

„Davon ich sing'n und sagen will“:  
Zur Verbindung von  
Musik und Sprache in der Kirchenmusik  
von  
Prof. Dr. Matthias Schneider

Für Martin Luther war es eins – das Verkündigen im Singen und Sagen: „Der guten Mär bring ich so viel, davon ich sing'n und sagen will“ dichtete er im Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“. Wenn sich das Gesagte einprägen soll, dann braucht es einen Rhythmus, eine Melodie: es muss gesungen werden. Musik und Sprache ähneln sich in vielerlei Hinsicht. Auch Musik kann sprachliche Strukturen annehmen. Die Vertonung von gesprochenem Wort ist dabei nur ein Beispiel, freilich eines, das für die Kirchenmusik zentrale Bedeutung hat. Wie vielschichtig die Beziehungen zwischen einem Text und seiner musikalischen Umsetzung sein können, dem möchte ich an drei Fallbeispielen nachgehen. Zunächst geht es dabei um das antike Modell einer Rede, das im 17. und 18. Jahrhundert von Komponisten und Musiktheoretikern aufgegriffen wurde, um Kompositionen prägnant zu gestalten. Danach wende ich mich der musikalischen Parodie zu, einem Verfahren, in dem zu einer bestehenden Melodie bzw. musikalischen Komposition ein neuer Text geschrieben wird, und untersuche dabei die unterschiedliche Wirkung der Musik. Schließlich geht es um das Kirchenlied und die Frage: Was sagt die Musik, wovon der Text nicht spricht?

## 1. Musikalische Rhetorik

In der Schulausbildung des Barock spielte die Kunst der Rede eine entscheidende Rolle. Die artes dicendi bildeten insbesondere an den protestantischen Lateinschulen seit dem 16. Jahrhundert eine Hauptdisziplin. Aufbau und Begrifflichkeit der Rede griffen dabei weit zurück – zu rhetorischen Modellen antiker Autoren, etwa Cicero [An Isokrates 13, 16, De Oratore, lib. 3] und Quintilian [lib 1]. Die Schritte ihrer Erarbeitung und damit die Bedingungen ihrer Entstehung waren ebenso kodifiziert wie ihre Bestandteile und die möglichen Themen, Formen und Figuren, derer sich ein Redner bedienen konnte und sollte. Die Rezeption der antiken rhetorischen Modelle im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert perpetuierte die antiken Schritte.

Gehörte die Musik im Mittelalter (zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astrologie) zum Quadrivium der Septem artes liberales, so hatte sich unter dem Einfluss des Humanismus im späten 15. Jahrhundert ein Wandel vollzogen, in dessen Verlauf sie sich dem Trivium (Grammatik, Dialektik und Rhetorik) genähert hatte. Thronend in der Mitte der Septem artes wurde die Musik nun ihrer ambivalenten Stellung gerecht – beiden Seiten, den mathematischen wie den sprachlichen Künsten, zugetan.

Nach antiker wie barocker Auffassung folgt die Musik ähnlichen Regeln wie die gesprochene Rede. Nutzte Cicero den Gesang dazu, die Wirkung seiner Reden zu steigern (leider wissen wir heute nicht mehr, wie er das im einzelnen tat oder gar, wie das geklungen haben könnte!), so formulierten Autoren im 17. Jahrhundert eine ganze musikalische Kompositionslehre, die den von Cicero aufgestellten Regeln der gesprochenen Rede folgt.

