

Lieder von Friedrich Spee in Bearbeitungen von Hermann Schroeder

Zur Rezeption eines barocken Dichters in der Chor- und Orgelmusik eines Komponisten des 20. Jahrhunderts*

Rainer Mohrs

„Qui cantat, bis orat“ (Wer singt, betet doppelt) – dieses dem hl. Augustinus zugeschriebene Wort ist vielleicht die prägnanteste Begründung der Kirchenmusik, sozusagen die programmatische Quintessenz für jede kirchenmusikalische Aktivität und Richtschnur sowohl für Kirchenmusiker als auch Kirchenkomponisten. Dies gilt im Besonderen auch für das Schaffen der beiden Persönlichkeiten, um die es im Folgenden geht: für den Jesuiten und Dichter Friedrich Spee von Langenfeld (1591–1635)¹ und den Komponisten Hermann Schroeder (1904–1984)². Beide verbindet das Bemühen um eine Intensivierung des religiösen Ritus durch Gebet und Kirchenmusik. Beide verbindet aber auch die Stadt Trier, wo sowohl Spee als auch Schroeder wichtige Jahre ihres Lebens verbrachten. Diese biographische Verbindung führt zu der Frage, wie einer der bekannten deutschen Kirchenkomponisten des 20. Jahrhunderts das Liedschaffen des Spee verarbeitet und für die Praxis der Gegenwart nutzbar macht.

Dabei muss man wissen, dass Schroeder durch seine Biographie eine besondere Beziehung zu Spee hatte: von 1919 bis 1923 besuchte er das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Trier, das auf das alte Jesuitenkolleg zurückgeht, und so machte er Abitur an genau der Schule, an der Spee 1634/35 als Professor für Exegese gelehrt hat. Die Bedeutung Spees dürfte Schroeder schon damals bekannt gewesen sein, befand sich doch sein Grab in der Jesuitenkirche, also unmittelbar neben der Schule. Zudem hing am Eingang des damaligen Gymnasiums am Jesuitenkolleg (Jesuitenstraße 13, heute Priesterseminar und Theologische Fakultät) seit 1896 eine Gedenktafel, die dem Schüler Hermann Schroeder nicht entgangen sein dürfte³:

* Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 26.9.2011 auf der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft in Trier im Rahmen der Sektion für Musikwissenschaft gehalten wurde.

¹ Friedrich Spee. Dichter, Seelsorger, Bekämpfer des Hexenwahns. Katalog der Ausstellung in Düsseldorf 1991, hrsg. v. G. Franz, Trier 1991.

² Vgl. R. Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Köln 1974 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 102); Hermann Schroeder. Komponist – Lehrer – Interpret, hrsg. v. P. Becker und W. Schepping, Kassel 2008 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 170).

³ Vgl. A. Arens, Das Gedächtnis Friedrich Spees in Trier, in: Friedrich Spee. Dichter, Seelsorger, Bekämpfer des Hexenwahns, S. 261 ff., sowie H. Weber/G. Franz, Friedrich Spee (1591–1635), Leben und Werk und sein Andenken in Trier, Trier 2004 (dort S. 53 eine Wiedergabe der Plakette).

IN DIESEM HAUSE
 HAT GEWOHNT UND
 IN DER KIRCHE NEBENAN
 LIEGT BEGRABEN
 FRIEDRICH SPEE
 V. LANGENFELD, S.I.,
 DER TAPFERE BEKAEMPFER
 DES HEXENWAHNS
 UND FROMME DICHTER
 DER „TRUTZNACHTIGALL“,
 GEB. 1591, GEST. 1635

1. Zur Bedeutung der Lieder von Friedrich Spee

Nach neuestem Forschungsstand schrieb Friedrich Spee 124 geistliche Lieder⁴. Seine wichtigste Liedersammlung war die *Trutz-Nachtigall*⁵ (1634), gedruckt 1649 postum im Verlag J. W. Friessem in Köln, im gleichen Jahr wie das *Güldene Tugend-Buch*. Den Titel *Trutz-Nachtigall* hat Spee in der Vorrede („Ettliche Merckpünctlein“) zur Ausgabe erläutert: „Trutz Nachtigall wird diß Büchlein genandt / weiln es trutz allen Nachtigalen süß / unnd lieblich singet“. Das Wort „trutz“, heute „trotz“, von „trutzen/trotzen“ bedeutet „wetteifern“. Frei übersetzt bedeutet die Vorrede also, dass Spees Lieder mit der Nachtigall wetteifern wollen. Spee betont außerdem im Titel des Trierer Autographs von 1634, dass seine Gedichte in deutscher Sprache verfasst sind:

„Trutz-Nachtigal, Oder Geistliches-Poetisch Lust-Waeldlein, Deßgleichen noch nie zuvor in Teutscher Sprach auf recht Poetisch gesehen ist. Allen geistlichen, gottliebenden Seelen, und sonderlich der poetischen Kunst gelehrten Liebhabern zur Erquickung. Durch einen Priester der Societet Jesu.“

Laut *Merckpünctlein 2* war es Spees Absicht zu zeigen, „daß auch in der Teutschen Sprach man gut poetisch dichten und reden könne“. *Merckpünctlein 3* zeigt seine theologische Absicht⁶:

„daß auch Gott in Teutscher Sprach seine Sänger, und Poeten hette, die sein Lob, und Namen eben also künstlich, und poetisch als andere in anderen Spraachen, singen, und verkünden köndten.“

Das Autograph enthält 51 Gedichte, ebenso die Druckausgabe von 1649. Der Erstdruck ist in zwei Ausgaben überliefert, als Exemplar ohne Notenbeilage (so das Exemplar in der Trierer Stadtbibliothek) und als Exemplar

⁴ Fr. Spee, *Geistliche Lieder*, hrsg. v. Th. G. M. van Oorschot, Tübingen 2007, S. 286.

