

Jung, Hermann

**Die Passion Christi als musikalische Meditation : Text, Bildgestalt und Symbolik bei Dieterich Buxtehude, Heinrich Ignaz Franz Biber und Heinrich Schütz**

*Musicologica Brunensia*. 2014, vol. 49, iss. 2, pp. [3]-18

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-1>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132794>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HERMANN JUNG

**DIE PASSION CHRISTI ALS MUSIKALISCHE MEDITATION.  
TEXT, BILDGESTALT UND SYMBOLIK BEI DIETERICH  
BUXTEHUDE, HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER  
UND HEINRICH SCHÜTZ**

**I**

Die Passion Christi nach den Evangelien der Bibel gehört seit dem frühen Mittelalter zu den Themen, die Exegeten, Literaten, bildende Künstler und Komponisten immer wieder aufgegriffen und auf Grund ihrer persönlichen Glaubensüberzeugung tradiert und gedeutet haben. Dabei lässt sich in der bildenden Kunst ein bemerkenswerter Wandel feststellen. Während die Romanik noch die *majestas* des über den Tod triumphierenden Christus hervorhebt, rückt ab dem beginnenden 13. Jahrhundert Schmerz und Leiden am Kreuz in den Vordergrund, zugleich wächst die Zahl der literarischen und dichterischen Zeugnisse sowie der paraliturgischen Andachten, um sich in das Passionsgeschehen meditativ zu versenken.

Ein gleichermaßen bekanntes wie repräsentatives Beispiel für künstlerische, den Betrachter anrührende, gar aufwühlende Expressivität dürfen zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Gemälde des Mathis Gothart-Nithart, genannt Matthias Grünewald, gelten, insbesondere sein zwischen 1510 und 1515 entstandener *Isenheim Altar*. Gemäß dem kirchlichen Kalender und seinen Hoch-Zeiten werden die jeweiligen Tafeln des Wandelaltars dem Betrachter gezeigt.

Die Kreuzigungsszene aus der *vita Christi* hat dabei eine besondere Bewandnis hinsichtlich ihrer Entstehung und ihrer Funktion. Der Flügelaltar war ursprünglich für das Antoniuskloster im elsässischen Isenheim in der Nähe von Colmar (heute Frankreich) geschaffen worden. Der Orden der Antoniter hatte sich als Hauptaufgabe die Pflege und Heilung von Kranken gestellt, insbesondere bei denjenigen, die am „Sankt-Antonius-Feuer“ litten, einer heimtückischen, pestartig sich ausbreitenden Krankheit. Wenn es zutrifft, dass solchermaßen von Krankheit und Leiden heimgesuchte Menschen in die Abtei kamen oder vor den Altar der Kirche getragen wurden, so sahen sie ihn wie jeder andere Besucher zumeist im geschlossenen Zustand, d. h. mit der Kreuzigungsszene und den beiden Seitenflügeln mit Sebastian und Antonius.

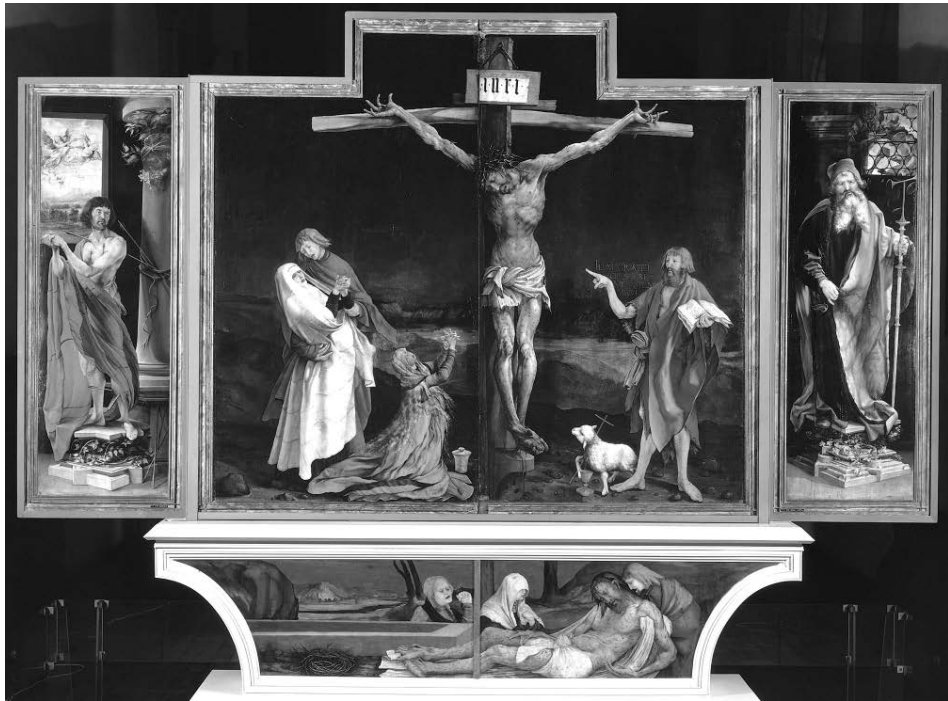


Abb. 1. Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, Kreuzigung; um 1510/1515

Der überlebensgroße Corpus Christi kurz nach seinem Hinscheiden weist die Wundmale der Geißelung auf, Blut rinnt aus seinem geschundenen Körper, sein Haupt mit der Dornenkrone zur Seite geneigt, die Finger seiner von Nägeln durchbohrten Hände verkrampft, ebenso auch die Partie der Füße. Durch die Last des Toten ist das Holz des Kreuzes nach unten gebogen. Der Beter vor dem Altar mag seinen Blick auf das Bild von unten nach oben und wieder zurück richten, um das Leiden und Sterben in seinem ganzen Ausmaß zu erfassen.

