als körperliche Lebewesen abhängige Teile der Natur sind und sie gleichzeitig als Menschen zum Gegenstand unseres Denkens und Handelns machen. . . . Die wissenschaftliche Methode des Aussonderns, Erklärens und des Ordneus wird sich der Grenzen bewußt, die ihr dadurch gesetzt sind, daß der Zugriff der Methode ihren Gegenstand verändert und umgestaltet, daß sich die Methode also nicht mehr vom Gegenstand distanzieren kann."

Der Kosmosgedanke der Griechen, das Streben nach Weltbildern, die das gesamte Wissen zusammenfassen sollen, „beseelte“ im Grunde auch noch die Neuzeit, obwohl sie in der Methode des empirisch-experimentellen Beweises (anstelle der antiken logischen Spekulation) einen grundsätzlich neuen Weg des Fragens und Forschens gegangen war. Doch dieses Streben nach allumfassenden Weltbildern erwies sich als geschichtlich vergeblich; es ist nach K. Jaspers für die moderne Wissenschaft irreal, ja sinnwidrig¹¹. An seine Stelle tritt die Frage nach dem Zusammenhang der Wissenschaften: „Der systematische Charakter des Wissens führt in dem modernen Erkennen statt zum Weltbild zum Problem des Systems der Wissenschaften“¹². Das bedeutet, daß das morphologische Denken der Neuzeit sich zum funktionellen Denken, d. h. vom anschaulich-formalen zum nicht-anschaulichen des Zusammenhanges der Bezüge gewandelt hat.

Wenn man sich vergegenwärtigt, wie stark die geistige Struktur der Neuzeit vom damals neuen naturwissenschaftlichen Denken geprägt war, ist es nur konsequent, wenn C. F. v. Weizsäcker zum „geschichtlichen Denken“, das er zur zweiten wichtigen Errungenschaft unseres Zeitalters zählt, anmerkt: „Wer in unserer Zeit geschichtlich denken will, wird freilich diesen offenen Blick auch der naturwissenschaftlichen Seite unseres Zeitalters zuwenden müssen. Der Hochmut des Geisteswissenschaftlers dem naturwissenschaftlichen Denken gegenüber ist ja meist wohl eine Art Selbstschutzes; jedenfalls bedeutet er eine partielle Blindheit des historischen Auges“¹³; — und es ist wohl kaum zu bestreiten, daß manche Irrwege in Geisteswissenschaft und Theologie durch jene partielle Blindheit bedingt waren. Ohne sie sind weder die historisierende Leben-Jesu-Forschung noch die Entmythologisierungsversuche der Bibel in der Theologie (geschichtlich gesehen) denkbar.

„Das Wesen geschichtlicher Erkenntnis ist Verstehen. Verstehen wächst auf dem Boden eigener innerer Erfahrung, also im Subjekt. Schon das Bild unserer Zeitgenossen ist niemals reine Fotografie¹⁴, sondern gestaltetes Erlebnis. Von der historischen Persönlichkeit gilt dasselbe. Welches der entworfenen Bilder Gregors VII., Innozenz' III., Heinrichs IV., Friedrichs II., Luthers, Wallensteins, oder Bismarcks das richtige ist, läßt sich nicht allgemeingültig sagen. In jedem dieser Bilder steckt viel vermeidliche und unvermeidliche Subjektivität. Überindividuelle Gebilde und Zusammenhänge, Völker, Stämme, Staaten, Parteien, Kirchen, geistige Strömungen verstehen wir dadurch, daß wir aus der Tatsachenfülle eine Auswahl treffen, einheitliche Verbindungen herstellen; dabei werden die Gebilde zu Individuen höherer Art, obwohl sie in Wahrheit aus zahllosen Handlungen zahlreicher Individuen zusammengesetzt sind. . . . Historisches Verstehen an der Wahrheit steht stets unter dem Einfluß der Singularität der historischen Geisteslage, jede echte Geschichtsauffassung

¹¹ K. Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Frankfurt/Main 1955, S. 85.

¹² Daher verweist E. Schmidt (s. Anm. 4), S. 55, mit Recht darauf, daß die Kirchenmusik als Disziplin sowohl der praktischen Theologie, der Musikgeschichte als auch den Künsten zugeordnet ist. Ist sie also nach dogmatischer, geschichtlicher oder ästhetischer Methode zu behandeln? „Im Neben- und Durcheinander der unterschiedlichen Methoden liegt das Problem des IV. Bandes von *Liturgia*.“

¹³ C. F. v. Weizsäcker, *Atomenergie und Atomzeitalter*, Frankfurt/Main 1957, S. 159.

¹⁴ Gerade diese strebte der Historismus an.

wurzelt in der geistigen Gegenwartsstruktur“¹⁵. Mit diesen Ausführungen ist seitens der heutigen Geschichtswissenschaft im Grunde genau das definiert, was einerseits Heisenberg als Lage der modernen Naturwissenschaft charakterisierte, andererseits der neue naturwissenschaftliche Begriff der „statistischen Gesetzmäßigkeit“ erfaßt, nämlich die Gültigkeit jeder geschichtlichen Erkenntnis ist begrenzt auf ihren eigenen geschichtlich statistischen Ort, also zwingend für ihren konkreten Gegenstand und seine Fragestellung, indessen für die allgemeine Wahrheit nur statistisch vergleich- und interpretierbar.

Damit ist (in aller hier gebotenen Kürze) die Basis geschichtlicher Perspektiven — gleichviel welcher heute speziellen Thematik — umrissen; ihre Notwendigkeit bezeugt C. F. v. Weizsäcker: „Ich glaube nicht, daß wir geistig und sogar politisch mit unserer Zeit fertig werden können, wenn wir nicht fähig sind geschichtlich zu denken“¹⁶. Die theologischen Probleme unserer Zeit sind davon nicht auszuklammern.