⁵ Fr. Spee, *Trutz-Nachtigall*, hrsg. v. Th. G. M. van Oorschot, Bern 1984 (= Spee, *Sämtliche Schriften*, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1).

⁶ Ebd., S. 5; vgl. auch P. Becker, *Mischgemüß 1630 – Spurensuche bei Friedrich Spee*, in: *Finis. Non finis...*, Von Schütz bis Kagel, Texte zur Musik und ihrer Vermittlung, Mainz 2009, S. 337.

mit einer Notenbeilage von 24 ausgewählten Liedern (Exemplar in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln)⁷.

Die Forschung ist sich über die Bedeutung der Gedichte Spees für die frühe deutsche Lyrik einig: sie liegt in seiner meisterhaften Übertragung der antiken Versmaße auf die deutsche Sprache. Wortakzent und Versbetonung fallen zusammen, die natürliche Betonung der Wörter und die metrischen Schwerpunkte des Versmaßes stimmen überein. Nach Spees Auffassung eigneten sich dazu vor allem die Versmaße Jambus und Trochäus, da sie sich „am meisten in unser Teutschen sprach fügen“⁸. Spee schreibt ferner in der Vorrede, dass er sich um „lieblichkeit“ der Sprache bemüht und spricht damit das antike Ideal der „suavitas“ an: die Gedichte sollen für den Leser angenehm und erbauend sein. Dabei wendet er sich an die in der „poetischen Kunst gelehrten Liebhabern“.

Die Emotionalität und Ausdrucksstärke seiner Texte sei am Beispiel der ersten Strophe des Liedes *Zu Bethlehem geboren* erläutert, hier in Zusammenhang mit einem Satz für Klavier⁹ von Schroeder (siehe Notenbeispiel 1). Was diese Strophe so ausdrucksstark macht, ist die Wärme und die persönliche Nähe, die Spee beim Leser oder Sänger erzeugt: die Verkleinerungsform „Kindelein“ weckt das Gefühl für den neugeborenen Gottessohn und so ist es nur natürlich, dass beim Betrachter der Wunsch geweckt wird: „sein eigen will ich sein“. Wiederholungen verstärken die Wirkung der Worte: „Eja, eja, sein eigen will ich sein“. Der Text wählt die Ichform und stellt damit den unmittelbaren Bezug zum Leser her: „Uns“ ist das Kind geboren, sein eigen will „ich“ sein. Spee spricht den Menschen unmittelbar und eindringlich an.

Hinzu kommt der Bilderreichtum der Sprache Spees, zum Beispiel beim Passionslied *In stiller Nacht*, wenn in der Todesstunde Jesu die tieftraurige Stimmung durch Bilder aus der Natur verdeutlicht wird („der schöne Mon will untergohn, für Leid nit mehr mag scheinen“). Spee ist ein Meister des Wortes und hat zweifellos zum Ziel, Menschen für Jesus zu gewinnen und im Glauben zu stärken. Es sind die „gottliebenden Seelen“, die er laut Vorrede erreichen möchte. Als Lehrer an verschiedenen Ordensschulen der Jesuiten hat Spee auch pädagogisch gewirkt und sich im Katechismusunterricht bemüht, die Kinder emotional anzusprechen und zu einer persönlichen Beziehung zu Jesus hinzuführen. Viele Lieder Spees sind nicht nur im katholischen, sondern auch im evangelischen Gesangbuch vertreten und zu geistlichen Volksliedern geworden, etwa *Zu Bethlehem geboren*.

⁷ Vgl. G. Schaub, Die Trutz-Nachtigall, in: Friedrich Spee, Dichter, Seelsorger, Bekämpfer des Hexenwahns, S. 191–203.

⁸ Vorrede zur Trutz-Nachtigall, vgl. Schaub, S. 199.

⁹ In: H. Schroeder, Susani. Alte Weihnachtslieder für Klavier, Mainz 1948 (Schott).

Notenbeispiel 1: *Zu Bethlehem geboren*

1. Zu Beth - le-hem ge - bo - ren ist uns ein_Kin-de - lein. Das

hab ich aus - er - ko - ren, sein ei - gen will ich_ sein. E -

- ja, e - ja, sein_ ei - gen_ will ich sein.

2. Statistische Übersicht zu Schroeders Spee-Bearbeitungen

Die folgende Untersuchung muss zunächst einmal von statistischen Erhebungen ausgehen und feststellen, welches Liedrepertoire ausgewählt und für welche Anlässe und Besetzungen es bearbeitet wurde. Schroeder hat insgesamt 18 Lieder von Spee bearbeitet, viele Lieder mehrfach und für verschiedene Besetzungen, sodass sich eine Gesamtzahl von insgesamt 56 Werken ergibt (siehe Anhang, Liste 1).