Die Perspektive des Menschen auf die Altartafeln Grünewalds ist eine doppelte: die der unmittelbar beteiligten Personen und jene der heutigen Betrachter und Beter. Maria Magdalena, Maria und Johannes empfinden durch unmittelbares Miterleben und den Anblick des menschlichen Leibes Christi seelische Schmerzen, die sich in Haltung, Gestik und Gesichtsausdruck widerspiegeln. Der moderne Betrachter mag sich an der künstlerisch gestalteten Passionsdarstellung zunächst ästhetisch erbauen, sie als erhabenes Phänomen empfinden, wobei der persönliche Schmerz relativiert wird bzw. erträglich bleibt. Der Blick auf den Märtyrer Sebastian lässt ihn möglicherweise an die eigene körperliche Verletzlichkeit und Vergänglichkeit denken. Der christliche Beter wird wohl noch einen Schritt weitergehen: Er wird angesichts der Passion seines individuellen Leids, auch seiner eigenen Krankheit erinnerlich, wie es bei den siechen Menschen in Isenheim der

Fall gewesen sein könnte. Durch seinen Glauben findet er in Christus ein Vorbild und zugleich Trost. Ein solches „konsolatorisches Modell“<sup>1</sup>, insbesondere in der Passionsmeditation über die *vulnera Christi*, existiert seit dem Mittelalter nicht nur in der unmittelbaren Anschauung von Bildern und Gegenständen, sondern auch durch Dichtung, Kunst und Musik selbst.

## II

Dieterich Buxtehudes Kompositionszyklus *Membra Jesu nostri*, ein in der Historie der Musik singuläres Werk, imaginiert am Ende des 17. Jahrhunderts im Zusammenwirken von Textaussage, vokaler und instrumentaler Klanglichkeit die Leiblichkeit Christi anhand seiner Gliedmaßen und Körperteile – auch hier als sinnliche Vergegenwärtigung und meditative Vertiefung. Es steht freilich nur in mittelbarem, gleichsam assoziativ akustischem Bezug zu Grünewalds Kreuzigungstafel. Die insgesamt sieben Kantaten sind einer textlich-musikalischen Betrachtung von Gliedmaßen und Körperteilen des Gekreuzigten gewidmet, angefangen bei den Füßen, den Knien und den Händen über die Seite, die Brust bis zum Herzen und Gesicht, also in der Reihenfolge, wie ein vor dem Kreuz kniender, betender Mensch seine Blicke von unten nach oben richtet. Dies entspricht auch hier einer alten meditativen Tradition. Im Grundsatz beginnt jedes Einzelwerk mit einer instrumentalen *Sonata* als Einleitung; darauf folgt ein *Concerto* mit Chor und Orchester und eine dreistrophige *Aria*, solistisch gesungen und von wenigen Instrumenten begleitet; zum Abschluss wird der *Concerto*-Teil gleichsam als Rahmung wiederholt. Die nahezu symmetrische Anlage entspricht der Textvorlage aus Bibel und Dichtung, die Buxtehude, so wird vermutet, selbst zusammengestellt hat. Seine Quellen setzen sich aus Teilen der mittelalterlichen Dichtung *Salve mundi salutare* des Zisterzienserabts Arnulf von Löwen († 1250) zusammen, die lange Zeit unter dem Titel *Rhythmica oratio* Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde. Die Texte fanden sowohl in protestantischen als auch katholischen Kreisen Verbreitung. So erschien 1633 in Hamburg ein Druck der Dichtung unter dem Titel *D. BERNHARDI Oratio rhythmica, ad unum quodlibet membrorum CHRISTI patientis*. Diese Ausgabe könnte Buxtehude neben zeitgenössischen paraphrasierenden Texten u. a. von Josef Wilhelmi und Johann Rist<sup>2</sup> als Vorlage und Titelgebung gedient haben.

Nach dem Autograph von 1680 lautet das Titelblatt: *Membra Jesu Nostri patientis sanctissima* („Die heiligsten Gliedmaßen unseres leidenden Jesus“), und weiter: „*humillima Totius Cordis Devotione decantata*“ („in demütigster Verehrung von ganzem Herzen besungen“). Das gesamte Werk hat in den letzten Jahrzehnten eine

<sup>1</sup> MEYER, Anne-Rose. *Homo dolorosus*. Körper – Schmerz – Ästhetik. München 2011, S. 199.

<sup>2</sup> Vgl. ESCHENBACH, Gunilla. Dietrich Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* (1680) im Kontext lutherischer Mystikrezeption. In *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 88 (2004), S. 44.

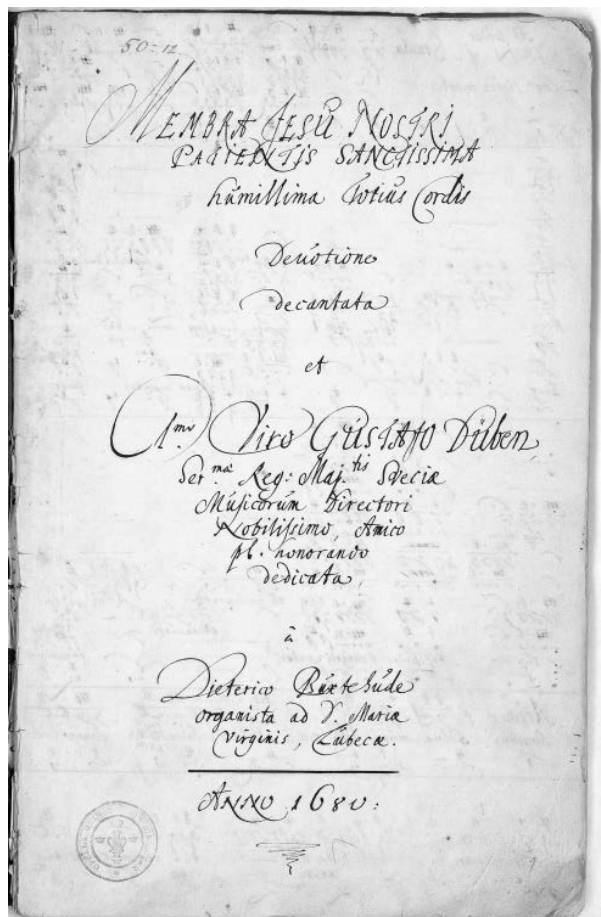


Abb. 2. Dieterich Buxtehude, Autograph des Titelblattes

Vielzahl von Aufführungen und Platteneinspielungen erlebt und so den Komponisten neben Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach bekannt gemacht. Der Gesamtaufbau des Werkes stellt sich wie folgt dar:

Nr.	Titel	Bibelwort	Bibelstelle/Concerto	Strophenbeginn Aria
1	Ad pedes	<i>Ecce super montes</i>	Nahum 2,1	<i>Salve, mundi salutare</i>
2	Ad genua	<i>Ad ubera portabimini</i>	Jesaja 66,12	<i>Salve Jesu, rex sanctorum</i>
3	Ad manus	<i>Quid sunt plagae istae</i>	Sacharja 13,6	<i>Salve Jesu, pastor bone</i>
4	Ad latus	<i>Surge amica mea</i>	Hohelied 2,13–14	<i>Salve latus salvatoris</i>
5	Ad pectus	<i>Sicut modo geniti</i>	1. Petrus 2,2–3	<i>Salve salus mea, deus</i>
6	Ad cor	<i>Vulnerasti cor meum</i>	Hohelied 4,9	<i>Summi regis cor aveto</i>
7	Ad faciem	<i>Illustra faciem tuam</i>	Psalms 31,17	<i>Salve, caput cruentatum</i>

Tab. 1. Gesamtaufbau des Werkes *Membra Jesu Nostri* [...]

