



SCHÜTZ JAHRBUCH 2019



BÄRENREITER

SCHÜTZ JAHRBUCH 2019

Im Auftrag der Internationalen
Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

41. Jahrgang 2020



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

eBook-Version 2020

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany

Layout: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7233-8

ISSN 2629-0936 (online)

DBV 284-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

- 4 Abkürzungen
- 5 Vorwort
- 7 Vivat, Adventus und Krönungszeremonie:
Heinrich Schützens »Da pacem, Domine« SWV 465 als symbolische
Kommunikation
Joachim Kremer
- 21 Von der »Sterbens-Erinnerung« zur »Teutschen Missa«
und vom »Wercklein« zum Werk:
Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schütz'
»Musikalischen Exequien«
Werner Breig
- 36 The Composer's Influence on the Renarration of History:
Heinrich Schütz's »Nun danket alle Gott« (SWV 418)
Barbara Dietlinger
- 51 Italienischer Stil in den lateinischen Kompositionen von Augustin Pfleger
Olga Gero
- 66 »Auf Madrigal Manier«:
Thomas Selles Monteverdi-Rezeption
Juliane Pöche
- 93 Geistliche Musik für Solostimmen zwischen Italien und Deutschland:
»Salve mi Jesu, adoro te« von Johann Rosenmüller oder Christoph
Bernhard?
Korbinian Slavik
- 116 Stockholm – Venedig – Hannover:
Gottorfer Opernquellen in der Musiksammlung Georg Österreichs
und ihre Voraussetzungen
Konrad Küster
- 140 Anmerkungen
- 164 Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge

Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikforschung</i>
Bok	Zählung nach: Harald Kümmerling, <i>Katalog der Sammlung Bokemeyer</i> (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JSCM	<i>Journal of Seventeenth-Century Music</i>
LAS	Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein
MD	<i>Musica Disciplina</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfGKK	<i>Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fehner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
Schütz WdF	Walter Blankenburg (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> (= Wege der Forschung 614), Darmstadt 1985
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.

Vorwort

Verantwortet von Werner Breig als Herausgeber, erschien im Jahre 1979 der erste Band des Schütz-Jahrbuchs. Was seinerzeit als ambitioniertes Experiment und keineswegs selbstverständlich erscheinen mochte, nämlich, wie das Geleitwort darlegt, ein Periodikum zu begründen, das nicht nur der »Schützforschung im speziellen Sinn« gewidmet sein sollte, sondern auch »die gesamte musikgeschichtliche Umgebung von Schütz«, zudem die »Voraussetzungen von Schütz' Werk in der deutschen und italienischen Musik des 16. Jahrhunderts« in den Blick zu nehmen sich zum Ziel machte, hat sich als tragfähiges, erfolgreiches und wissenschaftlich ausgesprochen fruchtbringendes Vorhaben erwiesen: Ohne Zweifel zählt das Schütz-Jahrbuch hinsichtlich der akzentuierten Forschungsfelder heute zu den wichtigsten Periodika weltweit.

Mit dem aktuellen Band erscheint das Schütz-Jahrbuch in veränderter Form: Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft hat sich entschieden, das Erscheinungsbild des Jahrbuchs, nach nunmehr vier Jahrzehnten, einer Revision zu unterziehen. Diese betrifft einerseits das Layout der Texte, andererseits die äußere Gestaltung als Hardcover. Damit verbunden ist die Hoffnung, dass das aufgefrischte, moderne Gewand mehr noch als das vorherige die Zustimmung der Leserinnen und Leser findet und dazu beiträgt, ihnen die Lektüre noch angenehmer und ertragreicher zu machen.

Großer Dank für die Unterstützung bei der Planung und Umsetzung der gestalterischen Modifikationen gebührt dem Bärenreiter-Verlag Kassel, seit Jahrzehnten ein wichtiger, den Belangen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft stets aufgeschlossener und verlässlicher Kooperationspartner und Förderer.