Hinsichtlich der Besetzungen (siehe Anhang, Liste 2) ist allgemein festzustellen, dass der größte Anteil der Werke auf die Vokalmusik entfällt. Es gibt insgesamt 34 Vokalwerke, darunter 11 für gemischten Chor mit Instrumenten sowie 8 für gemischten Chor a cappella. Dies weist eindeutig auf den wichtigsten Zweck der Schroederschen Kompositionen: sie sind für den liturgischen Einsatz im Gottesdienst oder für das geistliche Konzert gedacht. Aber es gibt einen weiteren Entstehungshintergrund: 3 Lieder für 3 gleiche Stimmen und 2 für 2 gleiche Stimmen sind in Schulbüchern erschienen, d. h. für die schulmusikalische Arbeit gedacht. Hier steht Schroeder unmittelbar in der pädagogischen Tradition Spees. Schließlich gibt es je 3 Bearbeitungen für 2 Singstimmen und Klavier (Orgel) und für eine

Singstimme mit Klavier oder Instrumenten. Diese Werke sind ebenfalls für die pädagogische Arbeit und für das Musizieren zu Hause gedacht. Beispielshaft sei hierfür die Sammlung *Uns kommt ein Schiff gefahren* erwähnt, 1961 geschrieben für die Reihe *Bausteine zur Musikerziehung* des Schott-Verlags. Schroeder verfolgte hier die Idee einer „geistlichen Hausmusik“¹⁰, d. h. er wollte geistliche Lieder und religiöse Sujets auch außerhalb des engeren kirchlichen Bereichs beim Musizieren zu Hause oder in der Schule zur Geltung bringen. Diese Bestrebungen teilte er mit Komponisten wie Joseph Haas oder Heinrich Lemacher. Hierhin gehört auch der vierhändige Klaviersatz über das Spee-Lied *Vom Himmel hoch, ihr Englein kommt* aus *Fünf deutsche Weihnachtslieder* op. 18 für Klavier vierhändig (1933)¹¹.

Neben den 34 Vokalwerken ist der Anteil der Instrumentalwerke mit 22 Bearbeitungen etwas geringer. Dies wird im Kontext der Spee-Bearbeitungen nicht sonderlich überraschen, geht es doch um Lieder, also um Vokalmusik. Zu bedenken ist ferner, dass die meisten der instrumentalen Vertonungen als Begleitung zum Singen gedacht sind, das Vokale also auch hier unausgesprochen im Hintergrund steht und Anlass für die Komposition ist. Dies gilt zum Beispiel für die Klaviersätze der Sammlung *Susani. Alte Weihnachtslieder für Klavier*¹² oder die Orgelbegleitsätze, die Schroeder 1949 für das Orgelbuch zum Kölner Diözesangesangbuch schrieb. Bei den Instrumentalsätzen ist die Besetzung Orgel (14 Werke) am häufigsten vertreten, es folgen Klavier zweihändig (5), Bläuersatz (2) und Klavier vierhändig (1).

Schaut man sich an, welche Lieder Schroeder bearbeitet hat, so ergibt sich eine Rangliste nach ihrer Häufigkeit (siehe Anhang, Liste 3). Sie wird angeführt von den folgenden Liedern: *Vom Himmel hoch, ihr Englein kommt* (9), *Zu Bethlehem geboren* (8), *Lasst uns das Kindlein wiegen* (5), *O Traurigkeit, o Herzeleid* (5), *In stiller Nacht* (4).

Die ersten drei Lieder gehören im Kirchenjahr zum Zeitraum Advent/Weihnachten, die beiden anderen in die Zeit der Passion. Diese liturgischen Zeiten sind bei den 56 Spee-Bearbeitungen Schroeders am stärksten vertreten: 28 für Advent/Weihnachten, 12 für die Passion, 8 zu Ostern sowie 5 Heiligenlieder und 3 Marienlieder.

3. Beispiele aus Schroeders kirchenmusikalischem Werk

a. Vokalwerke

Wie bereits erwähnt, gehören die Lieder Spees noch heute zu den am meisten in den Diözesangesangbüchern vertretenen Gesängen. So ist es

¹⁰ Zur Idee der „geistlichen Hausmusik“ vgl. R. Mohrs, Hermann Schroeder. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik, Kassel 1989 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 138), S. 141 ff.

¹¹ Mainz 1936 (Schott).

¹² Ebd. 1948 (Schott).

Notenbeispiel 2: *Freu dich, du Himmelskönigin*

S

1. Freu dich, du Him-mels-kö-ni-gin! } Freu dich, Ma-ri-a! Freu
 3. Er ist er-stan-den von dem Tod, } wie

A

1. Freu dich, du Him-mels-kö-ni-gin! } Freu dich, Ma-ri-a! Freu
 3. Er ist er-stan-den von dem Tod, } wie

T

1. Freu dich, du Him-mels-kö-ni-gin! } Freu dich, Ma-ri-a! Freu
 3. Er ist er-stan-den von dem Tod, } wie

B

1. Freu dich, du Him-mels-kö-ni-gin! } Freu dich, Ma-ri-a! Freu
 3. Er ist er-stan-den von dem Tod, } wie

1. dich, das Leid ist al-les hin! } Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-ri-a!
 3. er ge-sagt, der wah-re Gott, }

1. dich, das Leid ist al-les hin! } Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-ri-a!
 3. er ge-sagt, der wah-re Gott, }

1. dich, das Leid ist al-les hin! } Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-ri-a!
 3. er ge-sagt, der wah-re Gott, }

1. dich, das Leid ist al-les hin! } Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-ri-a!
 3. er ge-sagt, der wah-re Gott, }

nur logisch und naheliegend, dass Schroeder diese Lieder in allen möglichen Besetzungen für die kirchenmusikalische Praxis aufgegriffen und bearbeitet hat. In vielen Fällen handelt es sich um einfache Chorsätze für die Praxis, meist vierstimmige Sätze, die von normalen Kirchenchören gesungen werden können. Ein Beispiel ist der schlichte vierstimmige Kantionalsatz *Freu dich, du Himmelskönigin*, erschienen 1967 im Verlag Edmund Bieler, Köln (siehe Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 3: *Tu auf, tu auf, du schönes Blut*

Sopran

1. Tu auf, tu auf, du schö - nes Blut,
 3. Tu auf, tu auf, glaub mirs für - wahr,
 5. O E - wig - keit, o E - wig - keit!