Nach einem Grundmodell werden in den *Concerti* die Texte des Alten Testaments vertont, die Dichtung nach Arnulf von Löwen in den *Ariae*. Diese mehr „assoziative“ Zusammenstellung entsprach der Predigtpraxis und den Predigtbüchern für den damaligen protestantischen Gottesdienst.<sup>3</sup> Die sieben Kantaten waren freilich nicht für einen liturgischen Zweck bestimmt, es ist zudem fraglich, ob sie, wie heute üblich, als Gesamtwerk aufgeführt wurden. Gustav Düben, der mit Buxtehude freundschaftlich verbundene schwedische Hofkapellmeister, hat die Stimmen aus dem Autograph kopiert. Da die Stimmsätze und das Notenpapier aus verschiedenen Zeiten stammen, ist davon auszugehen, dass nur Einzelkompositionen zur Aufführung kamen. Auch die Einordnung in das Kirchenjahr ist nicht eindeutig festgelegt, lediglich die VI. Kantate *Ad cor* scheint für die Passion Christi bestimmt gewesen zu sein. Die Musikforscherin und Buxtehude-Expertin Kerala J. Snyder vermutet, dass die Kompositionen an den Sonntagen *Judica* und *Palmarum* in der Marienkirche zu Lübeck nach der Nachmittagspredigt erklungen sein könnten.<sup>4</sup>

Die Textkompilation korrespondiert mit dem musikalischen Formablauf. Das mehrstimmige geistliche *Concerto* ist für den jeweiligen Bibeltext bestimmt, die dreiteiligen, solistisch gesungenen *Ariae* basieren auf der mittelalterlichen Dichtung. Sie kommentieren vielfach vorausgehende Aussagen der Bibeltexte, die sich jeweils mit den Körperteilen und den Wundmalen Christi allegorisch beschäftigen. So wird im Zusammenwirken von Texten und Vertonung in doppelter Weise auf das Sujet Bezug genommen: einmal als Ausdruck der Frömmigkeit einer Gemeinschaft von Christen, zum anderen als Zeichen ganz persönlicher Glaubensinbrunst eines Einzelnen, der betend zum Gekreuzigten aufschaut.

Buxtehude scheint dies in der Wahl der Tonarten gleichsam bildhaft darstellen zu wollen: Sie steigen von den B-Tonarten c-Moll, Es-Dur, g-Moll und d-Moll und a-Moll (ohne Vorzeichen) zu der Kreuz-Tonart e-Moll auf, um in der VII. Kantate wieder zu c-Moll zurückzukehren, symbolisch eine Art „Augen-Aufheben“<sup>5</sup>, das man zugleich als Hinweis auf eine zyklische Anlage des Ganzen deuten könnte. In die gleiche Richtung geht ein Vermerk im Autograph am Ende der VI. Kantate: *Volti, ad faciem*, d. h. wenden, umdrehen zum letzten Stück, das das Antlitz thematisiert. Den Text dieser letzten Kantate „*ad faciem*“ hat Paul Gerhardt schon 1656 als Vorlage für sein Gemeindelied „O Haupt voll Blut und Wunden“ verwendet.

Die ältere musikwissenschaftliche Forschung von Philipp Spitta, Friedrich Blume, Hans Joachim Moser bis zu Martin Geck<sup>6</sup> ist davon ausgegangen, dass

<sup>3</sup> SCHLAGE, Thomas (Hrsg.). *Dieterich Buxtehude, Membra Jesu nostri* (Bux WV 75). (= *Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben*). Partitur. Stuttgart 2007, Einleitung S. IV. – Das Notenbeispiel ist dieser Ausgabe entnommen.

<sup>4</sup> SNYDER, Kerala J. *Dieterich Buxtehude*. Leben, Werk, Aufführungspraxis. Übersetzt von Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel etc. 2007, S. 232.

<sup>5</sup> HOLMAN, Peter. *Booklet zur CD-Aufnahme Buxtehude, Membra Jesu nostri*. Purcell Quartet (Chandos early music, 2010).

<sup>6</sup> GECK, Martin. *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*. Kassel, Basel etc. 1965.

Buxtehude mit seiner Wahl der Texte und ihrer kompositorischen Umsetzung dem Pietismus in der Ausprägung Philipp Jacob Speners verpflichtet sei. Die Literaturhistorikerin Gunilla Eschenbach und auch die Buxtehudeforscherin Kerala J. Snyder sind jedoch übereinstimmend der Auffassung, die geistig theologische wie ideengeschichtliche Welt der *Membra Jesu nostri* sei „vielmehr Zeugnis der Wirkungsgeschichte mystischer Frömmigkeit innerhalb der lutherischen Orthodoxie des 17. Jahrhunderts“. <sup>7</sup> Im Rahmen evangelischer Passionsmusiken eines mehr vom Intellekt her erfassten undramatischen Stils – so bei Johann Walter u. a. – setzt Buxtehude mit einer „Lyrisierung der Passion“ eine „Neuentwicklung“ in norddeutschen Raum in Gang, die sich von den aus Italien kommenden stärker affekthaltigen Oratorienpassionen katholischer Provenienz unterscheidet. <sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund soll uns die VI. Kantate *Ad cor* aus dem Zyklus als Beispiel dienen, um die kompositorische Faktur bei Buxtehude zu erläutern und auf Phänomene von Stimme, Klang und mancherlei Symbolik einzugehen. *Ad cor* gilt im doppelten Sinn als das „Herzstück“ des gesamten Zyklus. Den Formablauf bezeichnet man nach heutiger Terminologie als „Concerto-Aria-Kantate“. <sup>9</sup> Gerade die Komposition *Ad cor* weist dabei einige signifikante Besonderheiten auf, so eine genau festgelegte Vokal- und Instrumentalbesetzung, die Rückschlüsse auf die musikalische Deutung der Texte zulassen. Die Tonart e-Moll gilt nach den Theoretikern im zeitlichen Umfeld Buxtehudes und in weitgehender Übereinstimmung als „*tendre*“ (Jean Rousseau, 1691), „*effeminé, amoureux, plaintif*“ (Marc-Antoine Charpentier, um 1692), „*Pensif, tieffdenckend, betrübt, traurig mit Trost*“ (Johann Mattheson, 1713). <sup>10</sup>