Einer der Autoren, die diese Regeln systematisch beschrieben haben, ist der Hamburger Operndirigent und Kapellmeister Johann Mattheson. In seiner 1739 erschienenen Schrift „Der vollkommene Capellmeister“ beschreibt er im 14. Hauptstück unter dem Titel: „Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde“, wie ein Musikstück zu gliedern sei. Schon mit seiner Überschrift nimmt Mattheson drei Begriffe aus der Inventionslehre auf, die eine lange Geschichte haben: dispositio – elaboratio – decoratio bilden den Kern einer ausführlicheren Gliederung des Kompositionsprozesses in einzelne Arbeitsschritte: inventio – dispositio – elocutio/elaboratio – decoratio – memoria und executio/actio/pronuntiatio. Dass Mattheson diesen Kern als Ausschnitt wählt, liegt in der Systematik seiner Schrift begründet: die Inventio setzt er voraus (niemand solle meinen, „wenn er etwa ein wenig Vorrath an

Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellt<sup>1</sup>), während die beiden anderen Schritte, memoria und executio, Bestandteil der Aufführung sind und an anderer Stelle behandelt werden. Mit seinem musikalischen Einfall hat der Komponist dreierlei zu tun: Er hat – mit Matthesons Worten – für „eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie“ zu sorgen, „fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet (...), um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer usf. angelegt werden sollen.“<sup>2</sup> Auch wenn es hier um die Gliederung der Teile geht, berühren sich in diesem Vergleich mit der Architektur dispositio und memoratio: Dort werden nämlich Gegenstände des Vortrages einzelnen Räumen eines (Atrium-)Hauses zugeordnet, wo sie als Topoi wieder aufzufinden sind. So bezeichnet auch die Inventio eigentlich nur das Auffinden bereits vorhandener, örtlich fixierter Gedanken, die auf dem Weg des Redners (durch das Haus) in eine Ordnung gebracht werden. Mattheson schlägt aber sogleich den Bogen zu den antiken Regeln der Redekunst, von der sich die Musik nur durch ihren Gegenstand unterscheidet: „Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluß. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.“

Die Ausarbeitung fällt nach sorgfältiger Planung dann wesentlich leichter: „Denn man trifft einen bereits gebahnten Weg an, und weiß schon gewiss, wo man hinaus will. Von niemand wird inzwischen die Elaboration geringe geschätzt, als von solchen, die sich mit vielen Erfindungen schmeicheln; welche doch mehrenteils auf leere und seltsame Grillen hinauslaufen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die Ausarbeitung eines Werks recht denkt, da ist auch die beste Erfindung wie eine verlassene Ariadne: artig, hübsch, schön; aber ohne Beistand, Schutz und Schirm.“<sup>3</sup>

Auch zur Zierde äußert sich Mattheson: „Etwas Zierath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten. Bei Leibe brauche man die Decorationes nicht übermässiglich.“<sup>4</sup> Dabei sind in erster Linie solche Figuren gemeint, mit denen der Komponist sein Werk schmückt, erst in zweiter auch solche, die erst der Interpret im Moment der Ausführung anbringt.

Es hat nicht wenige Versuche gegeben, die sechs am Ende des ersten Punkts aufgezählten Gliederungsteile der Rede in Kompositionen des Barock, seien es nun Motetten aus der Geistlichen Chormusik (1648) von Heinrich Schütz oder Orgeltoccaten von Dieterich Buxtehude, aufzuspüren. Und tatsächlich lassen sich frappierende Übereinstimmungen mit dem Modell finden, die darauf hindeuten, dass sich durch sorgfältige Gliederung gemäß diesen Regeln ein musikalisches Stück, textiert oder nicht, formal überzeugend gestalten lässt.

Auch musikalisch-rhetorische Figuren lassen sich auf Schritt und Tritt beobachten. Ein Beispiel für eine abbildende („Hypotyposis“-)Figur, die den Inhalt des Texts musikalisch umsetzt, mag das verdeutlichen. Heinrich Schütz vertont in seinem Konzert „Heute ist Christus der Herr geboren. Alleluja!“ SWV 439 die Textzeile „Heute ist der Heiland der Welt ins Fleisch kommen“ mit einer über fast eine

Oktave absteigenden Linie und findet so eine musikalische Entsprechung für die Menschwerdung Christi als Niederkunft auf die Erde<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 235 [Reprint, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1954].