Alt

1. Tu auf, tu auf, du schö - nes Blut, Gott will zu dir sich
 3. Tu auf, tu auf, glaub mirs für - wahr, Gott läßt mit sich nicht
 5. O E - wig - keit, o E - wig - keit! Wer könn - te dich er -

Tenor

1. Tu auf, tu auf, du schö - nes Blut, Gott will zu
 3. Tu auf, tu auf, glaub mirs für - wahr, Gott läßt mit
 5. O E - wig - keit, o E - wig - keit! Wer könn - te

Baß

1. Tu auf, tu auf, du schö - nes Blut, Gott will zu
 3. Tu auf, tu auf, glaub mirs für - wahr, Gott läßt mit
 5. O E - wig - keit, o E - wig - keit! Wer könn - te

Gott will zu dir sich keh - ren! O Sün - der, greif nun Herz und
 Gott läßt mit sich nicht scher - zen! Dein ar - me Seel steht in Ge -
 Wer könn - te dich er - mes - sen? Sind dei - ner doch schon all - be -

keh - ren, zu dir sich keh - ren!
 scher - zen, mit sich nicht scher - zen!
 mes - sen, wer könn - te er - mes - sen?

dir sich keh - - - ren! O Sün - der greif nun Herz und
 sich nicht scher - - - zen! Dein ar - me Seel steht in Ge -
 dich er - mes - - - sen? Sind dei - ner doch schon all - be -

dir sich keh - - - ren!
 sich nicht scher - - - zen!
 dich er - mes - - - sen?

Anspruchsvoller ist der Satz über *Tu auf, tu auf, du schönes Blut*, 1955 erschienen in der Reihe *Singende Kirche. Chorsätze zum deutschen Kirchenlied*, herausgegeben von Theodor Bernhard Rehmann und Johannes Overath¹³ (siehe Notenbeispiel 3). Hier liegt der Cantus firmus zunächst im Bass, später wandert er in den Sopran und den Alt. Da sich Sopran und Bass einige Male teilen, ergibt sich insgesamt eine Vier- bis Sechsstimmigkeit. Dadurch hat diese Motette einen etwas höheren Schwierigkeitsgrad.

¹³ Düsseldorf 1955 (Schwann).

In diesem Zusammenhang ist das einzige Zitat zu erwähnen, in dem sich Schroeder 1976 direkt über Spees Lieder äußert: es geht dabei um die Frage, welche Lieder nach dem 2. Vatikanischen Konzil weiterhin Bestand haben sollen und für das Einheitsgesangbuch *Gotteslob* ausgewählt werden. Schroeder hat selbst in einer Kommission des Erzbistums Köln für das Gesangbuch mitgewirkt, war aber später mit dem Ergebnis und der Liedauswahl im *Gotteslob* nicht zufrieden. Er vermisste viele alte, künstlerisch hochwertige Melodien und nennt hier ausdrücklich auch Lieder von Spee¹⁴:

„Ebenso schlimm ist, dass viele Lieder, die echtes Volksgut geworden sind, gestrichen wurden. Da sie im Diöz.-Teil erscheinen, sind sie wenigstens für die Region der Diözese gerettet. ... Dass aber unter den 21 gestrichenen Liedern welche sind, mit deren Verschwinden man dem Volk ganz wesentliche Stimmungen aus dem Herzen reißt, ist schlicht gesagt ein Skandal. Dies alles geschah, weil man bei der Edition die Vorschläge der diöz. Subkommission ignorierte. (Ich selbst war jahrelang Mitglied der Kölner Kommission – heute muss ich sagen: schade um die Zeit und die Arbeit.)“

Anschließend zählt Schroeder 21 Lieder auf, die er im Hauptteil des *Gotteslob* vermisst, darunter von Spee die Lieder *Tu auf, tu auf, du schönes Blut*, *Es führt drei König Gottes Hand* und *Ist das der Leib, Herr Jesu Christ*. Handschriftlich fügt er im Redemanuskript noch ein 22. Lied hinzu: *Bei stiller Nacht*.

b. Orgelwerke

In Schroeders Orgelmusik über Spee-Lieder muss man unterscheiden zwischen einfachen Orgelbegleitsätzen und künstlerisch anspruchsvollen Choralbearbeitungen. Die Orgelbegleitsätze für das Kölner Diözesangesangbuch¹⁵ spielen für die Analyse der Schroederschen Spee-Bearbeitungen keine wichtige Rolle. Schroeder hat sich hier sicher nicht bewusst für die Vertonung von Spee-Liedern entschieden, sondern einfach einige Orgelbegleitsätze für Kirchenmusiker geschrieben, die letztlich durch die von der Kirchenliedkommission vorgegebene Liedauswahl bestimmt war. Zu diesem Orgelbegleitbuch haben auch viele andere Kirchenmusiker und Komponisten Sätze beigesteuert. Wie die Auswahl der Lieder zustande kam bzw. wie bewusst sich die Bearbeiter für bestimmte Lieder entschieden, entzieht sich unserer Kenntnis.