II

Will man die Problematik von Theologie und Geschichte, die sich in unserem speziellen Zusammenhang eigentlich schon in den bekannten unterschiedlichen Musikanschauungen Luthers, Calvins und Zwinglis (einschließlich ihrer theologischen Begründung) andeutet, geschichtlich recht verstehen, ist folgende geschichtliche Grundkonstellation festzuhalten: die Vorstellungs- und Begriffswelt der Antike — Griechisch war die Weltsprache, in der auch das Neue Testament seine erste schriftliche Überlieferung fand — stand trotz gegensätzlicher Ausgangslage dem biblischen Weltverständnis grundsätzlich nicht entgegen. Ihre konkrete gemeinsame Basis setzte die paulinische Lehre; freilich dadurch begünstigt, daß „der seelische Zusammenbruch der heidnischen Antike wie in einer Reihe durch Jahrhunderte getrennter Stockwerks- oder Deckeneinstürze vor sich gegangen“¹⁷ und die christliche (Spät-) Antike inmitten derselben, ebenso in Etappen, aufgewachsen ist. Zwischen griechisch-antiken und biblischem Weltverständnis bestand eine eigentümliche Polarität: der Monotheismus in griechischer Philosophie und Altem Testament, in beiden die Fragwürdigkeit menschlicher Existenz und dennoch ihre Größe zugleich¹⁸, Ethos und Dekalog, der griechische Kosmos als das Geordnete, Gesetzmäßige, das ewig Bestehende und die Welt als Gottes Schöpfung, als Abbild göttlicher Ordnung. Diese Polarität hat Paulus, ohne ihr eigenständiges Herkommen in Frage zu stellen, in seiner Lehre vom *Pneuma*, d. h. der Möglichkeit und Fähigkeit der Ver- und Umwandlung auf der Basis der christlichen Verheißung zusammengefaßt. Dadurch war es dann Augustinus möglich, die antike Vorstellungs- und Begriffswelt direkt christologisch zu interpretieren, also die platonischen Ideen als die Ideen, die im dreieinigen Gott vor der Erschaffung der Dinge bzw. ihrem Ablauf waren, die kosmisch-ethisch-ästhetischen Ordnungen als Ordnungen, die der dreieinige Gott in die Schöpfung hineingegeben hat¹⁹. Damit setzte sich in der christlichen Theologie aber auch jene eigentümliche Haltung der Antike fort, der die empirische Realität (als nur-materiell verstanden und somit nicht wissenschaftlich) wenig galt zugunsten der geschlossenen Gestalt des gedachten Ganzen²⁰. Freilich waren hier Wissen

¹⁵ K. Bosl, *Helmat und Landesgeschichte als Grundlage der Universalgeschichte — Eine kleine Historik*, in: *Unser Geschichtsbild*, München 1954, S. 17 ff.

¹⁶ S. Anm. 13; auf der gleichen Einsicht beruht v. Weizsäckers bekannter Satz (in seiner Rede in der Frankfurter Paulskirche anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels): Wir werden das technische Zeitalter nur dann menschenwürdig überleben, wenn wir fähig sind, die Technik richtig zu gebrauchen, d. h. nicht die Technik darf unser Handeln, sondern unser Handeln muß die Technik bestimmen.

¹⁷ A. Weber, *Kulturgegeschichte als Kultursoziologie*, München 3/1960, S. 175 ff.

¹⁸ Vgl. Ps. 103 und 8.

¹⁹ Über die Zusammenhänge zwischen Plato und Augustin hat vor allem E. Schlögl a. a. O., S. 12 ff., gehandelt.

²⁰ Auch die Sophistik ist nicht über die Reflexion eines bloß grundsätzlichen Zweifels hinausgekommen. Demgegenüber waren die Griechen sehr konkret in ihrer „Kunst“, die für sie eine schöpferische Ausdeutung der Wahrheit und Gültigkeit des Mythos, gleichsam ihrer „heiligen Geschichte“ war; in der *musiké* bestand noch die ursprüngliche Einheit von Musik, Sprache und Tanz (abbildliche Darstellung).

und Glauben nicht miteinander konfrontiert, ebensowenig Gegenwart und Vergangenheit (Geschichte).

In eine solche Geistesstruktur war über ein Jahrtausend der christliche Glaube und seine Lehre eingebettet; man begreift, daß die christliche Kirche darnach trachtete, dieses Glaubensfundament solange als nur irgendwie möglich zu erhalten, und alles, was sich dem entgegenstellte, als Häresie bekämpfte. Denn die christliche Missionierung des romanisch-germanischen Abendlandes vollzog sich dergestalt, daß nicht nur als autoritäre Glaubensgrundlage die spätantik-religiöse Schlußform übernommen wurde, sondern die Antike als Ganzes und die ständige Auseinandersetzung mit ihr grundlegend die Geistesstruktur des (gesamten) europäischen Mittelalters bestimmte. Allerdings war der abendländische Mensch genuin nicht dazu veranlagt, sich das Wahre nur in Ideen zu denken und anzuschauen. Es drängte ihn vielmehr nach ihrer Verwirklichung in der ihm unumgänglich erscheinenden Realität der Welt, mit der man geistig und politisch fertig zu werden trachtete. Daher war das Imperium Karls des Großen auch von dem Anspruch bestimmt, *translatio* bzw. *renovatio* des antiken Imperiums zu sein. Und seitdem ist der abendländische Mensch nie müde geworden, alle Dinge der empirischen Realität im prinzipiellen Denken, das er von den Griechen gelernt hatte, zu erfassen. Es begann der Konflikt mit dem biblisch-antiken Weltverständnis, zwischen Wissen und Glauben, Kirche und Welt.