Die einleitende *Sonata* ist die längste des Zyklus und überrascht durch einen siebenmaligen Wechsel zwischen homophonem Adagio und polyphonem Allegro, dazu finden auch Taktänderungen im Zweier- und Dreiermodus statt. Man hat den Eindruck, als imaginäre Buxtehude hier durch Bewegungsfluss und Innehalten die Unruhe des Herzens. Augustinus schreibt zu Beginn seiner *Confessiones*: „*Unruhig ist unser Herz, bis es ruht in dir, o Herr.*“ („*Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te, Domine.*“ [conf. I 1]). Der ungewöhnliche Streicherklang von fünf Gamben scheint diese Atmosphäre noch zu verstärken.

Dem folgenden *Concerto* „*Doi Soprani è Basso*“ liegt die Textzeile aus dem *Hohen Lied Salomonis* 4,9 zugrunde: „*Vulnerasti cor meum, soro mea, sponsa.*“ („*Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut.*“). In mystischer Erotik werden die beiden chorisches oder solistisch besetzten Sopranstimmen und

<sup>7</sup> ESCHENBACH, Dietrich Buxtehudes *Membra Jesu Nostri*, S. 54.

<sup>8</sup> ESCHENBACH, ebd., S. 52f.; vgl. auch Snyder, Dieterich Buxtehude, S. 178–181.

<sup>9</sup> Vgl. SNYDER, Dieterich Buxtehude, S. 186–188 („Die Begegnung von Concerto und Aria“).

<sup>10</sup> AUHAGEN, Wolfgang. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M., Bern etc. 1983, Tabelle S. 471.

der Bass als „anima“ und als „himmlischer Bräutigam“ symbolisiert, begleitet durch ein einfaches Continuo, doch klanglich angereichert durch das Ritornell des Gambenconsorts am Ende des Abschnitts. Diese instrumentale Klangchiffre ist wie in der *Sonata* bewusst gewählt für den Affekt des Leidens und korrespondiert mit einer weiteren Besonderheit: In der Melodieführung der drei Vokalstimmen taucht immer wieder als musikalisch-rhetorische Figur zu „*vulnerasti*“ die fallende kleine Sexte auf, als „*saltus duriusculus*“ („harten Sprung“) Zeichen der Passion Christi.

23. Doi Soprani è Basso

Text: Hohelied 4,9

39

Soprano I  
Vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor -

Soprano II  
Vul - ne - ra - sti cor - me - um, vul - ne - ra - sti cor -

Basso  
Vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti, vul - ne - ra - sti,

Abb. 3. Buxtehude, *Membra Jesu nostri*, Nr. 23. *Doi Soprani è Basso*, Anfang

Der Text der dreigliederten *Aria* des Arnulf von Löwen kommentiert den Hoheliedvers des *Concerto* in Art eines Gesprächs zwischen der menschlichen „anima“ und dem Bräutigam Christus, das die Freude und Liebe des Herzens thematisiert. Die Gemeinschaft der Gläubigen wird jetzt auch musikalisch auf das Individuum konzentriert. Soprano I und Soprano II sind gleich vertont, zwischen den drei Strophen erklingt wiederum ein diesmal bewegteres Gamben-Ritornell als Zwischenspiel. In der dritten Strophe des Basses (= Christus) „*Viva, viva cordis voce clamo*“ („Mit der lebendigen Stimme der Liebe rufe ich“) scheint auch in der Musik die freudige Erwartung einer „*unio mystica*“ zwischen Seele und Bräutigam zu überwiegen, das Ritornell endet mit drei Echotakten im Piano.

Das *Concerto da capo* kehrt stimmungsmäßig wieder zur Betrachtung der *vulnera Christi* zurück, jetzt von Beginn an mit dem Gambenklang und der Einbeziehung des Aria-Ritornells verknüpft. Den Abschluss der „Herz“-Kantate bildet ein doppeltes Echo zu „*cor meum*“, in den drei Vokalstimmen und im instrumentalen Widerhall der fünf Gamben.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Eine ausführlichere Behandlung von Buxtehudes Zyklus und dessen Umfeld findet sich im Beitrag des Verf. „Die Musik im Spannungsfeld zwischen Leiblichkeit und seelischer Befindlichkeit. Zu Dieterich Buxtehudes Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri* (1680)“ [im Druck].



## III

Eine ganz andere Art von meditativer Andachtsmusik entstand im gleichen Zeitraum der 1670er Jahre im katholischen Salzburg. Es sind die sogenannten *Rosenkranz-* oder *Mysteriensonaten* für Violine und Generalbass, die Heinrich Ignaz Franz Biber für den erzbischöflichen Hof Maximilian Gandolphs von Khuenberg schrieb. Sie blieben zunächst ungedruckt, Komponist und Werk waren nach dem 18. Jahrhundert so gut wie vergessen. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen sie durch Denkmälerausgaben wieder ans Licht der Öffentlichkeit. Bibers Kompositionen für Violine zählen heute zu den einzigartigen, originellsten und zukunftsweisenden Werken der frühen Geigenliteratur.

Über die Jugend- und Studienjahre des Komponisten, geboren 1644 im böhmischen Wartenberg am Rollberg (Stráž pod Ralskem im heutigen Nordtschechien) ist nur wenig bekannt. Ab Herbst 1670 bis zu seinem Tod 1704 lebte Biber in Salzburg und stieg dort vom Violinisten des Orchester zum Hofkapellmeister auf. Dokumentarisch belegt sind zuvor Verbindungen zu Kremsier (Kroměříž) und sein Wirken an der Hofkapelle in Graz; Einflüsse auf sein Schaffen sollen von Johann Heinrich Schmelzer, Hofmusiker in Wien, und Jacob Stainer ausgehen, dem berühmten Tiroler Geigenbauer.