Münster, im September 2020

Jürgen Heidrich

Vivat, Adventus und Krönungszeremoniell

Heinrich Schützens »Da pacem, Domine« SWV 465 als symbolische Kommunikation

Joachim Kremer

Da pacem, Domine (SWV 465 aus dem Jahre 1627) gehört mit *Syncharma Musicum* (SWV 49 von 1621) und *Teutonium dudum belli* (SWV 338 aus dem gleichen Jahre) zu den Kompositionen von Heinrich Schütz, die auf die Zeitumstände des Dreißigjährigen Krieges Bezug nehmen. Und als solche, zudem dem Dresdner Kapellmeister obliegende Werke fanden sie in der Forschung regelmäßig Erwähnung. Auch Schütz selbst weist in seinem Memorial von 1651 darauf hin, dass solche Kompositionen zu seinen amtlichen Aufgaben zählten, dass er bei »Chur- und fürstlichen Zusammenkünfften [...] auffgewartet« habe.¹ Den Anlass zu *Da pacem, Domine* gab der im Oktober 1627 in Mühlhausen stattfindende Kurfürstentag, der auch über die Rückgabe der von den Protestanten eingezogenen Kirchengüter beriet, also über ein hinsichtlich des interkonfessionellen Miteinanders heikles Thema.²

Auf diesen politischen Kontext nehmen die Texte des Werkes aber eher indirekt Bezug, die dabei zu findende Simultaneität zweier Texte findet sich in den Kompositionen von Schütz selten. Der Verweis in der Königsberger Quelle auf »nostrae germaniae« und den in Kriegszeiten geöffneten Janustempel belegen ebenfalls die Kontextualität und benennen den Krieg deutlicher.³ Allerdings kommt dem Werk im musikhistorischen Bild, das vom Komponisten Schütz gezeichnet wird, keine größere Bedeutung zu. Es wird – oft unter Bezugnahme auf die detaillierte Besprechung Werner Breigs von 1982⁴ – als das »politischste« Werk des Komponisten gesehen und als eindringliche, durch die Vivatrufe intensivierete Friedensbitte verstanden. Solche Verortungen gehen vom Text und der musikalischen Faktur des Werkes aus, wie sie Breig ausführlich beschrieben hat.

Sicher muss man die beiden in *Da pacem, Domine* sukzessiv und auch simultan musizierenden Ensembles aufeinander beziehen, und Werner Breig gab mit der Feststellung einer theologischen Relativierung der Rolle der Kurfürsten bereits eine Interpretation vor: Die sich wiederholende Frage des ersten Chores »quia non est alius qui pugnet pro nobis« bleibt nämlich trotz der simultanen Anrufung aller Kurfürsten im Grunde offen und betont damit höchstens die Notwendigkeit göttlicher Hilfestellung.⁵ Mit solchen Textbezügen sind indes noch nicht alle Interpretationsansätze verfolgt, die die Komposition bietet. Der *Chorus secundus* besteht ausschließlich aus Vivatrufen (im Singular und Plural »vivat«), die an die versammelten Kurfürsten und den Kaiser gerichtet sind. Das ist in der hier zu findenden Häufung außergewöhnlich.⁶ 98 Vivats werden auf diese Weise komponiert und wenn man Parallelführungen als intensivierete Formen wertet, dann sind es immer noch 52 einzelne Vivatakklationen:

I. (T. 24–48):	7 Vivatrufe auf Moguntinus, Trevirensis, Coloniensis, 4 weitere Vivats, 4 Vivats auf Ferdinand
II. (T. 65–86):	12 Vivats auf Saxo, Bavarus, Brandenburgensis, 5 Vivats auf Ferdinand
III. (T. 95–119):	6 Vivats auf die Kurfürsten, 4 Vivats auf Ferdinand
IV. (T. 121–139):	12 Vivats auf die Kurfürsten, Vivat auf Ferdinand (als Noëma mit Bass II als Konfliktstimme)

Linearität oder signalhafte Intervallstrukturen prägen diese Vivatrufe, die sich wegen ihrer Kürze und der beschränkten Diastematik kaum zu weiter tragenden musikalischen Entwicklungen eignen. Dabei ist jeder von ihnen in musikalischer Hinsicht weder singular noch kompliziert, und sie verweisen damit eher auf usuelle, nicht-verschriftlichte Praktiken. Diese Verweiskfunktion soll im weiteren Verlauf der Ausführungen weiter verfolgt werden.