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Ebenda, 241.

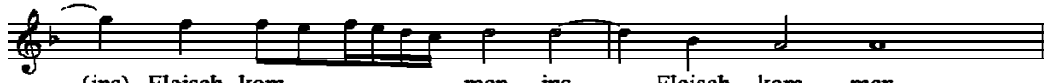
<sup>4</sup> Ebenda, 242.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu ausführlicher vom Verf.: „Heute ist Christus der Herr geboren. Alleluja!“ – *Ein geistliches Konzert von Heinrich Schütz und seine Ausführung*, in: *Horizonte des Hörens*. Gerd Zacher, hg. von Matthias Geuting, Saarbrücken 2006, S. 276–286.

## 2. Musikalische Parodie

Liegen bei dem eben gezeigten Verfahren die Entsprechungen von Text und Musik auf der Hand und lässt sich leicht nachvollziehen, wie der Komponist vorgegangen ist, um seiner Komposition „Zierde“ zu verleihen, so wird das Verfahren dann zum Problem, wenn auf dieselbe Musik verschiedene Texte gesungen werden sollen. Bezogen auf die Musik der Bach-Zeit nennen wir diesen Vorgang Parodie und bezeichnen damit in der Regel die Umformung von Kantatensätzen – von einem weltlichen Drama per musica in eine geistliche Kantate, von einer geistlichen oder weltlichen Kantate in eine Messe bzw. umgekehrt und ähnliches mehr.<sup>6</sup> An Bachs Weihnachtsoratorium lässt sich der Vorgang der Parodie gut studieren. So diente die Musik der ersten Kantate „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ zunächst einer Huldigungskantate, die mit den Worten „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ begann. Ist diese mit der Annoncierung bestimmter Instrumente wesentlich näher an der Musik (die ja bekanntlich mit den Pauken beginnt, bevor der Trompetenchor aufsteigende Fanfaren intoniert), so erscheint

Notenbeispiel 1: Heinrich Schütz,  
Geistliches Konzert SWV 439, Takt 11f.



(ins) Fleisch kom - - - men, ins Fleisch kom - men.

jene Fassung als Interpretation des Textes, bei der die Instrumente den Jubel über die Menschwerdung Christi inszenieren.

Wenn eine Parodie gelingen soll, dann setzt das die Übereinstimmung wesentlicher musikalischer Parameter voraus: neben äußeren Gegebenheiten auf der musikalisch-technischen Ebene (gleiche Silbenzahl und Anordnung der Sprachakzente) die Einheit des musikalischen Affekts, des musikalischen Ausdrucksgehalts, von Urform und Parodie. Diese Übereinstimmung ist gleichwohl dehnbar: Ob beispielsweise Liebesleid oder Todesschmerz musikalisch umgesetzt werden soll, Trauer oder Schwermut, Liebesrausch oder das Wirken des Heiligen Geistes – die Musik scheint bei diesen Begriffspaaren jeweils zu beiden Facetten zu passen. Christliche Musikforscher hatten bisweilen Skrupel, wenn sie nicht sicher sein konnten, ob Bach von zwei parallelen Kompositionen die geistliche Version zuerst komponiert oder doch wenigstens von Anfang an mitgedacht habe. Doch ist Musik vielseitig: Was sich als Dehnbarkeit der Musik beschreiben lässt, hat Ludwig Finscher 1969 auf den Begriff des „Überschusses“ gebracht, den Bachs Musik gegenüber den in ihr vertonten Texten aufweise: „Die musikalische Größe der Bachschen Werke ist die Voraussetzung ihrer Parodierbarkeit.“<sup>7</sup> Dazu kommt eine Kompositionsweise, die vom Instrumentalen her gedacht ist, so dass die Musik gegenüber dem Text stets eine gewisse Neutralität bewahrt.