Interessanter sind die Choralvorspiele, insgesamt 10 an der Zahl. Schroeders frühestes Choralvorspiel zu einem Lied Spees ist *In stiller Nacht*, sein erstes Choralvorspiel überhaupt. Er schrieb es 1931 für die Sammlung *Sechs*

¹⁴ H. Schroeder, Kirchenmusik heute. Chance oder Agonie? Vortrag, gehalten in Knechtsteden am 14.12.1976, unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass Schroeder (Archiv der Hermann-Schroeder-Gesellschaft), S. 15.

¹⁵ Orgelbuch zum Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Köln und das Bistum Aachen, 3 Bde., hrsg. v. J. Overath und Th. B. Rehmann, Köln 1949.

*Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder*¹⁶. Das eine Seite umfassende kurze Stück ist für den Einsatz im Gottesdienst gedacht, zumal die Tonart a-Moll derjenigen entspricht, in der das Lied üblicherweise in den Gesangbüchern in gut singbarer Lage abgedruckt ist. Alle Stimmen werden im Triosatz streng linear geführt. Der Cantus firmus liegt im Tenor (linke Hand) und wird mit einigen melodischen Freiheiten, Auszierungen und verbindenden Zwischentönen variiert und verziert. Die Harmonik dieses Frühwerks ist noch eindeutig der Dur/Moll-Tonalität verpflichtet. Mit der Chromatik des Anfangs (e¹-f¹-dis¹-e¹) und der dunklen Lage des Cantus firmus wird eine dem Ausdruck des Liedes entsprechende tieftraurige Stimmung erzeugt¹⁷, die – wie wir noch sehen werden – ähnliche kompositorische Mittel aufweist wie die zur gleichen Zeit entstandene Motette *In stiller Nacht* (siehe unten).

Zwei Spee-Lieder enthält die 1963 entstandene Sammlung *Orgelchoräle im Kirchenjahr*¹⁸. *O Traurigkeit, o Herzeleid* ist ein dreiteiliges Choralvorspiel in f-Moll (in der gleichen Tonart steht die 1935 komponierte gleichnamige Motette¹⁹). Auch hier scheinen also Orgelchoral und Motette bewusst für eine gemeinsame Aufführung konzipiert zu sein. Der erste Teil ist als Triosatz angelegt, der Cantus firmus wird im Vierfuß-Register im Pedal gespielt, die Oberstimme verläuft in besinnlichen Achteltriolen. Der Mittelteil (ab T. 13) besteht aus einem zweistimmigen Kanon in der Oktav, der das melodische Material des Cantus firmus frei verarbeitet. Der dritte Abschnitt (siehe Notenbeispiel 4) weitet den Satz zur Fünfstimmigkeit: der Cantus firmus liegt wieder im Pedal, die beiden Manualstimmen werden mit parallelgeführten Quartan (rechte Hand) und Quinten (linke Hand) im Stile von mittelalterlichen Fauxbourdon-Sätzen geführt, eine bei Schroeder häufig anzutreffende Satztechnik. Sie erlaubte ihm, an der Tonalität prinzipiell festzuhalten und dennoch im Zusammenklang neuartige, oft dissonante Klänge zu erzeugen.

Der zweite Spee-Choral dieser Sammlung ist *Lasst uns erfreuen herzlich sehr*, ein freudig bewegtes Choralvorspiel mit Synkopen im Themenkopf und bewegten Sechzehntelfiguren in den Kontrapunkten. Der Cantus firmus liegt im Bass und jeder Melodieabschnitt wird bei der Wiederholung eine Oktave tiefer gespielt.

Zwei Spee-Lieder enthält auch die Sammlung *Zwölf Orgelchoräle zur Weihnachtszeit* (1970)²⁰, nämlich *Zu Bethlehem geboren* und *Lasst uns das Kindlein wiegen*. Die Choralbearbeitungen passen tonartlich zu den 12 Sätzen der Weihnachtsliedersammlung *Singen wir mit Fröhlichkeit*, die für ge-

¹⁶ Mainz 1933 (Schott).

¹⁷ Vgl. R. Fanselau, *Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder* op. 11, in: Hermann Schroeder, *Komponist – Lehrer – Interpret*, S. 200.

¹⁸ Mainz 1964 (Schott).

¹⁹ Düsseldorf 1936 (Schwann).

²⁰ Frankfurt 1971 (Schwann).

Notenbeispiel 4: Choralvorspiel O Traurigkeit, o Herzeleid, Schluss

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) and a basso continuo line. It is in G minor (three flats) and 3/4 time. The piece is titled 'O Traurigkeit, o Herzeleid, Schluss'. The score begins at measure 28. The first system (measures 28-31) features a series of triplets in the Soprano and Alto parts, with the Bass part providing a steady accompaniment. The second system (measures 32-35) continues the triplet pattern, with the Bass part moving to a more active role. The third system (measures 36-39) concludes the piece with a 'rit. molto' marking in measure 35, leading to a final cadence in measure 39.

mischten Chor mit Instrumenten (oder a cappella) gesetzt sind²¹. Die Chorsätze und Orgelchoräle können also im Gottesdienst oder geistlichen Konzert kombiniert werden, was wieder ein Indiz für die Orientierung Schroeders an der kirchenmusikalischen Praxis ist.

Weitere Choralvorspiele nach Spee-Liedern seien noch erwähnt: *Tu auf, tu auf, du schönes Blut* (1948)²², *O Christ hie merk* (1964)²³, *Unüberwindlich*

²¹ Düsseldorf 1952 (Schwann).

²² In: Herrmann Schroeder. Choralbearbeitungen für Orgel, hrsg. v. R. Keusen und P. A. Stadtmüller, Mainz 2009.