Funktionalität vs. Autonomie

»Da pacem, Domine« als Gelegenheitskomposition

Da pacem, Domine ist eine Gelegenheitsmusik, die mit Blick auf ihre konkrete Funktionalität hin entstanden ist. Das Werk ist damit musikalisch-ästhetisch nicht autonom. Mit dieser Feststellung stehen latent Einwände im Raum, die zuweilen allen Gelegenheitsmusiken und in pauschaler Weise entgegengebracht werden.⁷ Indes scheint es aber keine ausgemachte Sache zu sein, dass sich seit der Renaissance (wann auch immer ihr Beginn anzusetzen ist) die Autonomie als das vorrangige Wesensmerkmal der Musik ausgeprägt hat. Und der ästhetischen Autonomie eine solche Nobilität zuzuschreiben, dass sie nicht nur als die höherwertige ästhetische Konzeption, sondern als die entscheidende verstanden wird, käme der Verabsolutierung einer bestimmten Konzeption von Musik gleich, wenn auch zugegebenermaßen einer bedeutenden und wirkungsmächtigen Idee. Dass das zuweilen in der Musikgeschichtsschreibung geschehen ist, zeigt sich im Umgang mit aller Musik, der ein funktionales Moment innewohnt.⁸ Der emphatische und sich vorwiegend auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts stützende Werkbegriff erhielt nämlich seine ideale Überhöhung durch die Kategorie der Autonomie, war damit aber – latent oder offen ausgesprochen – auf den Gegenbegriff der ästhetisch niedriger stehenden Gelegenheitsmusik angewiesen.⁹ Er vermochte die Überhöhung präzisierend zuzuspitzen, zumal er durch Eduard Hanslick auf politische Musik bezogen und damit konkret lebensweltlich verstanden wurde.¹⁰ Aber noch im 18. Jahrhundert hatten viele Gelegenheitsmusiken An-

lassgebundenheit und ästhetischen Anspruch miteinander verbunden, was zumindest für Zeitgenossen durchaus als reibungsfrei verstanden wurde. Dass also Funktionalität und innermusikalische Autonomie unbedingte Ausschlusskriterien sein sollen, dass man mit Fug und Recht die eine Kategorie gegen die andere ausspielen können soll, hat eine eigenartige Bedeutung für ästhetische Überhöhungen und nachfolgend für die Ausbildung musikalischer Kanons wie auch der darauf sich berufenden musikhistorischen Narrative erlangt.¹¹ Aber wenn Autonomie als Prämisse gesetzt wird, dann ist es – und daran zeigt sich das Wesen der Autonomie als Gegenbegriff im Sinne Kosellecks¹² – geradezu unvermeidlich, dass Außermusikalisches als sekundär oder sogar irrelevant betrachtet wird. Friedhelm Krummacher geht im Blick auf die Krisenhaftigkeit des 17. Jahrhunderts davon aus, dass »Musik weniger als andere Lebensbereiche externe Momente reflektiert«, was »in der Sache selbst« begründet sei.¹³ Die damit treffend benannte Problematik des Verhältnisses von Inner- und Außermusikalischem scheint zuweilen für die Musik nach 1800 als gelöst, wenn Laurenz Lütteken konstatiert, dass an die Stelle des Sinnzusammenhangs zwischen Inner- und Außermusikalischem die Autonomieästhetik getreten sei, die Autonomie geradezu als Kompensation dieser Verlusterfahrung zu verstehen sei und dass danach »nur gelegentlich« eine Erinnerung von Kunstwerk und ritueller Daseinsform nachzuweisen sei.¹⁴

Da aber mitnichten aller Musik nach 1800 funktionsfreie Autonomie attestiert werden kann, könnte man statt eines Ausschlussmodells eine andere Perspektive einnehmen, nämlich in Paraphrasierung Barbara Stollberg-Rilingers das Denkmodell, dass »nicht alles nur autonom, aber eben auch [als] autonom«¹⁵ verstanden werden kann. Das öffnet den Fragehorizont, und diesem Modell folgend läge dann die Aufgabe der Musikwissenschaft – trotz des bisherigen großen Erfolgs dualistischer Konzeptionen der Geschichtsschreibung – auch darin, nicht das Eine gegen das Andere auszuspielen, sondern das diffizile und vielgestaltige Ineinanderwirken Beider zu erfassen.