Auch Bachs reine Instrumentalmusik kann eine enge Verbindung zu einem Text eingehen. Dies ist natürlich vor allem bei Choralbearbeitungen der Fall, ist bei ihnen doch ein Text eindeutig identifizierbar, auf den hin sie komponiert worden sind, auch wenn dieser Text selbst bei der Aufführung nicht erklingt. Ganz so eindeutig ist die Angelegenheit jedoch nicht

<sup>6</sup> Zur *Parodie* vgl. den folgenden Beitrag des Verf.: „Sprachlos. Von der Parodie in Bachs Instrumentalmusik“, in: *Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach*, hg. von Peter Tenhaef und Walter Werbeck, Frankfurt/M. etc. 2004 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 12), S. 81–96.

<sup>7</sup> Ludwig Finscher, „Zum Parodieproblem bei Bach“, in: *Festschrift Walter Blankenburg*, hg. von Martin Geck, Göttingen 1969, 94–105.

immer: So muss beispielsweise immer wieder die Frage gestellt werden, ob sich eine Bearbeitung auf die Gesamtaussage eines Liedes bezieht, auf ihre erste Strophe, auf eine andere Strophe oder gar einen anderen Text, der zufällig im selben Versmaß steht.<sup>8</sup>

Zeigen möchte ich die unterschiedlichen semantische Bezüge an zwei Choralbearbeitungen, bei denen Bach im Abstand von mehr als drei Jahrzehnten dieselbe Musik wieder verwendet hat: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ BWV 641 aus dem Orgelbüchlein sowie „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668. Letztere soll Bach der Legende nach auf dem Sterbebett diktiert haben. Diese aufgrund der nahen Sterbestunde schicksalhaft überhöhte Geschichte gerät bei näherem Betrachten ihrem kodikologischen Befund nach gleich mehrfach ins Wanken: So handelt es sich bei dem nur fragmentarisch überlieferten Blatt einerseits um eine Reinschrift, also die Abschrift einer Vorlage und keineswegs eine nach Diktat aufgezeichnete Quelle. Zum anderen kommt der von Albert Schweitzer genannte Johann Christoph Altnickol aufgrund von Schriftvergleichen als Schreiber nicht in Frage. Auch ein anderer Umstand, den Albert Schweitzer zu berichten weiß, gibt Rätsel auf: in der Schrift seien „alle Ruhepunkte, die sich der Kranke gönnen musste, abzulesen“ und „die versiegende Tinte“ würde „von Tag zu Tag wäßriger“.<sup>9</sup> Dies stünde allerdings in merkwürdigem Widerspruch dazu, dass ja gar nicht Bach, sondern Altnickol geschrieben haben soll.

Aufgrund der unklaren Quellenlage lässt sich also nicht mit Bestimmtheit sagen, wann diese späte Reinschrift tatsächlich entstanden ist. Da sie offensichtlich nicht am Sterbebett aufgezeichnet wurde, könnte sie bzw. die Vorlage für die Reinschrift auch bereits früher angefertigt worden sein. Dann stellt sich allerdings die Frage, wann die Entscheidung fiel, die Neubearbeitung derselben Melodie gerade diesem Text zuzuordnen. Könnte die Zuordnung gar eine spätere, posthum getroffene Entscheidung gewesen sein, um die Geschichte des Notendiktats am Sterbebett besser illustrieren zu können?

Aufschluss kann der Vergleich mit der früheren Komposition aus dem Orgelbüchlein geben, das mehr als drei Jahrzehnte zuvor in Weimar entstand. Dem Choral „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ BWV 641 liegt nicht nur dieselbe Melodie zugrunde, auch der Kernsatz beider Kompositionen, mithin Melodie und die gesamte Begleitung, ist harmonisch-kontrapunktisch nahezu identisch. Im Vergleich zu dem späten Leipziger Choral „Vor deinen Thron...“ fehlen hier, wie im gesamten Orgelbüchlein üblich, die Zwischenspiele zwischen den Choralzeilen. Dafür ist die Choralmelodie anders als in seinem späten Gegenstück stark koloriert, d.h. mit Vorhalten, Trillern und Mordenten sowie weiteren Figuren verziert.