²³ In: Nun singet froh im weißen Kleid. 10 Choralbearbeitungen für Orgel von Schroeder, Doppelbauer, Pfiffner, H. Schubert, E. Quack und Romanovsky, Köln 1965.

Notenbeispiel 5: *Choral-Toccata „Omnium Sanctorum“, Anfang*

Largo

Man. *ff*

Ped. *ff*

4

7

10

starker Held, St. Michael (1979)²⁴ sowie ein zweites Choralvorspiel über *O Traurigkeit, o Herzeleid* (1977)²⁵.

Ein gewichtiges Werk schließlich ist die große *Choral-Toccata „Omnium Sanctorum“* über die Melodie *Ihr Freunde Gottes allzugleich* (siehe Notenbeispiel 5). Sie wurde 1980 für die Papstmesse im Fuldaer Dom komponiert und von Domorganist Josef Ackermann am 17. November 1980 anlässlich

²⁴ Unveröffentlichtes Manuskript, komponiert für das Kloster Marienstatt (Westerwald).

²⁵ In: Augsburgs Orgelheft, Bd. 2: Orgelmusik zum gottesdienstlichen Gebrauch, hrsg. v. G. Über, Augsburg 1978.

des Deutschland-Besuches von Papst Johannes Paul II. uraufgeführt. Die virtuose Choralfantasie ist vielseitig verwendbar und kann im Konzert oder vor bzw. nach dem Gottesdienst gespielt werden. Lt. Vorwort des Komponisten²⁶ kann das Werk auch abschnittsweise als

„Versetzen an verschiedenen Stellen während des Gottesdienstes einzeln gespielt werden ... Eine besonders schöne Gestaltung ergibt sich bei der Mitwirkung der Gemeinde (Volksgesang). Der Organist leitet mit Versette I ein, daraufhin singt die Gemeinde die erste Strophe des Liedes mit gewohnter Orgelbegleitung. Die Orgel setzt solistisch mit Versette II fort und begleitet dann die Gemeinde bei der 2. Strophe etc. Weitere Strophen und Versetten können auch an anderer Stelle des Gottesdienstes gebracht werden.“

Das Zitat zeigt, wie sehr sich Schroeder bei seinen Orgelchoralbearbeitungen an den Erfordernissen der Liturgie orientiert. Dazu hatte er eine klare Auffassung, die er in mehreren Aufsätzen zum Wesen der Kirchenmusik veröffentlicht hat: „Kirchenmusik ist keine selbstständige, absolute Musik, sondern steht im Dienste der Liturgie.“²⁷ Für ihn war die Musik wegen ihrer Orientierung an der Liturgie nichts Zweitrangiges oder Sekundäres, sondern essentieller Bestandteil des Gottesdienstes²⁸:

„Ausgangspunkt für Kirchenmusik ist die Liturgie. Musica sacra im engsten Sinne ist keine ‚Verschönerung‘ des Gottesdienstes, sondern sie ist selbst Liturgie. Man singt nicht z u r Messe, sondern betet im Gesang z u r Messe.“

Alle Orgelchoralvorspiele über Spee-Lieder sind also für den Einsatz im Gottesdienst oder im geistlichen Konzert gedacht. Die Choralbearbeitungen versuchen, den Charakter und Gehalt des Liedes stimmungsmäßig zu erfassen und sind zur Erbauung der Gottesdienstbesucher oder zur Vor- oder Nachbereitung des Choralgesangs gedacht. Einige grundsätzliche Überlegungen über die Funktion des Orgelspiels und insbesondere der Choralbearbeitung im Gottesdienst hat Schroeder 1935 in dem Aufsatz *Die Improvisation des Organisten*²⁹ ausgeführt. Vieles davon hat heute noch Gültigkeit³⁰:

„... das liturgische Spiel, die Gewandtheit des Einfühlens in den Gregorianischen Choral, in das Kirchenlied und in die vom Chor vorgetragenen Gesänge muß als erste und wichtigste Forderung an jeden Organisten gestellt werden. Praktisch gesprochen: die Gestaltung einer Bach'schen Fuge oder Toccata n a c h einem Gottesdienst ist, von der Liturgie aus gesehen, belanglos, aber eine stilwidrige Choralbegleitung oder fehlerhafte Kirchenliedharmonisationen sind störende Elemente i m Gottesdienst. ... Was

²⁶ Schroeder, Vorwort zur Ausgabe Choral-Toccata „Omnium sanctorum“, Frankfurt a. M. 1982, S. 2.

²⁷ Ders., Kirchenmusik heute. Chance oder Agonie? Vortrag im Kloster Knechtsteden am 14.12.1976, Manuskript, S. 1.

²⁸ Ders., Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Die Stimme der Komponisten, Rodenkirchen 1958 (= Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart 2), S. 108. Vgl. auch Mohrs, Altes und Neues im Blick. Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 86 (2002), S. 29 ff.

²⁹ In: Musica sacra 68 (1935), S. 124–127.

³⁰ Ebd., S. 125.

man so landläufig – vielleicht ebenso häufig in Städten – an Zwischen-, Vor- und Nachspielen, an Begleitung der liturgischen Gesänge hört, macht nicht selten den Eindruck, den schon Laien mit dem Ausdruck ‚Gedudel‘ bezeichnen, den wir auch deshalb hier beibehalten, weil bei diesem plastischen Wort jeder weiß, was gemeint ist.“

In diesem Zusammenhang forderte Schroeder eine „Erziehung“ der Kirchenmusiker mit Blick auf die wesentliche Funktion der Musik im Gottesdienst, eine Ausbildung, die vor allem das Gefühl für formale Gestaltung schult³¹. Hier erfüllen auch seine Spee-Choralbearbeitungen einen wichtigen Zweck.