Symbolische Kommunikation und Musikwissenschaft

Der Autonomieästhetik grundsätzlich entgegen steht das Konzept der symbolischen Kommunikation, weil es kulturelle Phänomene als empirische Wahrnehmung der sozialen Welt versteht, strukturiert durch Symbolisierungen.¹⁶ Performative Akte bilden diesem Ansatz zufolge soziale Realität nicht nur ab, sondern schaffen diese in Form einer symbolischen Kommunikation stets aufs Neue und versehen sie somit mit Sinn, durchaus in veränderbarer Art und Weise. Wertesysteme und Ordnungen werden so »manifestiert, visualisiert, auf Dauer gestellt, aber auch angegriffen und verändert«.¹⁷ Nicht also das künstlerische Produkt allein mit seiner musikalisch-textlichen Struktur bestimmt die Deutung, sondern auch der im funktionalen Kontext zu verstehende Akt des Vollzugs und seiner Darbietung.

Schon in diesen wenigen Setzungen liegen ernstzunehmende und folgenreiche Anregungen, weil die Phänomene selbst – und damit auch die Musik – in einem Kontext

der sozialen Welt gesehen werden, und zwar auch in ihrer Rückwirkung auf die Neukonstruktion der (auch außermusikalischen) Welt. Eine solche Wirkung ist an eine gewisse Öffentlichkeit gebunden, an das Wissen von dieser Kommunikation, die als ein Akt des Vollzugs ihre Wirkung nicht ohne Sichtbarmachung und Hörbarwerdung entfalten kann. Barbara Stollberg-Rilinger gesteht diesem Konzept einige Offenheit und damit auch Indeterminiertheit zu, sieht aber die Chance darin, Momente der nach außen gerichteten und im Akt der Performanz zu fassenden Außenwirkung zu erkennen. Als eine Zeitkunst ist die Musik damit prädestiniert, mit diesem methodischen Instrumentarium betrachtet zu werden, weil so auch prozessuale Inszenierungen erfasst werden können. Während Jürgen Heidrich und Katelijne Schiltz am Beispiel musikalischer Rätsel und dem Themenfeld »Musik und Bild« die Grenzen der symbolischen Kommunikation aufgezeigt haben, anhand gut gewählter Musikbespiele auf die begrenzte Wirkung musikalischer Rätsel hinweisen, scheint doch überprüfenswert, ob symbolische Kommunikation mit »Verweis«, »Zeichenhaftigkeit«, »Symbol«, »Ritual« oder »interaktiver Kommunikation« gleichgesetzt werden kann¹⁸ oder ob nicht erst deren performative Inszenierung (ob im Ganzen oder in Teilen) einen kommunikativen Anspruch einlösen kann. Fraglich ist somit, ob die Idee des selbstreferentiellen Kunstanspruchs, wie er am Beispiel von Beethovens Chorfantasie dargestellt wird,¹⁹ nicht ein wesentliches Moment der symbolischen Kommunikation vermissen lässt, nämlich das der Außenwirkung. Der von Jürgen Heidrich benannte Aspekt, dass sich das Werk einer Erwartungshaltung verweigert und bis dahin unbekannte hermeneutische und ästhetische Probleme schafft, was »den Beteiligten neue Kategorien des Verstehens abverlangt«, kann doch gerade im Umgang mit dieser Irritation und »Ratlosigkeit« erkennbar werden.²⁰ Sicher ist Musik ein Zeichensystem, sie ist auf Kommunikation angelegt und ihr wohnt eine VerweisFunction inne; aber symbolische Kommunikation ist nicht nur Abbild, ästhetisch überhöhtes Absetzen von der Welt oder gar Rückbezüglichkeit auf sich selbst, sondern sie setzt Wirklichkeiten, die über die Musik hinaus auf die soziale Wirklichkeit einwirken. Wenn beispielsweise in Jacob Obrechts *Missa de tous bien playne* der Tenor die Reihenfolge der notierten Stimme verändern muss, um eine »non-lineare, sprunghafte Lektüre des Notierten« zu verklänglichlichen,²¹ und dabei die Notenwerte in hierarchischer Folge singt (also erst die Longae, dann die Breves und so weiter), dann ist das wohl eine Kommunikation mit den Sängern, aber gerade im Moment der Performanz geht das weitgehend verloren, weil die Hörer den Unterschied zwischen Notat und klingender Musik nicht wahrnehmen, möglicherweise gar nicht kennen.²² Aber um das Erreichen möglichst vieler Rezipienten geht es bei der symbolischen Kommunikation, die in ihrer Performanz eine möglichst breite Folie des Sich-Wiederfindens anstrebt. Das gilt sogar, wenn es sich um Konsensfassaden handelt, weil das situative Setting (Feier, Gottesdienst, Festrede etc.) die Darstellung von Individualpositionen dort nicht gestattet.