Aus dieser Konfrontation sind nicht nur die großen Gestalten des europäischen Mittelalters hervorgegangen, sondern auch als einmalig in der Geschichte die abendländische Mehrstimmigkeit; — einmalig, weil es vor und außer ihr geschichtlich nichts Vergleichbares gibt²¹. Welche Thesen zur Musik die Theologie seit Jahrhunderten (bis zurück ins Mittelalter) auch immer verfochten hat, stets sind sie grundlegend bestimmt von der Vorstellungs- und Begriffswelt der abendländischen Mehrstimmigkeit, die indessen antiker wie biblischem Verständnis völlig fremd sind²². In der ersten Epoche ihrer Geschichte bestand freilich zwischen allen eine genuin geistige Gemeinsamkeit, die heute weitgehend überlagert und verwischt erscheint:

Anläßlich der Rezension des Vorabdruckes von O. Söhngens Abhandlung wies H. Hüsch²³ auf einen terminologisch grundsätzlichen Irrtum hin, der innerhalb der Theologie weit verbreitet zu sein scheint: der mittelalterliche Begriff der „*musica artificialis* (*ars musica*)“ wird vielfach (sozusagen äußerlich wörtlich übersetzt) als „Kunstmusik“ aufgefaßt, wie sie unserer eigenen Musikanschauung entspricht. Doch der Kunstbegriff unserer Gegenwart (und des 19. Jahrhunderts) hat mit der *musica artificialis* fast nichts mehr gemeinsam, wie Hüsch mit Recht einwendet. Sie bezeichnet vielmehr „*die Musik des künstlichen Musikinstrumentes, des von Menschenhand gefertigten Klangwerkzeuges (musica instrumentalis)*“. Diese Erklärung ist aber insofern unvollständig, als die mittelalterliche Musiktheorie (Regino von Prüm u. a.) die Unterscheidung in eine *reale* Instrumentalmusik nicht kennt und diese erst im späten Mittelalter (und dann auch erst sehr sporadisch) geschichtlich in Erscheinung tritt. Das (künstliche) Instrument der mittelalterlichen Musiktheorie war das Monochord, das zur Darstellung und Definierung der Bezugsverhältnisse der Töne zueinander diente. Die *musica artificialis* bezeichnet das Erschließen der musikalischen Prinzipien, deren konkrete Realisierung und Ausformung im Einzelfall Sache der Praxis war, gleichviel in welcher Dimension (Linearität oder Vertikalität oder in beiden zugleich aufeinander bezogen) und zu welchem Zweck dies geschah²⁴.

²¹ Außereuropäische musikethnologische scheinbare Parallelen sind „ungeschichtlich“, d. h. sie kennen keine geschichtliche Entwicklung, die derjenigen der abendländischen Mehrstimmigkeit vergleichbar sein könnte.

²² Dies tritt klar bei Schlink und auch Söhngen hervor.

²³ Mf XIII, 1960, S. 473.

²⁴ Dieser „*ars*“-Begriff bezeichnet jene Elementumseite der Musik, die Thr. G. Georgiades, *Sakral und Profan in der Musik*, Münchener Universitätsreden, Neue Folge, Heft 28, S. 3, als „*das, was an ihr spezifisch nicht menschlich ist*“, genannt hat.

Das geistige Fundament der mittelalterlichen „ars“ bildete das kosmisch-ordnende Gedankengut der griechischen Antike, das sich dann in der augustinischen Interpretation mit dem theologischen Anspruch auf den Lobpreis Gottes als Schöpfer der Welt verband. Die mittelalterliche ars unterschied sich jedoch darin, daß sie im Blick auf die musikalische Realität (Praxis) entstanden ist und deswegen die musikalischen Gegebenheiten des Abendlandes zu erfassen und in Prinzipien zu erschließen suchte, die indessen ganz anders geartet waren als die antiken bzw. biblischen Vorbilder. Davon zeugen die notorischen Schwierigkeiten, die lange Zeit die Einführung der römischen Liturgie und ihrer Gesänge (wegen ihrer anders gearteten musikalischen Sprache) im fränkisch-karolingischen Reich erschwerten²⁵. Die typisch antike Beschränkung auf das nur Prinzipielle in der ars musica und ihre Blickrichtung auf das Reale zugleich eröffnet eine weitere Perspektive:

Die antike christliche Heidenmission war nur auf der Grundlage der paulinischen Freiheit von der *Peritome* möglich, d. h. die Freiheit des christlichen Glaubens von einer spezifisch-religiösen Stufe als Bedingung. Diese paulinische Freiheit — obwohl Paulus Jude im Sinne des Gesetzes war — ist nur darin überhaupt begreifbar, daß Paulus in sein theologisches Denken die religiöse Realität seiner (heidnischen) Umwelt als etwas Unumgängliches einbezogen hat. Das paulinische *Pneuma* mit seinem Ver- bzw. Umwandlungsvermögen erscheint geschichtlich als der entscheidende theologische Zwischenbegriff — ohne vom eigentlichen biblisch-theologischen Lehrgehalt etwas wegzunehmen — für ein gemeinsames Verständnis vom christlichen Glauben des Alten und Neuen Testaments und der in der paganen Antike überall verbreiteten Erlösungsreligiosität; gleichviel welche spezielle Ausformung (Mithras-, Seraphis-, Attis-, Adonisglaube u. a.) im Einzelfall anzusprechen war.

In diesem Zusammenhang wird man die bekannte Stelle, Kol. 3, 16, geschichtlich sehen müssen; dieses paulinische Zitat wird von der Theologie stets dann als Legitimation par excellence in Anspruch genommen, wenn es ihr um eine Bejahung der Musik im Gottesdienst geht²⁶. Welche konkreten musikalischen Vorstellungen Paulus damals mit den Hymnen, Psalmen und „pneumatischen“ Oden im Sinn hatte, als er diese zu singen der Gemeinde zu Kolossae empfahl, läßt sich heute kaum mehr entscheiden; es muß aber eine konkrete Art Musik gewesen sein. Die herrschende Ansicht der theologischen Exegeten nimmt an, mit den Hymnen und Psalmen seien keine alttestamentlichen Texte angesprochen, während die „pneumatischen“ Oden allgemein „geistgewirkte“ — im Sinne charismatischer Spontaneität — Gesänge bedeuten würden (deren gefährliche Neigung zum Schwärmertum nicht übersehen wird²⁷). Aber man fragt sich, weshalb Paulus nur den Oden das Attribut pneumatisch gab. Demnach müßten die von Paulus empfohlenen Hymnen und Psalmen, gleichviel wie man sie sich auch immer vorzustellen hat, einer biblischen Praxis, auch im musikalischen Aspekt, entsprochen haben, ohne daß sie des *Pneumas* der Ver- bzw. Umwandlung bedurft hätten. Dann müßten die von Paulus genannten Oden an eine musikalische Sprache gebunden gewesen sein, die genuin nicht biblisch war und daher der pneumatischen Umwandlung bedurfte, indessen deren auch fähig war.