Wie bei Buxtehudes *Membra Jesu nostri* liegen Anlass, Bestimmung, Aufführungsort und -praxis des Sonatenzyklus im Dunkeln. Im Widmungsexemplar an Erzbischof Gundolph, verfasst von einem professionellen Kopisten, finden sich auch keine verbalen Hinweise dazu. Lediglich die (lateinische) Widmungsrede gibt Aufschlüsse über eine gewisse Funktionalität und den geistlich-liturgischen Ort:

[...] Die Komposition, die ich der Sonne der Gerechtigkeit und dem Mond ohne Fehl gewidmet habe, überreiche ich Dir als dem dritten Licht, das Du von den beiden göttlichen Lichtern empfangen hast. Denn als Sohn in heiliger Würde glänzend, verteidigst Du als Unvermählter die jungfräuliche Würde der Mutter. Daher wirst Du von Christus dem Sohn zum Lohn mit himmlischem Manna genährt und von Maria der Mutter mit Gnaden erfreut. Sie nahm den ersten Buchstaben ihres heiligsten Namens und setzte ihn Deinem höchsten Namen voran. So verherrlichte Maria Maximilianus. Du wirst meine mit vier Saiten bespannte und im fünfzehnfachen Wechsel gestimmte Geige in verschiedenen Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Arien, Ciacconen, Variationen etc. in Verbindung mit dem Basso continuo vernehmen, in Stücken, die mit viel Fleiß, und soweit ich es vermochte, mit großer Kunstfertigkeit ausgearbeitet wurden. Wenn Du die Ursache für diese Zahl wissen willst, werde ich es Dir erklären: All das habe ich nämlich zur Ehre der heiligen fünfzehn Geheimnisse geweiht, die Du auf das leidenschaftlichste fördern mögest. [...]<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Übersetzung von Ernst Kubitschek In *Heinrich Ignaz Franz Biber. Mysterien-Sonaten* („*Rosenkranzsonaten*“). Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4123. (= *Denkmäler der Musik in Salzburg*. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft. Bd. 1). Bad Reichenhall 1990, S. 15. Vgl. auch JUNG-KAISER, Ute. Der Rosenkranz in Musik, Literatur und Bildender Kunst. In TSCHUGGNALL, Peter (Hrsg.): *Religion – Literatur – Künste III*. Anif / Salzburg 2001, S. 412–430; hier S. 415.

Bibers Dienstherr Gandolph galt als Verfechter der Gegenreformation und in diesem Zusammenhang als Wahrer verloren geglaubter Werte des Katholizismus. Die sich seit dem 15. Jahrhundert bildenden Rosenkranzbruderschaften vertraten als ursprüngliche Laienbewegung mit ihren der Gottesmutter Maria geweihten Gebetsriten ähnliche, mehr volkstümlich ausgerichtete Ziele. Die Rose wurde zum Symbol der Jungfrau. In Salzburg entstand 1631 eine Rosenkranzbruderschaft, die *Aula Academica* der Universität wurde 1636 mit einem Bilderzyklus zu den Rosenkranzgeheimnissen ausgeschmückt. Sie war ursprünglich Kongregationssaal der Marianischen Kongregation, in ihr fanden vor der Errichtung der Universitätskirche Messen, aber auch weltliche Theateraufführungen statt. Erzbischof Gandolph trat 1674 der Salzburger Bruderschaft bei, im gleichen Jahr wurde die der Marienverehrung dienende Wallfahrtskirche Maria Plain geweiht, an deren Bau Gandolph auch finanziell beteiligt war. Ein 1705 angelegter Wallfahrtsweg auf den Plainberg schmückten 16 Bildstöcke mit Ölbildern, von denen I-XV die Rosenkranzgeheimnisse darstellen.

Vor dem Hintergrund dieser nicht nur in Salzburg gepflegten ikonographischen Tradition des Rosenkranzes ist die Entstehung und mögliche Aufführung von Bibers Violinzyklus seiner *Rosenkranz-Sonaten* um 1674 anzusiedeln. Der Komponist selbst stellt in der zitierten Widmungsrede mit dem Hinweis auf die „heiligen fünfzehn Geheimnisse“ die Verbindung zum Rosenkranz her. Sie sind traditionell in dreimal fünf Andachtsabschnitte eingeteilt: den „freudenreichen“ Rosenkranz (*gaudii mysteria*) mit der Menschwerdung und dem Leben Christi, den „schmerzenreichen“ Rosenkranz (*doloris mysteria*) mit der Passion und den „glorreichen“ Rosenkranz (*gloriae mysteria*) mit der Auferstehung.

Bibers Zyklus übernimmt diese gedankliche und inhaltliche Dreiteilung, ohne freilich durch Überschriften, Worterklärungen oder Texte darauf einzugehen bzw. programmatisch hinzuweisen. In die einzig überlieferte Quelle (Abschrift) sind vor der Musiknotation der Sonaten jeweils kleinformatige Kupferstich-Vignetten eingeklebt, die 15 Stationen im Leben der Gottesmutter und Jesu Christi bildlich vermitteln. Sie dienen somit als künstlerische Inspiration für die interpretierenden Musiker und zugleich als Assoziations- und Meditationsbasis für die Hörer. Die Herkunft der Kupferstiche konnte im Jahre 2008 überraschend geklärt werden. Sie stammen allesamt aus dem Salzburger sogenannten Bruderschaftszettel, angeordnet in drei Spalten zu den „Gemeinen Satzungen“:

Kurtze Unterweisung / Für Alle Brüder unnd Schwestern deß H. Rosenkranz-  
zes Bruderschafftten. Als vil Selbiger eine gute Anzahl / zur Ehren GOTTES  
und MARIAE, auch zum Heyl deß Nechstens / an unterschiedlichen Orthen deß  
Hochfürstlichen Ertzstiftts Saltzburg / Durch Den Hochwürdigisten / deß H.Röm.  
Reichs Fürsten und Herrn / Herrn Maximilianum Gandolphum, [...] <sup>13</sup>

<sup>13</sup> Zitiert nach dem der Gesamteinspielung der Rosenkranzsonaten durch Annegret Siedel und Bell'Arte Salzburg beigegebenen Faksimile (Berlin Classics 0300531. 2 CD, 2013).