Stärker akzentuiert Björn Tammen das Moment der Wirklichkeitsgenerierung, wenn er ein Kölner Chorgestühl des frühen 14. Jahrhunderts als »institutionelle Repräsentation des im Chorgestühl vereinten Domkapitels« versteht, und auch Sebastian Werr, der höfische Operaufführungen als Inszenierung der höfischen Ordnung versteht, die

vor allem durch die physische Anwesenheit des Herrschers ihre sinnfällige, weil augenscheinliche Bedeutung erlangt.²³ Aber die genannten Studien lassen erkennen, dass der musikwissenschaftliche Gebrauch des Begriffes der symbolischen Kommunikation eher uneinheitlich zu sein scheint; er wird zuweilen gleichgesetzt mit »Verweis« und »Symbol«, auch mit »Kontextualität« oder er wird auf das Werk gelenkt, im Sinne einer Selbstreferentialität.²⁴ Wenn aber die Frage nach der symbolischen Kommunikation nicht grundsätzlich falsch gestellt sein soll, muss sie notwendigerweise ein Stück vom Werk wegführen, hin zur Konstruktion sozialer Wirklichkeiten. Und hier wird Schützens *Da pacem, Domine* in hohem Maße interessant, weil die Vivatrufe einer sozialen (und weniger einer kompositionsgeschichtlichen) Praxis entstammen, die seit Jahrhunderten auch über nationale und kulturelle Grenzen hinweg soziales Miteinander mitbestimmt hat.

Vivat als Akklamation: Grundmomente der Vivat-Rufe

Vivat-Rufe sind im Gegensatz zu Werner Bittingsers Einschätzung alles Andere als »lapidar«,²⁵ sondern sie sind als Teil einer komplexen sozialen und akustischen Praxis zu verstehen, wenn man Funktionszusammenhang, Ablauf, die Rolle der Ausführenden und die Lautstärke der Rufe bedenkt. Sie sind als eine Form der seit der Antike nachweisbaren Akklamationen verschiedener Kulturen (Perser, Syrer, Ägypter, Griechen und Römer) auch in der christlichen Welt bekannt. Typologisch sind sie dem Amen verwandt,²⁶ so dass es mehr als erstaunt, dass sie – im Gegensatz zum Amen – bislang kaum Gegenstand der Forschung gewesen sind, allemal nicht der musikwissenschaftlichen Forschung. Die folgenden Ausführungen stellen also nur den Versuch einer Annäherung an eine soziale Praxis dar, die im Gegensatz zu ihrer sozialen Omnipräsenz selten genug mehrstimmig vertont bzw. kompositorisch gestaltet wurde. Freilich gälte es dabei, die schier unüberschaubare Menge der Huldigungsmusiken der Frühen Neuzeit zu sichten, die oft genug Anlass für Jubelrufe boten. So endet beispielsweise das zur Hochzeit des württembergischen Erbprinzenpaares Wilhelm Ludwig von Württemberg und Magdalena Sibylla von Hessen-Darmstadt 1675 aufgeführte mythologische Singspiel *Lavinia* mit der Aria eines Redners, der gemeinsam mit dem Chor in einen Vivatruf eintritt:

VIVAT der Württemberg-Hessische Namen!
VIVAT! Gekrönet in Ewigkeit / Amen!
[dritte und letzte Strophe:]
Lebet o Württemberg-Hessische Namen!
Lebet beglücktet in Ewigkeit / AMEN!²⁷

Fast schon willkürlich aus der Menge frühneuzeitlicher Vivatrufe herausgegriffen, zeigt sich hier doch Grundsätzliches einer solchen Akklamation.