Man bedenke, Kolossae war damals ein Kulturzentrum der paganen Antike, zudem unweit der Heimat Paulus'; und die Paulusbrieve unterscheiden sich nach Inhalt und Gehalt gerade darin, in welcher Geistesverfassung sich die jeweils angeschriebenen Gemeinden (und Städte) befanden.

²⁵ Die wissenschaftliche Diskussion über die fränkische Tradition des gregorianischen Gesanges ist noch nicht abgeschlossen. Doch diejenige Ansicht, die eine genuin fränkische Umformung der römischen, d. h. mediterran strukturierten Fassung vertritt, dürfte der geschichtlichen Einsicht infolge der damaligen Geistesstruktur näher kommen als ihre Gegner. Es ist aber zuzugeben, daß die Art der Argumentation nicht immer, weil mehr morphologisch statt funktionell gedacht, überzeugend ist; vgl. A. Moberg, *Gregorianische Reflexionen*, Fr. Higinio Anglés, Barcelona 1958—1962, S. 359 ff.

²⁶ Die Parallelstelle Eph. 5, 19 gilt nach herrschender Meinung als nicht originär paulinisch.

²⁷ So auch O. Söhngen, S. 9.

Das paulinische *Pneuma* zielte auf die religiöse Realität der heidnischen Antike. Warum sollte dann Paulus mit den Oden nicht die berühmte antike Gesangsgattung gemeint haben? Denn die paulinische Freiheit von der *Peritome* beinhaltete auch die Freiheit zu bodenständiger Musikpflege im Gottesdienst, sofern sie des *Pneumas* fähig war. Eine solche Musikpraxis wird vor allem dann gegeben sein, wenn ihr eine „ars“-Qualität eigen war. Ohne diese Voraussetzung hätte sich die christliche Kirche kaum dazu verstanden, durch Jahrhunderte das griechische Gedanken- und Ideengut, in Sonderheit die Musiktheorie, zu bewahren und dem mittelalterlichen Abendland zu überliefern als eines der Fundamente der abendländischen Musik (Mehrstimmigkeit), die zu ihren ersten geschichtlichen Hochleistungen gerade in den Kathedralen und Klöstern geführt wurde. Von dieser Position der Kirche aus sind auch ihre Polemiken zu verstehen, wenn sie glaubte Neues als Zerfallerscheinungen deuten zu müssen.

Doch dieses Neue entstammte von Haus aus nicht dem „ars“-Bereich, sondern dem der empirischen Realität, dem eigentlich bloß „Usuellen“, das bis zum europäischen Mittelalter als nicht nachdenkenswert galt. Daher kennt auch bis dahin die Geschichte keinen eigentlichen Fortschritt²⁸. Wie aber die Anwendung des mathematischen Kalküls auf rein handwerkliche Fertigkeiten die Geschichte der Technik begründete²⁹, deren ständige Fortentwicklung (bis auf den heutigen Tag) mehr und mehr den Verlauf der Geschichte bestimmte, mußte die gleiche Wirkung auch überall da eintreten, wo man daran ging, empirisch-Reales in prinzipiellen Zusammenhängen zu erfassen und so zu realisieren. Dies bedeutete für die Geschichte der abendländischen Kultur, besonders ihrer Musik: das „ars“-Vermögen mobilisierte bisher unentfaltete usuelle Kräfte (vor allem des klanglich-vertikalen), die dann, wenn im prinzipiellen Zusammenhang einmal erschlossen und realisiert, zwangsläufig zur ständigen Erweiterung des Systems (*musica artificialis*) führten. Am Anfang stand die Einsicht, daß sich die grundlegenden intervallischen Bezüge des Musikalisch-Linearen (des rein Melodischen), wie sie durch die Griechen als intervallische Distanz definiert waren, auch in der musikalischen Vertikalität, im Zusammenklang realisieren lassen — und damit in beiden musikalischen Dimensionen zugleich³⁰ in ständig gegenseitigem Bezug. Aus dieser geschichtlichen Situation erwuchs die abendländische Mehrstimmigkeit mit jener Eigentümlichkeit, eine bereits für sich bestehende Melodie (*cantus*) zur Basis (Cf.) der gegenseitigen Bezüge zu machen. Dabei ging es zunächst um die Unterscheidung und Realisierung von verschiedenen vertikalen Konsonanzqualitäten (*musica enchiriadis*), die zur Entwicklung von Konsonanzfolgeregeln führte (*ars antiqua*). Die Erweiterung der klanglichen Bezugsmöglichkeiten bedingte dann die Ausbildung von Stimmführungsregeln (*ars nova*), die schließlich gegen Ende des Mittelalters in den Kontrapunkt (des 16. Jhs.) mündeten. Dazu parallel lief der geschichtliche Prozeß von der Theorie als wissenschaftliche Begründung musikalischer Möglichkeiten in Richtung der Theorie als praktische Ausführungsregeln, zur Kompositionslehre. Desgleichen erfolgte eine fortschreitende Nivellierung und Auflösung der strukturellen Eigenständigkeit des *Cantus* (als Melodie), dem schließlich als Tenor nur noch rein konstruktive Funktion zukam.