**Sonata X**  
„Kreuzigung Jesu“

Praeludium

The image displays the beginning of the Praeludium from Sonata X, 'Kreuzigung Jesu', by Johann Heinrich Biber. On the left, there is a circular woodcut illustration depicting the Crucifixion of Jesus Christ, with the Virgin Mary and Saint John the Apostle on either side. To the right of the illustration is the musical score, which is written for violin and lute (or guitar) in two systems. The score is in G minor and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system continues the piece with various ornaments and fingerings indicated. The third system shows further musical development with more ornaments and fingerings.

Abb. 4. Biber, Sonate Nr. X, Anfang

Mit den ihr eigenen Mitteln von Rhetorik und Symbolik lässt die Musik zusätzlich innere Bilder entstehen, dem heutigen Analytiker erschließen sich barocke Bildlichkeit und Programmatik durch den Notentext. Dennoch sollte man hier nicht von „Programm Musik“ im Sinne späterer Jahrhunderte sprechen, sondern eher von Verstehens- und Interpretationshilfen für die damaligen wie heutigen Hörer und Spieler.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> JUNG, Hermann. Sonatas of the Mysteries and the Styrian Shepherd: On musical Semantics

Einige Beispiele, insbesondere aus den „schmerzensreichen“ Sonaten VI–X der Passion, seien angeführt.<sup>15</sup> Nach Stefan Drees bilden komplexe Stricharten in den Sonaten VII und VIII die Schläge der Geißelung Christi und des Hammers bei seiner Kreuzigung ab.<sup>16</sup> In Sonate X zeichnen am Beginn des zunächst bewegten *Präludiums* vier überraschend auftauchende Noten (Viertel) die Figur des Kreuzes nach.<sup>17</sup>

Auch eine *Skordatura* als Umstimmung der Saiten in der Sonate XI lässt sich neben der technischen Veränderung symbolisch deuten: Die Herabstimmung um einen Ganzton der 3. und 4. Saite ermöglicht eine Kreuzung der 2. und 3. Saite zum bildhaften Zeichen des Kreuzes.<sup>18</sup> Zahlensymbolisch sind 15 Sonaten mit den 15 Rosenkranz-Geheimnissen in Verbindung zu bringen. Die Geigerin Annegret Siedel vermutet zudem einen Zusammenhang von Tonarten und Skordaturen in den „schmerzensreichen“ Sonaten durch die Wahl von B-Tonarten (Erniedigungszeichen *b*) gegenüber den beiden anderen Fünfergruppen mit erhöhenden #-Tonarten. So wird die Notation zu einem „musikalischen Mysterium“.

Auf die in der Forschung immer wieder auftauchende Frage, warum in den Biberschen Sonaten neben vielgestaltigen variativen Formen auch die „weltliche“ Suite eine besondere Rolle spielt, gibt Dagmar Glüxam eine einleuchtende Antwort. Sie stellte Übereinstimmungen mit einer in Kremsier vorhandenen, bislang als anonym angesehenen Handschrift mit der Bezeichnung „Balletti. Violino solo“ fest, die ähnliche Skordaturen sowie Allusionen und zitartartige Partien von Kirchenliedern wie in der Sonatensammlung aufweisen. Dies verleite „zu der Hypothese, ob sich Biber [dem Glüxam die Balletti zuschreiben möchte] nicht schon in Kremsier mit dem Gedanken beschäftigte, einen Sonatenzyklus über das Leben und Sterben Jesu Christi zu schaffen, in dem die Zitate verschiedener und wohlbekannter Kirchenlieder [beispielsweise „Erstanden ist der heilig Christ“ in der Sonate XI] einen konkreten und vor allem verständlichen semantischen Bezug schaffen sollten.“<sup>19</sup>

Dennoch bleibt es hinsichtlich einer möglichen liturgischen Funktion der Sonaten bislang bei Mutmaßungen. Sind sie im Zusammenhang mit der Einweihung von Maria Plain Erzbischof Gandolph dediziert und möglicherweise in der Wallfahrtskirche aufgeführt worden? Wurden sie als Meditationsmusiken im Rahmen

---

and Symbolism in Austrian Instrumental Music. In *Austria, 996–1996: Music in a Changing Society*. Kongressbericht Ottawa 1996 [ungedruckt].

15 Eine der Praxis dienende Neuauflage der Sonaten gab Ernst Kubitschek heraus, in der auch die Kupferstiche wiedergegeben sind: BIBER, Heinrich Ignaz Franz. *Mysterien-Sonaten für Violine und Generalbaß*. Heft I-III. (= *Diletto Musicale*, 1237–1239). Wien-München 2000. Das Notenbeispiel Sonate X ist dieser Ausgabe entnommen.

16 DREES, Stefan. Art. Biber, Heinrich Ignaz Franz. In Ders. (Hrsg.): *Lexikon der Violine*. Laaber 2004, S. 104–108; hier S. 106.

17 Annegret Siedel im booklet ihrer Einspielung (Anm. 12), S. 9.

18 JUNG-KAISER, Der Rosenkranz, S. 416.

19 GLÜXAM, Dagmar. Die „Rosenkranz-Sonaten“ von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte. In *ÖMZ* 1999, H. 4, S. 14–22; hier S. 21.

von Messen, etwa während der Kommunion, gespielt? Erklängen sie als Einzelwerke bei geistlichen Andachten in der *Aula Academica* der Salzburger Universität oder bei internen Zusammenkünften der Rosenkranzbruderschaft? Der Zyklus bleibt jedenfalls in seiner vielschichtigen Verbindung von Bild, Assoziation und musikalisch-kompositorischer Ausdruckshaftigkeit ein einzigartiges Zeugnis barocker katholischer Frömmigkeit.