Halten wir also fest: Schroeder hat mit insgesamt 56 Werken eine große Zahl an Chor-, Orgel- und Instrumentalwerken über Lieder von Spee geschrieben. Dass Spee-Lieder bei einem auf dem Gebiet der Kirchenmusik engagierten Komponisten wie Schroeder eine wichtige Rolle spielen, ist zunächst nichts Besonderes. Interessanter erscheint da schon die Frage, ob Schroeder zu einigen Melodien ein besonderes Verhältnis hatte und ob sie ihn zu besonders anspruchsvollen Vertonungen animierten. Dieser Frage soll am Beispiel der Motette *In stiller Nacht* nachgegangen werden.

4. Im Blickpunkt: Schroeders Motette „In stiller Nacht“

Den Choral *In stiller Nacht* hat Schroeder in zwei gewichtigen Werken vertont, die interessanterweise Frühwerke sind. Die Motette *In stiller Nacht*³² entstand 1930 und ist Schroeders ausdrucksstärkste Spee-Vertonung. Ein Jahr später (1931) schrieb er auch ein Choralvorspiel für Orgel, das Bestandteil der 1931-1933 entstandenen *Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder*³³ ist. *In stiller Nacht* ist das am frühesten entstandene Choralvorspiel dieses Zyklus, also gewissermaßen dessen Keimzelle. Es ist Schroeders erstes Choralvorspiel überhaupt. Wenn der junge Komponist bald nach seinem Examen 1930 als frühe Werke dieses Spee-Lied gleich zweimal vertont, kann man daraus mit einiger Sicherheit schließen, dass er zu dieser Melodie ein besonderes Verhältnis hatte. Um den Gehalt des Speeschen Liedes zu erfassen, müssen wir zunächst den Originaltext betrachten, einen Blick auf die von Schroeder ausgewählten Strophen werfen und auch die bekannte Vertonung von Johannes Brahms heranziehen.

Spee nannte in der 1634 in Trier verfassten und 1649 in Köln erstmals im Druck erschienenen *Trutz-Nachtigall* sein Gedicht Nr. 38 einen „Trawrge-sang von der Noth Christi am Oelberg in dem Garten“. Die Eingangszeile lautet „Bey stiller Nacht / Zur ersten Wacht“³⁴. Das Gedicht findet sich auch

³¹ Vgl. Mohrs, *Anwalt einer evolutionären Moderne*. Zum 100. Geburtstag des Komponisten und Organisten Hermann Schroeder, in: *Organ* 7 (2004), S. 41.

³² Erschienen Düsseldorf 1930 (Schwann).

³³ Mainz 1934 (Schott).

³⁴ Friedrich Spee, *Trutz-Nachtigall*, hrsg. v. Th. G. M. van Oorschot; vgl. auch *Geistliches Wunderhorn*. Große deutsche Kirchenlieder, ausführlich kommentiert und kulturgeschichtlich erläutert von H. Becker u. a., München 2001, S. 208 ff.

in dem bereits 1627/28 verfassten und 1649 in Köln erschienenen *Güldenem Tugend-Buch*, dort allerdings unter dem Titel *Bey finster nacht*. Es ist also in beiden Hauptwerken Spees enthalten. Spee verstand das *Güldene Tugend-Buch* als praktisches Übungsbuch für das geistliche Leben, zum Beten, Meditieren und Nachdenken über religiöse Erfahrungen. Das Gedicht *Bey finster nacht* steht am Ende des 2. Teils, und Spee wendet sich nach eigener Angabe darin an Menschen „in grosser betrübnuß und bedrangnuß des hertzens“³⁵. Aus dem Nachempfinden der Todesstunde Jesu soll dem Betrachter Trost für seine eigene Trauer und Verzweiflung erwachsen.

Spees Text enthält 15 Strophen und gliedert sich in fünf Sinneinheiten: emotionale Hinführung in das Geschehen (1-3), Dialog mit dem Vater (4-7), Abschied von der Mutter (8-10), Klage Jesu angesichts des bevorstehenden Kreuzestodes (11-13), mitfühlende Anteilnahme der Natur (14-15).

Zunächst führt der Erzähler in Zeit und Geschehen ein („Bei stiller Nacht zur ersten Wacht ein Stimm begann zu klagen“). In der 2. und 3. Strophe wird aus den weiteren Worten des Erzählers klar, dass es um die Todesstunde Jesu geht. Mit dem Bild „sein Haupt er hatt' in Armen“ visualisiert Spee die Verzweiflung Jesu und spricht den Leser unmittelbar emotional an:

(1) Bei stiller Nacht
Zur ersten Wacht
Ein Stimm begann zu klagen.
Ich nahm in acht,
Was die dann sagt;
Tat hin mit Augen schlagen.

(2) Ein junges Blut
Von Sitten gut
Allein und ohn Gefährten
In großer Not
Fast halber tot
Im Garten lag auf Erden.

(3) Es war der liebe Gottes Sohn
Sein Haupt er hatt' in Armen,
Viel weiß und bleicher als der Mon,
Ein Stein er möcht erbarmen.