Trotzdem wurde im Laufe des Mittelalters nie jene Problematik sonderlich aktuell, die in den letzten hundert Jahren immer wieder die Theologie bewegte: die Unterscheidung in geistliche (vor allem im Sinne von gottesdienstlich) und weltliche Musik (deren Anwendung auf gewisse Aspekte im Mittelalter doch wohl mehr reflexiv von heute aus als geschichtlich relevant ist). Zu allen Zeiten hat es so etwas wie eine vulgäre (weltliche)

²⁸ Die griechische Wissenschaft hat sich nicht weiter entwickelt, auch da nicht, wo sie eine Zeit lang faktisch fortgeschritten ist, wie in Mathematik, Astronomie und Medizin.

²⁹ Das bloße Ausnutzen bereits vorhandener Kraft, wie Wasser, Wind, animalische Muskelkraft etc., und ihre Verfeinerung der Handhabung begründen keine Technik.

³⁰ H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, *AtMw* XVIII, S. 83, Anm. 1, spricht von „in sich“ bestehenden Größen auf zwei verschiedenen Ebenen.

Musik gegeben, die aber nach unserer Terminologie nur zum Bereich des Usuellen gehörte. Davon sind indessen die „weltlichen“ Lieder der mittelalterlichen Musikhandschriften unterschieden; denn ihr weltlicher Charakter besteht nur in ihrem Textgehalt, nicht aber in ihrer musikalischen Struktur, die eindeutig von den Prinzipien der *musica artificialis* geprägt ist³¹. Und nur deshalb war bei der Kontrafaktur eine Auswechselbarkeit des Textes (nach beiden Seiten) möglich. Ihre Erscheinung scheint allerdings dadurch begründet zu sein, daß die weltliche Fassung einmal außerhalb kirchlicher Polemik und zum anderen infolge *artificial* mobilisierter Elemente des herkömmlichen Usuellen dem genuin abendländischen Musikverständnis näher stand als vergleichsweise die Melodien des gregorianischen Repertoires³²; ähnliche Gründe dürften bei der mehrstimmigen Kontrafaktur, dem Parodieverfahren mitgespielt haben (neben satztechnischen Aspekten). Infolge des — noch weit in die Neuzeit wirksamen — antiken Antriebes zur geschlossenen Gestalt, in der kein Platz war für Details des empirisch-realen, ließ die *musica artificialis* den zwischen die Prinzipien eingespannten Zwischenraum undefiniert; seine Ausgestaltung kam der musikalischen Praxis im Einzelfall zu³³. Je mehr hier von Haus aus usuelle Faktoren in systematischen Zusammenhang gestellt werden konnten, um so weniger überschaubar mußte zwangsläufig die Vielfalt der Bezüge innerhalb des Systems werden. Dem Usuellen haftet nun auch das Moment des Irrationalen, des Unbestimmten an, das um so wirksamer wird, je größer die Relation zum Prinzip des Systems ist³⁴. Diesen Bereich des Relativen in neuen Bezugsbestimmungen zu definieren, wurde die Theorie nie müde. Die *musica artificialis* wurde dadurch vom ursprünglich bestimmenden Prinzip der Musik mehr und mehr zum nur noch geistigen Überbau, in dem sich die Mannigfaltigkeit der musikalischen Realisierungsmöglichkeiten zusammenfassen ließ; doch war seine geistige Durchschlagskraft immerhin so groß, daß sich an ihm bis in die Neuzeit hinein die stets fortschreitende Entwicklung zu orientieren vermochte³⁵.

Thr. G. Georgiades verglich das Werden und Wachsen der abendländischen Musik, vor allem in ihrer spezifisch mehrstimmigen Ausprägung, mit einem Prozeß „ihrer Verwandlung vom (karolingischen Band-) Ornament in Menschendarstellung“³⁶. Dem ist zuzustimmen, weil eine Geisteshaltung, der die empirische Realität genau so wichtig war wie die kosmisch gedachte, übergeordnete Idee, die Konsequenz nach sich ziehen mußte, daß der Mensch, beider Bereiche teilhaftig, zum Mittelpunkt des Denkens und Handelns wurde. Dafür steht in der Musikgeschichte das Symptom des Heraustretens des Komponisten aus seiner Anonymität seit dem Spätmittelalter, um sich Zug um Zug selbst als schöpferischen Menschen zu begreifen. Und genau hier setzt das Mißbehagen der Theologie gegenüber der Musik (und auch anderen Künsten) gegenüber ein, weil darin die Gefahr des Strebens nach „Selbsterlösung“ vom Fluch dieser Welt gesehen wird. Die Befürchtung dieser Gefahr ist an sich berechtigt; ihre Begründung verhaftet einem geschichtlichen Irrtum. Denn, wie die Theologie die ihr so suspekten *Καθάρσις* des Aristoteles traditionell irrig als Versuch der Kunst zu einer Selbsterreinigung, Selbsterlösung (expiatio vor-Lessingscher Auffassung) vom Fluch der Welt versteht, während Aristoteles nach W. Schadewaldt^{36a} nur die Wirkung

³¹ Diese Tatsache läßt sich — cum grano salis — bis ins 18. Jahrhundert beobachten.

³² Vgl. Anm. 25.

³³ Zu diesem Verhältnis in der Musik des 11./12. Jahrhunderts vgl. G. Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*, Mf XV, 1962, S. 11 ff.

³⁴ Man bedenke nur die bisher nicht endgültig schlüssigen Versuche der Definierung unseres zwölftönigen (temperierten) Tonsystems.

³⁵ In diesen Zusammenhang gehört auch das Signum J. S. Bachs *Soll dei gloria*.

³⁶ S. a. a. O., S. 7.