Akklamation der Autorität

Wie mit anderen Akklamationen so werden auch mit den Vivatrufen Autoritäten geehrt, also Herrscher, deren Familien oder Entscheidungsträger des politischen und militärischen Lebens. Der Vivatruf ist aber entgegen der oben wiedergegebenen Ansicht Sebastian Werrs nicht ausschließlich an die physische Präsenz dieser Personen gebunden, wenn es sich um Memorialakte handelt. Die Faktizität wird bei Gedenkveranstaltungen über die Performanz erreicht, bei der der Name eine Verweisfunktion übernimmt, unter Umständen ist die betreffende Person auch visuell präsent, etwa als Bestandteil eines *Castrum doloris*. Die intensivierende Wiederholung eines Vivat-Rufes ist durch viele Quellen belegt; sie unterstreicht die performative Qualität dieser Akklamation.

Anlässe

Zwar können auch *Abstracta* bejubelt werden, wie etwa im Rahmen eines Feuerwerks anlässlich der Friedensfeiern 1649, wo die Worte »Vivat Pax« zu sehen waren.²⁸ Aus der Eigenschaft der Widmungsträger folgert aber, dass oft personenbezogene Anlässe den Rahmen abgeben; zwei von ihnen waren über Jahrhunderte hinweg etabliert: die Krönungszeremonie und der Adventus. Beide bildeten – vielleicht mit Abstufungen – mittels symbolhafter Gesten, Sprechformeln sowie vorbestimmter Handlungsabläufe eine »ästhetische Inszenierung mit einer komplexen Dramaturgie« aus. Beispielhaft formuliert dies Therese Bruggisser-Lanker für die Krönungsriten.²⁹

Paraliturgie

Das Vivat markiert eine besondere, aus der Alltagswelt herausgehobene Kommunikationssituation. Es wird nicht jedem entgegengebracht, sondern ertönt in einem bestimmten Moment als eine fast schon weihetvoll und paraliturgisch inszenierte sprachliche Floskel, wie es Jürgen Heidrich am Beispiel der *Missa Hercules Dux Ferrariae* gezeigt hat.³⁰ Die Platzierung des Vivat im Stuttgarter Singspiel *Lavinia* als Abschluss belegt ebenfalls diese Überhöhung.

Kasualien

Wahl- und Krönungszeremonie

Vivats erschallen – dem biblischen Buch der Könige 1 Vers 39 folgend (»Vivat rex in aeternum«) – unmittelbar nach der Salbung eines Königs, zuweilen auch nach erfolgter Wahl. In Verbindung mit einer Antiphon gehört der Ruf zu den liturgischen Gesängen der angelsächsischen Krönungsmesse, und schließt die Antiphon *Unxerunt Salomonem*, die auch während der Salbung der französischen Könige gesungen wird, ab.³¹ Ähnlich wird

auch die Wahl des Kaisers in Frankfurt durch eine Proklamation und das bestätigende Vivat bekräftigt und damit anerkannt:

Nach also berichtiger solennen Kaiserwahl [...] pflegt ermeldte Wahl sofort in besagter Bartholomäuskirche dem daselbst versammelten Volke öffentlich bekannt gemacht, auch der neuerwählte römische teutsche Kaiser [...] von den Churfürsten und Wahlgesandten aus sothaner Capelle heraus, in das Chor geführt, daselbst auf den Altar gehoben und somit in Person dem Volke dargestellt zu werden, das [...] den neuen Reichsbeherrscher mit einem gleich beyfälligen und frohen Vivat beehret und dadurch seine Zufriedenheit über dessen Wahl zu offenem Tage legt.³²

Sollte der Neuerwählte in Absenz gewählt worden sein, wird ein ähnliches Verfahren praktiziert. Einer der Kurfürsten »kündigt darauf dem Volke die beschehene Wahl mit den Worten an: »Annuncio vobis, quod N. N. [nomen nominandum; d. Verf.] electus sit in Imperatorem« worauf das in der Kirche befindliche Volk dem neuerwählten Kaiser ein gleichmäßiges frohes Vivat erschallen läßt.«³³

Adventus

Der feierliche Adventus erfolgte im Rahmen eines Herrschereinzuges oder er diente der Übernahme der Herrschaft, die mit einem Einzug vollzogen werden konnte. Er demonstrierte deshalb Eintracht und Stabilität und bildete dazu eine »komplexe Kette verschiedener Zeremonien« wie einen überregional verständlichen Zeichencode aus.³⁴ Seit der Antike bis in die Neuzeit ist er nachweisbar und er kann idealtypisch in sechs Phasen unterteilt werden:

- Phase 1: Vorbereitung
- Phase 2: Occursio: Die Einholung des Herrschers (Entgegenziehen, Begrüßung, Geleit)
- Phase 3: Ingressus: Eintritt und Empfang
- Phase 4: Processio und festlicher Umzug
- Phase 5: Offertorium: Besuch der Hauptkirche
- Phase 6: Einherbergung und Aufenthalt³⁵

Der Adventus ist ein vorwiegend städtisches Phänomen, und er ist ohne eine akustische Folie, d. h. ohne Glockengeläut, Salutschüsse, Spielleute und Akklamationen nicht denkbar.³⁶ Dass etwas ertönt, ist fast eine *conditio sine qua non*, ein Herrscherempfang ohne Vivat würde abweisend und respektverweigernd wirken.³⁷ Offenbar ist aber nicht genormt, in welcher oder in welchen Phasen das Vivat ausgerufen wurde. Es kann an unterschiedlichen Stationen dieses Ablaufs eingebracht werden, immer aber unterstreicht es das öffentlich sichtbare Auftreten.

Ablauf und Vivatrufe

Zahlreiche Beschreibungen von Adventus und Huldigungen erwecken den Eindruck spontaner Vivatrufe. In bestimmten Kontexten war das Vivat aber geregelt, wie die Ordines zu Königskrönungen zeigen. Die Abfolge der Teilmomente einer Krönungszeremonie scheinen sogar stärker formalisiert gewesen zu sein als bei einem Adventus. Das geht aus der Beschreibung der französischen Königskrönung hervor, speziell aus der Inthronisation und dem dabei verwendeten Wort »ensuite«, das eine feste Abfolge suggeriert. Der Erzbischof von Reims »quitte sa Mitre, fait une profonde révérence au Roy, assis dans son Trône, le baise, & dit tout haut trois fois: Vivat Rex in aeternum, & pendat tous les Pairs, les Ecclesiastiques les premiers, & et les Laïcs ensuite font la même chose, avec pareille acclamation, chacun à leur tour«.³⁸

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells zeigt, dass ein Vivatrufer beginnt und weitere entweder einfallen oder nachfolgen. Das scheint ein allgemein übliches Ablaufmodell zu repräsentieren. Dieses Idealbild findet sich auch in zahlreichen Beschreibungen nicht-liturgischer Vivats. Wohl schon bald nach Einführung dürften solche Äußerungen nicht mehr spontan gewesen sein, aber es ist meist ein einzelner der anstimmt, und das Volk (oder die versammelte Menge) übernimmt in Form einer kollektiven Akklamation.³⁹ Ein Misslingen dieses Prozesses ist für die Kaiserwahl 1712 überliefert, als die Initialzündung für das Vivat nicht wirkte:

Als er mit dem Lesen fertig und die Worte: Vivat rex in einem Thon weglaße / da er doch hätte sollen recht laut ruffen: Vivat Rex Carolus, so wollte ihm niemand von den Anwesenden nachfolgen und nachruffen: Vivat Rex Carolus, / [...] (das Wort Carolus ließ der Dom-Dechand auch aus) darauff die Anwesenden mit hellen ruffen: Vivat Rex (aber nicht Carolus dazu sagten) schrien, indem die wenigsten von denen Anwesenden das Wort Carolus von Chur-Mayntz hatten ruffen hören.⁴⁰

Lautstärke und Kollektivität

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells unterstreicht den Vivatruf, der erstmals vom Erzbischof »tout haut« ausgesprochen wurde, also für alle Anwesenden akustisch deutlich wahrnehmbar. Auch bei der Frankfurter Kaiserwahl 1712 hätte der Kurfürst »sollen recht laut ruffen«. Auf die Bedeutung von »clamor« und »schall« bei der Selbstdarstellung der Autoritäten wies bereits Sabine Žak grundlegend hin.⁴¹ Als Teilmoment des Rechtslebens hat aber der kollektiv erzeugte Lärm und Schall, und dazu gehört auch das Vivat, eine elementare soziale Funktion: Es erzeugt – wie auch das gemeinschaftliche Singen (z. B. von Hymnen oder Kampfliedern⁴²) oder die etablierten Formen des Applauses – soziale Einigkeit, es schafft Öffentlichkeit und verkörpert die Sichtbarmachung für alle auf akustische Weise. Über die Lautstärke und Kollektivität demonstriert das Vivat auch die Gemeinsamkeit des Handelns, die bestätigende Ein-