Schon die Betrachtung des Beginns der Melodiebearbeitung zeigt, dass Bach offenbar bei beiden Bearbeitungen jeweils den im Titel bezeichneten Text vor Augen hatte. In der Orgelbüchlein-Fassung erreicht die Koloratur der Melodie gleich im zweiten Takt ihre höchsten Noten a“ und g“. Die bewegte Linie zeigt einerseits eine innere Erregung, zum anderen stellt sie mit den beiden Hochtönen eine sinnfällige Parallele zum Text her, der hier von den „höchsten Nöthen“ spricht – und mithin eine klassische Vorlage für die musikalisch-rhetorische Figur der Hypotyposis abgibt.

In der Leipziger Fassung fallen die ausladenden Koloraturen weg. Stattdessen wird hier durch die ausladende Vorimitation (von insgesamt nicht weniger als sieben Takten) der schreitende, beinahe tastende Charakter des Kontrapunktmotivs besonders herausgestellt, der sich mit dem neuen Textbeginn gut verbindet: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

---

<sup>8</sup> Ein Beispiel hierfür stellt die Partita „Sey gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768 dar, der vermutlich nicht das im Titel angegebene Lied, sondern das Lied „O Jesu, du edle Gabe“ zugrunde liegt. Vgl. Albert Clement: *O Jesu, du edle Gabe...*, Utrecht 1989, S. 96ff.

<sup>9</sup> Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908, S. 195.

Notenbeispiel 2: Johann Sebastian Bach,  
„Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“ BWV 641

The image shows a musical score for BWV 641. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in G major and common time. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. Two specific notes in the top staff are circled in black.

Notenbeispiel 3: Johann Sebastian Bach,  
„Vor deinen Thron...“ BWV 668

The image shows a musical score for BWV 668. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in G major and common time. The right side of the score is labeled 'Choral' and shows a choral setting of the text.

### 3. Musik und Text im Kirchenlied

Das letzte Thema unserer Betrachtungen zur Verbindung von Musik und Sprache stammt aus derjenigen Gattung, in der diese Verbindung konstitutiv ist: dem Kirchenlied. Im Idealfall wird die Melodie auf einen bestimmten Text hin komponiert, in seltenen Fällen geschieht dies auch umgekehrt. Doch bei nicht wenigen Liedern unserer Kirche haben Text und Melodie ihre jeweils eigene Geschichte und fanden erst später zusammen. Auch hier kann man von Parodie sprechen. Wird ein weltliches Lied bewusst zu einem geistlichen umgedichtet, so bezeichnet man dies als Kontrafaktur (wie bei dem Lied „Innsbruck, ich muss dich lassen“, das später zu „O Welt, ich muss dich lassen“ umgedichtet wurde). Aber auch wenn Melodie und Text aus unterschiedlichen Kontexten kommen, können sie eine so innige Verbindung eingehen, als seien sie füreinander geschaffen worden. Ein solches Beispiel stellt das Passionslied „O Haupt, voll Blut und Wunden“ dar. Sein Text wurde von Paul Gerhardt gedichtet. Die Melodie stammt allerdings nicht von einem der beiden Berliner Kantoren, Johann Crüger und Johann Georg Ebeling, die so vielen der Gerhardtschen Texte zu Prägnanz und Wirksamkeit verholfen haben, sondern ist einem weltlichen Lied von Hans Leo Hassler entlehnt: „Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“.