^{36a} W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? — Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes* (1955), in *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960. „Nicht an irgend eine läuternde, bessernde, moralisch-erzieherische, nähere oder entferntere, zeitweilige oder dauernde Wirkung der „katharsis“ denkt Aristoteles bei der Deutung der Tragödie, und zwar weder im engeren oder weiteren und weitesten Sinne, und auch keine Auswirkung der Katharsis auf die „aretai“, das Ethos oder den Habitus der Seele zieht er irgend in Betracht. Worauf er hinaus

„*unschädlicher Freude*“ im Sinn hatte, sind die Zeugnisse für das (geschichtlich uninterpretierte) Streben nach „Selbsterlösung“ (wozu gemeinhin Beethoven zitiert wird) geschichtliches Symptom dafür, daß die Theologie, gleichviel welcher Fakultät⁸⁷, spätestens seit der Zeit der Aufklärung die Welt mit ihren eigenen erkenntnis-theoretischen Problemen, somit auch den Menschen, der damit fertig zu werden hat, sich selbst überließ. Diese Divergenz, theologisch begründet in der Aufrechterhaltung jenes antik-frühmittelalterlichen Nichtkonfrontiertseins von Weltverständnis und Realität der Welt, wurde seitens der Theologie auch dann noch bestritten, als diese dogmatische Fiktion empirisch-experimentell widerlegt war.

Daher hat die Theologie die Begriffspaare geistlich—weltlich, profan—sakral, vernünftig—offenbarungsgemäß stets (bis in unsere Gegenwart) verstanden als letzte statische Gegensätze, mit denen bestimmte sich einander ausschließende Gelegenheiten bezeichnet sind⁸⁸, d. h. die Wirklichkeit wurde begriffen im Aneinanderstoßen zweier Räume, „*von denen der eine göttlich, heilig, übernatürlich, christlich, der andere aber weltlich, profan, natürlich, unchristlich*“⁸⁸ gedacht ist.

III

Von diesem Zwei-Räume-Denken^{88a} sind auch grundlegend die eingangs zitierten Studien E. Schlinks und O. Söhngens bestimmt; denn beiden bleibt stets die weltliche Seite der Musik suspekt, weltlich in dem Sinne, wessen der Mensch selbst mittels der Musik fähig sein soll. Dabei ist an sich beider theologischer Ansatz durchaus sachgemäß und im Grunde derselbe; denn der Unterschied betrifft nur eine Terminologie morphologischer Art, die z. B. hinsichtlich des 19. Jahrhunderts zum gleichen negativen Ergebnis gelangt.

Schlink sieht das „*theologische Problem der Musik*“ in der Polarität der „*Momente der Ordnung und der Freiheit*“. Als Moment der Ordnung sieht Schlink alles an, was sich gesetzesmäßig in der Schöpfung realisieren läßt; der Begriff Ordnung, zwar orientiert an Plato und Augustin, geht also über den Bereich der mittelalterlichen „*ars*“ hinaus. Das Moment der Freiheit deutet Schlink im Grunde als Freiheit von der Regel der Ordnung, wobei hier aber Ordnung als Bindung an die konkreten Dinge der Umwelt verstanden erscheint. Damit gipfelt das Moment der Freiheit in der Freiheit von der Wirklichkeit. Darin erweist sich deutlich, daß Schlink seine allgemeinen Schlußfolgerungen einseitig aus der Musik des 19. Jahrhunderts zieht (was Söhngen wiederholt zu Recht moniert). So gerät vom theologischen Ansatz bei Plato und Augustin deren Skepsis gegenüber allem, was außerhalb der kosmisch-ethischen Idee in Erscheinung tritt, uninterpretiert auf musikgeschichtliche Tatbestände von über tausend Jahre später, die auf anderen Voraussetzungen beruhen als Platons und Augustins Geistesstruktur. Daher kann die Schlinksche Terminologie der Polarität von „*ars*“ und „*usus*“ nicht adaequat sein, obgleich manche Einzelaspekte, vor allem hinsichtlich „*Ordnung*“ — „*ars*“, übereinstimmen.

Schlink hat sich offenbar zu sehr von dem Umstand leiten lassen, daß die Geschichte gewisse Parallelen kennt, vor allem in Zeiten geistigen Zusammenbruches und des folgenden Überganges zu einer neuen Epoche, wie sie sich für die hellenistische Spätantike und das späte 18. und 19. Jahrhundert nicht leugnen lassen. In der Kunst läßt sich in solchen Fällen

hinaus will, das ist einzig und allein die nähere Charakterisierung der für die Tragödie spezifischen Lust und Freude.“

⁸⁷ Es ist bezeichnend für die damalige Zeit, daß damals die *societas Jesu*, deren Hauptanliegen, wie ihr Gründer im Sinn gehabt hatte, eine stetig aktuelle Weltaufgeschlossenheit war, ein päpstliches Verdict bekam; wie umgekehrt die Missionare dieses Ordens in China zu den ersten bedeutenden Sinologen wurden.

⁸⁸ Vgl. D. Bonhoeffer, *Ethik*, hrsg. aus dem Nachlaß von E. Bethge, München 1953, S. 61 ff.

^{88a} Die „*weltlichen*“ Bestrebungen der Kirche, d. h. ihr Streben nach Anpassung an weltlich Gängiges in Liturgie und Musik, also Jazz, Schlager usw., verhaften immer noch dem Raumdanken; denn es geht dabei offenbar darum, den leeren Kirchenraum wieder zu füllen. Ob damit der christliche Glaube, vor allem der kommenden Generationen, wirklich wieder aktiviert wird, erscheint mehr als fraglich. Es ist vielmehr zu befürchten, daß sich dieses kirchliche Unternehmen als umgekehrte Variante des Kulturprotestantismus entpuppt.

meist eine Neigung zum Expressiven feststellen³⁹. Während der geistige Zusammenbruch der Antike schließlich vom Christentum aufgefangen wurde und damit das eigentliche Weltverständnis weiterhin intakt blieb, gehört zur Musikanschauung des 19. Jahrhunderts und ihrer expressiven Züge als „*conditio sine qua non*“ das naturwissenschaftliche Weltverständnis der Neuzeit, das in krassem Gegensatz zu dem der christlichen Theologie stand. Aus dieser Konfrontation sind auch die (musikalischen) Selbstzeugnisse des 19. Jahrhunderts zu verstehen, deren Formulierungen zwangsläufig ebenso zum Determinismus (d. h. zum Verabsolutieren) neigten, wie es im rational-naturwissenschaftlichen Denken der Zeit geschah.