stimmigkeit Aller, so etwa nach der Wahl eines Königs oder eines Kaisers.⁴³ Seine größte Wirkung entfaltet es also nicht als individueller Ruf eines Einzelnen. Als eine kollektive Akklamation und Form der Zustimmung schafft das *una voce* vorgetragene Vivat einen hohen Grad an Faktizität, damit auch Legitimation und Persuasivität und galt damit oft als Ausdruck einer göttlichen Inspiration. Er ist angesiedelt in der Nähe zu den Bedeutungen »Recht und Öffentlichkeit, Geltung und Anerkennung, Herrschaft und Macht, Pracht und Ruhm, Anspruch und Anmaßung«,⁴⁴ und zwar mit fließenden Übergängen, wobei die Grenze zwischen Musikalischem und Außermusikalischem, zwischen Musik und Geräusch, zwischen intonierter Akklamation, Gesang und Ruf nicht scharf definiert ist.

Auch Johann Heinrich Zedler bespricht in seinem *Universal-Lexicon* das Vivat und gibt einen Hinweis auf die Rollenverteilung: »Bey löblichen Regenten gehet es ohnstreitig, und das mit allem Rechte, den Unterthanen von Hertzen«. Es ist also eine Form des kollektiven Handelns der im weiteren Verlauf nicht näher spezifizierten »Leute«, des oft so bezeichneten »Volkes«,⁴⁶ also derer, die nicht Herrscher sind und die einer anderen sozialen Gruppe als derjenigen des (oder der) Bejubelten angehören. Der Akt der Beglückwünschung durch das Vivat ist eine Form der kollektiven Kommunikation. Aber Zedler kennt auch das, was Stollberg-Rilinger als Konsensfassade bezeichnet hat: »wenn aber die Leute bey der Ankunfft eines tyrannischen Ueberwinders, mit vollem Halse, Vivat schreyen, und alle Freuden-Zeichen hervor suchen, ist zu vermuthen, daß es nur aus Furcht des gar schlechten Lohnes, den sie wiedrigen Falls zu gewarten hätten, geschehe«. Die Generierung einer *fait social* erfolgt also nicht allein durch den Vivatruf selbst, sondern auch durch das kontextuelle Umfeld und ein – man möchte fast sagen – aufführungspraktisches Moment. Das aufrichtige Vivat wird mit dem Verb »zurufen« bezeichnet, das fassadenartige aber mit dem Verb »schreyen«. Wenn also ein Musikensemble, so professionell es auch sein mag, Vivatrufe aufführt, dann ist Musik als »Vehikel zur Selbstdarstellung, [und] zur Bekräftigung«⁴⁷ in einem weit umfassenderen Maße und für alle Anwesenden nachvollziehbar als im Beispiel der musikalischen Rätsel: Denn nicht nur die kleine Gruppe der intellektuell Eingeweihten (also der Sänger), die die Notation der klingend wahrgenommenen Musik kennt, ist die Zielgruppe, sondern gleichermaßen alle anwesenden Hörer, und zwar über alle sozialen Schranken hinweg: die fürstlichen Protagonisten, die anonymen »Leute« und alle anwesenden Hörer.

Schützens »Da pacem, Domine« als symbolische Kommunikation

Eine performative Inszenierung, die in Bewegung und Ablauf soziale Wirklichkeit spiegelt und sogar generiert, ist im Falle von Schützens *Da pacem, Domine* nicht überliefert. Nüchtern muss man feststellen, dass mehr über die Verpflegung der Kurfürsten und die Anzahl der verzehrten Ochsen⁴⁸ bekannt ist als über die musikalische Inszenierung dieser Komposition. Wolfram Steude schließt eine gottesdienstliche Verwendung sogar ausdrücklich aus, weil die Katholiken nicht daran teilgenommen hätten.⁴⁹ Indes gibt es