#### IV

Neben den zumeist vollständigen Passionsgeschichten in den vier Evangelien, die je ein eigene Vertonungen erfuhren, hat sich in der geistlichen Musik gleichsam als Evangelienharmonie ein spezieller Textcorpus herausgebildet, der in gleicher zeitlicher Reihenfolge die Worte zusammenfasst, die Christus während seiner Kreuzigung gesprochen haben soll: *Die Sieben letzten Worte*. Es sind Botschaften, die er auf Golgatha vor seinem Tod an die Menschen um ihn herum richtet und die zugleich sein Sterben deuten. Zunächst wendet er sich den Kriegsknechten, dem das Geschehen beobachtende Volk und einem der mit ihm gekreuzigten Schächern (Verbrechern) zu: „*Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.*“ (Lk 23, 24) – „*Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.*“ (Lk 23, 43). Danach spricht er direkt seine Mutter Maria und den Lieblingsjünger Johannes an: „*Frau, siehe, dein Sohn!*“ – „*Siehe, deine Mutter!*“ (Joh 19, 26–27). Ein Klageruf an Gottvater: „*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“ (Mk 15, 34; Mt 27, 46) und das Verlangen: „*Mich dürstet.*“ (Joh 19, 28) wird als die menschliche Seite des Gottessohns ausgelegt, „*Es ist vollbracht.*“ (Joh 19, 30) als Vollendung seines Erlösungswerks für die Menschen gedeutet. Im Vertrauen auf seinen himmlischen Vater endet sein irdisches Leben: „*Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.*“ (Lk 23, 46)

Diese Textkompilation scheint zwar äußerlich als sieben „Szenen“ angelegt. Durch die gehaltvolle, mit Bedacht Wort für Wort setzende Rede wirkt sie weniger dramatisch aufwühlend wie die Passionsgeschichte selbst, sondern trägt in einem meditativen Bedenken des Gesagten zur Glaubensgewissheit und Glaubensfestigung bei.

Wohl die erste oratorisch angelegte Vertonung der *Sieben letzte Worte* finden wir bei Heinrich Schütz.<sup>20</sup> Das Werkverzeichnis weist die zwischen 1645 und 1655 entstandene, nicht veröffentlichte Komposition als „*Lesungsmusik zur Begehung der Todesstunde Jesu am Karfreitag*“ (SWV 478) aus. Ob sie tatsächlich für diesen Tag liturgisch vorgesehen war und aufgeführt wurde, ist nicht belegt. Aus Formanlage und musikalischer Faktur lässt sich ein meditativ-affektiver Grundcharakter ableiten, die mehr berichtenden Schützschen Passionen nach

<sup>20</sup> Vgl. VYSLOUŽIL, Jiří. Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der Sieben Worte Christi von Heinrich Schütz. In *Muzikološki zbornik* 23 (1987), S. 71–77.

Evangelist

Und als er das ge = sagt hat = = te, nei =  
 Und als er das ge = sagt hat =  
 Und als er das ge = sagt hat = = te, nei = = get er =  
 Und als er das ge = sagt hat = =

= get, nei = = get er = das haupt und gab sei-nen Gei=st  
 te, nei = get er das haupt  
 = das haupt, nei = , get er das haupt und  
 te = , nei = get er das haupt

auf, und gab sei-nen Gei=st auf.  
 und gab sei-nen Gei=st auf.  
 gab sei-nen Gei=st auf, und gab sei-nen Gei=st auf.  
 und gab sei-nen Gei=st auf, und gab sei-nen Gei=st auf.

Abb. 5. Schütz, *Die Sieben Worte*, Evangelist: „Und als er das gesagt hatte“<sup>21</sup>

Lukas, Johannes und Matthäus sind später entstanden.<sup>22</sup> Die im Mittelpunkt stehenden *Sieben Worte* sind in doppelter Weise gerahmt: 1. *Introitus* (5-st. vokal)

<sup>21</sup> SCHÜTZ, Heinrich. *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Hrsg. von Bruno Grusnick. (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Bd. 2). Kassel-Basel 1957, S. 21.

<sup>22</sup> In den Schütz'schen Passionen fehlt gemäß der liturgischen Fastenzeit eine Instrumentalbegleitung. Ein weiteres Mal beschäftigte sich der Komponist bereits 1625 in den *Cantiones*

– 2. *Symphonia* (5-st. instrumental) – 3. *Letzte Worte* 1–7 – 4. *Symphonia* (identisch mit 2.) – *Conclusio* (vokal). *Introitus* und *Conclusio* basieren textlich auf dem vorreformatorischen Passionslied *Da Jesus an dem Kreuze stund*. Es handelt sich in der Strophenfolge um die Nachdichtung der biblischen Sieben Worte von Johannes Böschenstain (1472–1539). Im *Introitus* wird der Text der 1. Strophe (nicht die Melodie) verwendet mit der Aufforderung an den Beter: „*die sieben Wort, die Jesu sprach, / betracht in deinem Herzen.*“ Die *Conclusio* bringt die Schlussstrophe, die ebenfalls persönlich ausgerichtete ist: „*Wer Gottes Marter in Ehren hat, / und oft gedenkt der sieben wort / des will Gott gar eben pflegen, / wohl hie auf Erd mit seiner Gnad, / und dort in dem ewigen Leben.*“

Schütz lässt die rezitativisch frei gestalteten Christus-Worte von zwei obligaten Instrumenten (Diskant, Alt) mit Basso continuo begleiten, die die rhetorisch geprägte Motivik der Vokalstimme aufgreifen. Der Partie des Evangelisten, der den die Worte verbindenden biblischen Prosatext vorträgt, sind unterschiedliche Solo-Stimmungen mit Ausnahme des Basses zugewiesen. Dies entspricht einer älteren oratorischen Praxis. Die Ankündigung der Todesstunde („*Und um die neunte Stunde schrei Jesus laut und sprach:*“) und nach dem letzten der Worte („*Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf:*“) ist die Partie vierstimmig besetzt. Schütz unterstreicht an dieser entscheidenden Stelle den bislang objektiv erscheinenden Bericht durch bildhaft deutende musikalische Figuren des Neigens („*neiget er das Haupt*“) und der Aufwärtsbewegung („*und gab seinen Geist auf*“), letztere als siegreiches Symbol Christi über Leiden und Tod.

Über die genaue instrumentale Besetzung und über konkrete Aufführungspraktiken innerhalb der protestantische Liturgie wissen wir nichts. Aus dem nach mancherlei textlichen wie kompositorischen Hinweisen vermutete, auf den einzelnen Hörer abzielende meditative Charakter des Werks lässt sich schließen, dass die beiden *Symphoniae* wie bei Buxtehude möglicherweise von einem fünfstimmigen Gambenconsort musiziert wurden. Die „Lesungsmusik“, die auch von Laien auszuführen ist, könnte mit Predigt und Exegese zu den *Sieben Worten* am Karfreitag verbunden gewesen sein.