Söhngens Polemik gegen Schlink (besonders S. 228 ff.) stößt, trotz mancher Berechtigung in Details dennoch ins Leere; denn beide Autoren sind sich einig im Versagen des 19. Jahrhunderts für die Kirchen- (genauer: gottesdienstliche) Musik. Diesen Tatbestand auch als Konsequenz des Kulturprotestantismus zu deuten, wird aber ebenso von Schlink und Söhngen unterlassen; denn sie denken im Grunde in jenen z w e i R ä u m e n Gott—Welt etc., die sich gegenseitig ausschließen und deren Abgrenzung gegeneinander entscheidend erscheint^{39a}.

Darin unterscheidet sich auch nicht Söhngens groß angelegter⁴⁰ *Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik*. Die Trinitätslehre der Theologie ist — geschichtlich gesehen — eine morphologische Definition, um Gott, bedingt durch die geschichtliche Erscheinung Jesu als Christus, in seinen (indirekten) Erscheinungs- und Wirkungsweisen begreifen zu können, zumindest für den Menschen glaubensüberzeugend zu sein. Wie D. Bonhoeffer gezeigt hat³⁸, kann das Wirklichkeitsganze (d. i. Gotteswirklichkeit in der Weltwirklichkeit durch Christus) trinitarisch (aber nicht morphologisch) gedacht werden, wie es unserer geistigen Gegenwartsstruktur angemessen ist. Aber die Welt selbst ist nicht trinitarisch strukturiert, also auch nicht die Musik. Daher sind in Söhngens Terminologie der *Creatura*^{40a}, *Poesis*⁴¹ und *De usu musicae* (d. h. vom rechten Gebrauch der Musik) die Schlinkschen Aspekte von „Ordnung“ und „Freiheit“ teils unterschieden, teils merkwürdig vermischt. Söhngen zählt z. B. die Möglichkeit und Fähigkeit der Realisierung, wie auch die Erfindung musikalischer Setzungen zur „*creatura*“, obwohl hinsichtlich der letzten beiden es sachgemäßer wäre von der „*Poesis*“ zu sprechen. Auch *De usu* gehört eigentlich mehr zur „*Poesis*“, denn „*der rechte Gebrauch*“ der Musik ist nicht zu trennen von dem, auf welche Art und Weise der Mensch musikalische Setzungen realisiert. Im Grunde spricht Söhngen mit „*creatura*“ und „*Poesis*“ den weltlichen, mit „*de usu*“ den christlichen Aspekt der Musik an, die damit in „*statischen Gegensätzen*“ gedacht sind; diese werden indessen nicht dadurch aufgehoben, daß — wie Söhngen öfters betont — die tiefste christliche Sinnerfüllung

³⁹ Man denke hier z. B. an die stark expressive Laokoon-Darstellung, die tiefest platonischer Kunstauffassung, verkörpert in der Plastik Phidias', widerspricht.

^{39a} Daher mißverstehet Söhngen Huizingas Spielbegriff, der die eigentümliche Tatsache erfäßt, daß im Spiel der Mensch sich freiwillig zu beachtenden Regeln unterordnet und sie auch einzuhalten gewillt ist (im Gegensatz zum Spielverderber, auch — in heutiger Sicht — Betrüger); dieses Phänomen war es, warum Schlink den Spielbegriff als Zwischenverbindung vom Moment der Ordnung zum Moment der Freiheit gewissermaßen „ins Spiel“ brachte. Söhngen hat insofern recht, freilich nicht im Sinne seiner Polemik, daß Schlinks theologische Schlußfolgerung, es „bedeute die Musik den eigenartigen Versuch einer Entweltlichung in spielender Anerkennung des Gesetzes“ (S. 17/18), somit die Musik zu verstehen sei „als Versuch einer Erlösung des Menschen von der Welt in spielender Anerkennung des Gesetzes Gottes“, nicht sachgemäß sein kann. Denn Kierkegaards Einwände sind heute nicht mehr aktuell, nur aus der besonderen theologischen Situation des 19. Jahrhunderts erwachsen und überhaupt verständlich. Hier erliegt Schlink historistischen Versuchungen und man fragt sich, weshalb er Huizingas Spielbegriff in seine Überlegungen einbezog, ohne die damit verbundenen Phänomene theologisch sachgemäß zu deuten.

⁴⁰ Alle vorausgehenden Abschnitte scheinen auf dieses Ziel ausgerichtet.

^{40a} D. h. als Schöpfungsgabe Gottes, die bei Söhngen von der ontischen Qualität, den physikalischen Grundlagen bis zur schöpferischen Begabung des Menschen und auch der schöpfungsmäßigen Bestimmung als Lob Gottes reicht.

⁴¹ Zu diesem Begriff scheint Strawinskys *Musikalische Poetik* Pate gestanden zu haben; er betrifft die dem Menschen überlassene „*creatura*“, wobei die „*Poesis*“ auf eine kunst-ästhetische Sicht hinausläuft.