Zweifellos geht es im Text dieser Melodievorlage um Liebesleid, das mit einer schmerzvollen Melodie besungen wird. Ihre Intensität und Innigkeit machte die Melodie jedoch bald nach ihrem Erscheinen auch für geistliche Texte interessant. So wurde sie erst mit Christoph Knolls Sterbelied „Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End“ verbunden, kurz darauf mit Gerhardts „O Haupt, voll Blut und Wunden“. Beispiellos ist die anschließende Wirkungsgeschichte, die das Lied nach seiner Veröffentlichung erlebte. Abgedruckt in zahlreichen Liedersammlungen nicht nur im deutschsprachigen Raum wurde es zu dem

Passionslied schlechthin. Im amerikanischen Sprachraum wird es nur noch als passion chorale bezeichnet.

Mein Gmüth ist mir ver- wir- ret, das <u>macht</u> ein Jung- frau zart O Haupt voll Blut und Wun- den,- voll <u>Schmerz</u> und vol ler Hohn
---

Wie gut Melodie und (Gerhardt-)Text zusammen passen, zeigt sich gleich im ersten Stollen, wo Gerhardts Text viel besser zu passen scheint als der ursprüngliche: Während bei dem ursprünglichen Text die Verbform „macht“ durch den höchsten Ton akzentuiert wird, steht an derselben Stelle in Gerhardts Text das zentrale Wort Schmerz.

Die Verbindung, die Gerhardts Text und Hasslers Melodie eingegangen sind, war so stark, dass sie auch dann noch fortwirkte, wenn der Text ausgetauscht wurde. Dazu zwei Beispiele.

Als ersten Choral in der bereits erwähnten ersten Kantate aus Bachs Weihnachtsoratorium singt der Chor „Wie soll ich dich empfangen“ auf die Melodie des Passionsliedes. Das war für sich genommen gar nicht so ungewöhnlich, war doch im Leipziger Gesangbuch auch diesem Adventslied die Passionsmelodie zugeordnet. Gleichwohl blieb die Konnotation der Passion bei dieser Melodie in den Ohren vieler Interpreten so stark wirksam, dass sie sich zu Deutungen über Bachs vermeintlich geniale Verbindung von „Krippe und Kreuz“ hinreißen ließen.

Viel später, in Zeiten von Studentenbewegung und Vietnamkrieg am Ende der Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, benutzte das Liedermacher-Duo Simon & Garfunkel den „passion chorale“ für ein eigenes Lied (und gab ihm schlicht den Titel American Tune). In seinem Text werden die Pilgrim Fathers, die bis zur physischen und psychischen Erschöpfung die harte und entbehrungsreiche Reise auf der Mayflower nach Amerika auf sich nehmen, um ihren religiösen Zielen treu bleiben zu können, zur Metapher für das Lebensgefühl einer Studentenbewegung, die gegen Rassismus und den Vietnamkrieg kämpft und dabei Rückschläge und Entbehrungen auf sich nehmen muss. Die Melodie steuert – ohne dass auf Gerhardts Passionstext direkt angespielt würde – nicht nur den Affekt des Leidens bei; indem sie die Leidenserfahrungen der Pilgrim Fathers wie der Studentenbewegung mit der Zuversicht auf Erlösung verbindet, wie sie Christus in der geistlichen Vorlage den gläubigen Sündern durch sein Leiden gebracht hat, steuert sie einen eigenständigen Aspekt zum Song bei, den der Text selbst nicht ausspricht.<sup>10</sup>

\* \* \*

"Davon ich sing'n und sagen will" - ich lade Sie ein, beim nächsten Kirchenlied genauer hinzuhören und nachzuspüren, welche Botschaft die Melodie trägt: wo sie den Text verstärkt - oder ergänzt. Ich wünsche Ihnen einen guten Start in das Sommersemester und viele gute Erfahrungen beim Singen und Sagen!

---

<sup>10</sup> Vgl. hierzu vom Verf. „O Haupt voll Blut und Wunden“, Kommentar zum Lied 85 des *Evangelischen Gesangbuches*, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 10, Göttingen 2004, 49–52.