Eine solche Vermutung stützt sich auf die Urfassung einer Komposition Joseph Haydns mehr als ein Jahrhundert nach Schütz, die ebenfalls *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* zum Thema hat und in mehreren späteren Fassungen bzw. Bearbeitungen überliefert ist.<sup>23</sup> Von den Domherren zu Cadix erhielt Haydn um 1785 den Auftrag, zur Passionsandacht an Karfreitag zu Textlesungen und Exegese sieben getragene instrumentale Musikstücke zu komponieren. Die gesprochenen Jesus-Worte und ihre Ausdeutung sollten durch die jeweilige

---

*sacrae* mit der Passion Christi (lateinischer Motettenzyklus „*Quid commisisti*“ („Was hast du verwirkt“)).

<sup>23</sup> Vgl. SCHOLZ, Gottfried. *Haydns Oratorien*. Ein musikalischer Werkführer. München 2008, S. 42–56.

Klanglichkeit und Ausdruckskraft der Musik im Nachhinein Spieler wie Hörer zu einem meditativen Bedenken und Versenken führen. In der ersten Aufführung in der Cadizer Hauptkirche 1787 wurde diese zweifache Wirkungskraft von Sprache und Musik noch zusätzlich durch eine optische „Inszenierung“ des Ganzen im Kirchenraum verstärkt. Der Wiener Diplomat Georg August Griesinger berichtet 1810 über das Ereignis, das ihm der Komponist mitgeteilt hatte, in seinen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn*:

[...] Man überzog an dem bestimmten Tage die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche mit schwarzem Tuche, und nur eine in der Mitte hängende Lampe von großem Umfange erleuchtete das heilige Dunkel. Zu einer bestimmten Stunde wurden alle Thüren verschlossen, und die Musik begann. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. Sobald sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altar nieder. Die Musik füllte diese Pause aus. Der Bischof betrat zum zweyten-, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Es war gewiß eine der schwersten Aufgaben, ohne untergelegten Text, aus freyer Phantasie, sieben Adagios auf einander folgen zu lassen, die den Zuhörer nicht ermüden, und in ihm alle Empfindungen wecken sollten, welche im Sinne eines jeden von dem sterbenden Erlöser ausgesprochenen Worte lagen. Haydn erklärte so auch öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten. [...] <sup>24</sup>

Die Komposition endet mit dem programmatischen Satz *Il Terremoto* („Das Erdbeben“), eine musikalische Schilderung der losbrechenden Naturgewalten nach dem Tod Jesu im biblischem Bericht. Bei Schütz wird musikalisch auf den Sieg über den Tod verwiesen, Haydn löst am Ende Erschütterung bei den Gläubigen aus.

**Hermann Jung** (hermann\_jung@hotmail.com), Musikhochschule Mannheim, Richard-Lenel-Weg 3, D – 69151 Neckargemünd.

## ABSTRACT

### THE PASSION CHRISTI AS MUSICAL MEDITATION. TEXT, VISUAL FORM AND SYMBOLISM AT DIETERICH BUXTEHUDE, HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER AND HEINRICH SCHÜTZ

The Passion of Christ has been oftentimes arranged and interpreted in literature, paintings and works of music. Since the end of the Middle Ages it is also an important phenomenon of meditation. An example is the *Isenheim Altarpiece*, sculpted by Grünewald from 1512 to 1516. On the other hand, there are four compositions of the 17th and 18th century: The cantata cycle *Membra Jesu Nostri* by Buxtehude (1680), Biber's violin cycle *Rosary Sonatas* (about 1674), the oratorio-like *Seven Last Words* by Schütz (about 1650) and Haydn's string quartet version of the *Seven Last Words of Our Saviour on the Cross* (1787). The respective source texts will be analyzed and

<sup>24</sup> GRIESINGER, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig 1810. Reprint Leipzig 1979, S. 32/33.



interpreted, including the origin, the individual rhetoric and symbolism of the works, and additionally their functions in worship and devotions.

### Key words

Biber, Metaphors in Baroque, Buxtehude, Concerto-Aria-Cantata, Diatessaron, Religiousness, Grünewald, J. Haydn, Liturgical Functions, Meditation, Passion of Christ, Rhetoric, Schütz, Symbolism

## Bibliography

- AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M., Bern etc. 1983: Peter Lang.
- BIBER, Heinrich Ignaz Franz: *Mysterien-Sonaten („Rosenkranzsonaten“)*. Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4123. Vorgelegt von Ernst Kubitschek. (= *Denkmäler der Musik in Salzburg*. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft. Bd. 1). Bad Reichenhall 1990: Comes.
- DREES, Stefan: Art. „Biber, Heinrich Ignaz Franz“, in: Ders. (Hrsg.): *Lexikon der Violine*. Laaber 2004: Laaber, S. 104–108.
- ESCHENBACH, Gunilla: „Dietrich Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* (1680) im Kontext lutherischer Mystikrezeption“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 88 (2004).
- GECK, Martin: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*. Kassel, Basel etc. 1965: Bärenreiter.
- GLÜXAM, Dagmar: „Die ‚Rosenkranz-Sonaten‘ von H. I. F. Biber. Ein Zyklus mit Vorgeschichte“, in: *ÖMZ* 1999, H. 4, S. 14–22.
- GRIESINGER, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig 1810. Reprint Leipzig 1979: Deutscher Verlag für Musik.
- JUNG-KAISER, Ute: „Der Rosenkranz in Musik, Literatur und Bildender Kunst“, in: Peter Tschuggnall (Hrsg.): *Religion – Literatur – Künste III*. Anif / Salzburg 2001: Müller-Speiser, S. 412–430.
- MEYER, Anne-Rose: *Homo dolorosus*. Körper – Schmerz – Ästhetik. München: Fink. 2011.
- SCHLAGE, Thomas (Hrsg.): *Dieterich Buxtehude, Membra Jesu nostri* (Bux WV 75). (= *Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben*). Partitur. Stuttgart 2007: Carus
- SCHOLZ, Gottfried: *Haydns Oratorien*. Ein musikalischer Werkführer. München 2008: C. H. Beck.
- SCHÜTZ, Heinrich: *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. Hrsg. von Bruno Grusnick. (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Bd. 2). Kassel-Basel 1957: Bärenreiter.
- SNYDER, Kerala J.: *Dieterich Buxtehude*. Leben, Werk, Aufführungspraxis. Übersetzt von Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel etc. 2007: Bärenreiter.
- VYSLOUZIL, Jiří: „Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der Sieben Worte Christi von Heinrich Schütz“, in: *Muzikološki zbornik* 23 (1987), S. 71–77.