der Musik sich nur im Lobpreis Gottes, als Lobgesang der Schöpfung an ihren Schöpfer vollziehen kann. Dieses theologische Postulat ist an sich nicht in Frage zu stellen, muß aber dann fragwürdig werden, wenn in ihm Grenzen gegenüber der Wirklichkeit der Welt und ihrer Geschichte gezogen werden, wie etwa mit der gemeinhin üblichen Ansicht, Beethovens *Missa Solemnis* sei keine „gottesdienstliche“, sondern eine „natürlich-religiöse“ Musik⁴². Aber ging es Beethoven wirklich weniger um den Lobpreis Gottes als Heinrich Schütz, Johann Walter oder Perotinus Magnus? Ist eine Musik und ihr Selbstverständnis allein deswegen in die Schranken der natürlichen Religion zu verweisen, nur weil sie Probleme menschlich-weltlicher Existenz einbezog, auf die seitens der Theologie keine sachgemäße Antwort gegeben wurde? Ist Jesus Christus in die Welt gekommen, um die Wirklichkeit zu trennen in ein christliches Innerhalb und nicht-christliches Außerhalb? „Soll über sie (die Kirchenmusik) doziert, gepredigt, reflektiert, diskutiert, gejubelt oder gesdrrieen werden (E. Schmidt)?“

Das Denken in statischen Gegensätzen, wie weltlich-christlich, sakral-profan u. ä., erkennt ihre ursprüngliche Einheit im christlichen Glauben, d. h. sie existieren nicht an und für sich. Diese Einheit besteht darin, „daß das Weltliche und das Christliche usw. sich gegenseitig gegen jede statische Verselbständigung des einen gegen das andere verbieten, daß sie sich also polemisch zu einander verhalten und gerade darin ihre gemeinsame Wirklichkeit, ihre Einheit in der Christuswirklichkeit bezeugen“⁴³. So hat Paulus das Weltliche gegen die Dogmatisierung der (jüdischen) Gesetzmäßigkeit, ebenso Luther gegen die Sakralisierung der römischen Kirche ins Feld geführt. Darin liegt beider Weltwirkung auf die Bewegung der Geschichte begründet. Die gegenteiligen Folgen der Verselbständigung statisch begriffener Größen kennt die Geschichte zur Genüge, die nicht nur der einen „verfälschten“ Größe anzulasten sind. Dies gilt auch für eine Musik, die der Theologie suspekt ist. Damit wird der Theologie nicht das Recht und die Pflicht streitig gemacht zu sagen, daß eine bestimmte Art Musik in einer ebenso bestimmten „Gegenwart“ als gottesdienstlich nicht sachgemäß sein kann; nur wird die Begründung dafür dann fragwürdig, wenn sie sich in einem dogmatischen (oder apodiktischen) Verdikt erschöpft zugunsten einer bestimmten forcierten Richtung⁴⁴.

Bei aller vorsichtig geschichtlichen Abwägung von allem, was als abendländische Musik Geschichte wurde, ist zu konstatieren, daß für sie (bis ins 19. und teils ins 20. Jahrhundert) jene Unterscheidung in die statischen Gegensätze weltlich-christlich usw., wie sie die Theologie stark beschäftigte, weithin gegenstandslos blieb. Dieses Phänomen läßt sich daran verständlich machen, daß in der Polarität vor „ars“ und „usus“ (vgl. S. 428 ff.), die sich (vor allem hinsichtlich ihrer spezifisch mehrstimmigen Realisierung) theologisch als solche zwischen christologischer Schöpfungsordnung (Gotteswirklichkeit) und empirischer Realität (Weltwirklichkeit) deuten ließe⁴⁵, eine (beispielhafte) Zusammenfassung eines Wirklichkeitsganzen erfolgte, die aus dem gegenseitigen Bezug in sich nicht identischer Dimensionen erwuchs. Darin liegt auch die genuin musikalische Gleichheit bei christlich-gottesdienstlicher und weltlicher Textgrundlage, obwohl der musikalische Sprachcharakter stets zeitgemäß blieb. Diese eigentlich theologische Elementumseite der abendländischen Musik

⁴² Vgl. Söhngen, S. 134.

⁴³ S. Anm. 38, S. 63; dazu auch S. 65 ff. über die Raumvorstellung der Kirche usw. im Neuen Testament und den Zusammenhang auf das Wirklichkeitsganze.

⁴⁴ Dies gilt nicht für E. Schlink, der — analog der unterschiedlichen Ansichten Luthers, Calvins und Zwinglis — zu den bekannten vier Konsequenzen gelangt: der Gottesdienst ohne jede Musik, mit ausschließlich Wortgebundener (nicht-interpretierender) Musik, einschließlich Wort-interpretierender Musik und ferner der Einbezug reiner Instrumentalmusik.

⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist es wohl kein Zufall, daß unter allen Künsten die Musik, wenn sie als Werk einmal konkret realisiert ist, trotzdem nicht an und für sich wirkt, sondern erst immer wieder zum Erklären gebracht werden muß; ebenso, daß die *ars* nur jenes umfaßt, was nach Georgiades an der Musik „spezifisch nicht menschlich ist“.

hat nach unseren Perspektiven entscheidend zu ihrer unstreitig fruchtbaren Wirkung als Kirchenmusik (im Sinne von gottesdienstlich) geführt und ebenso ihr Interpretationsvermögen für die biblisch-christliche Verheißung begründet. Ob die Geschichte einst das auch von der neuen Kirchenmusik (der 20er Jahre), die Söhngen immer wieder für seine Thesen ins Feld führt, konstatieren wird, muß offen bleiben. Zu denken gibt indessen heute schon, daß vor unserem historischen Auge jene „goldenen Zwanziger Jahre“ längst nicht mehr als solche erscheinen, sich manches damals freudig begrüßtes Phänomen des Neubeginns, weil zu sehr in historischer Antithese befangen, mehr und mehr als geschichtliche Illusion erweist⁴⁶.

⁴⁶ Diese Studie ist zu verstehen im Bonhoefferschen Sinne des „sich gegenseitigen Verbitens jeder statischen Verselbständigung des einen gegen das andere, also des sich polemisch zueinander Verhaltens von weltlich-christlich“ usw. Ferner sei angemerkt, daß es wohl sachgemäßer ist statt vom Verkündigungscharakter der Kirchenmusik von deren Interpretationscharakter zu sprechen, zumal für unsere Gegenwart nicht so sehr die Verkündigung an sich, sondern die Interpretation der biblisch-christlichen Verheißung aktuell ist.