³⁵ Friedrich Spee, *Güldenes Tugend-Buch*, hrsg. v. Th. G. M. van Oorschot, in: Fr. Spee, *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, München 1968, S. 162. Spees seelsorgerische Übungen sind erstaunlich modern und beziehen sogar atemtherapeutische und meditative Techniken ein, wenn er dem Leser empfiehlt, sich als Imaginationsübung Jesus am Kreuz vorzustellen und zu weinen und seufzen: „Die seufftzer aber sollen nit anders gehen, als: Ach Jesu! Ach Jesu, gar langsam vnd tieff, so blaset sich vill bedrangnuß allgemach vom hertzen, wie offft durch die erfahrunß beweret worden ist“ (zitiert nach *Geistliches Wunderhorn*, S. 210).

In der 4. bis 7. Strophe findet ein Dialog zwischen Jesus und seinem Vater statt mit der Frage, ob er den Kelch trinken müsse und es keine Möglichkeit gibt, dem bitteren Tod zu entrinnen:

(4) Ach Vater, liebster Vater mein,
Und muß den Kelch ich trinken?
Und mags dann ja nit anders sein?
Mein Seel laß nit versinken.

(5) Ach liebes Kind
Trink aus geschwind,
Dirs laß in Treuen sagen:
Sei wohl gesinnt,
Bald überwind,
Den Handel musst du wagen.

(6) Ach Vater mein,
Und kanns nit sein?
Und muß ich's je denn wagen?
Will trinken rein
Den Kelch allein
Kann Dirs ja nit versagen.

(7) Doch Sinn, und Mut
Erschrecken tut,
Soll ich mein Leben lassen?
O bitterer Tod!
Mein Angst, und Not
Ist über alle Maßen.

Da Jesus bei seinem Vater keine Tröstung und keinen Ausweg findet, wenden sich seine Gedanken der Mutter zu (Strophen 8-10). Wenn sie von seinen Schmerzen wüsste, würde sie sicher mit ihm leiden und ihr Herz würde zerrissen (8). Aber Maria ist nicht da und so gibt es niemanden, der mit Jesus in seiner Todesstunde wacht und Anteil an seinem Leid nimmt:

(8) Maria zart,
Jungfräuliche Art,
Sollst Du mein Schmerzen wissen;
Mein Leiden hart,
Zu dieser Fahrt,
Dein Herz wär schon gerissen.

(9) Ach Mutter mein,
Bin ja kein Stein;
Das Herz dürft mir zerspringen:
Sehr große Pein,
Muß nehmen ein,
Mit Tod, und Marter ringen.

(10) Ade, ade zur guten Nacht,
 Maria Mutter milde.
 Ist niemand der dann mit mir wacht,
 In dieser Wüsten wilde?

Die Strophen 11–13 enthalten die Angst Jesu vor der Pein und den Schmerzen der Todesstunde, in der er von allen verlassen ist und weder Hilfe noch Trost findet:

(11) Ein Kreuz mir vor den Augen schwebt
 O weh der Pein, und Schmerzen!
 Dran soll ich morgen wern erhebt,
 Das greifet mir zum Herzen.

(12) Viel Ruten, Geißel und Scorpion
 In meinen Ohren sausen:
 Auch kommt mir vor ein dörnen Kron,
 O Gott wen wollt nit grausen?

(13) Zu Gott ich hab gerufen zwar,
 Aus tiefen Todes Banden:
 Dennoch ich bleib verlassen gar.
 Ist Hilf, noch Trost vorhanden.

In den beiden letzten Strophen erscheint die Natur in der Gottverlassenheit als einziger Trost. Nur die Natur trauert mit dem Sterbenden: der Mond will untergehn, die Sterne hören auf zu leuchten, die Vögel stellen ihren Gesang ein, selbst die wilden Tiere trauern mit:

(14) Der schöne Mon
 Will untergoht,
 Für Leid nit mehr mag scheinen:
 Die Sternen lan
 Ihr Glitzern stahn,
 Mit mir sie wollen weinen.

(15) Kein Vogelsang
 Noch Freudenklang
 Man höret in den Lüften;
 Die wilden Tier,
 Auch traur'n mit mir,
 In Steinen, und in Klüften.

Die Vielzahl der Strophen und das intensive emotionale Nachempfinden der Todesstunde Jesu machen deutlich, dass der Text zunächst einmal als Poesie geschrieben wurde und als solcher zu den großartigsten frühen deutschen Gedichten zählt³⁶. Als Kirchenlied ist dieser 15 Strophen umfassende Text zu lang und für den Einsatz im Gottesdienst nicht geeignet. Aus

³⁶ Vgl. Geistliches Wunderhorn, S. 215.

diesem Grunde treffen die meisten Gesangbücher eine Auswahl von 6–8 Strophen. Auch Schroeder trifft eine Auswahl und verwendet sogar nur 4 Strophen. Diese sind so geschickt ausgewählt, dass sie die wichtigsten Elemente des Textes enthalten: die emotionale Hinführung in das Geschehen und in die bevorstehende Todesstunde Jesu (1), den Dialog mit dem Vater (4), den Abschied von der Mutter (10) und die mitempfindende Trauer der Natur (14). Damit trifft Schroeder eine Textauswahl, die liturgisch einsetzbar ist und in die tieftraurige Stimmung der Gründonnerstags- und Karfreitagsliturgie passt:

(1) In stiller Nacht zur ersten Wacht
ein Stimm begunnt zu klagen,
am düstern Ort im Garten dort
begann ein Herz zu zagen.

(4) Ach Vater, lieber Vater mein,
und muß den Kelch ich trinken,
und wenn es soll nicht anders sein,
mein Seel' laß nicht versinken.

(10) Ade, ade zur guten Nacht,
Maria, Mutter milde,
ist keine Seel, die mit mir wacht
in dieser wüsten Wilde.

(14) Der schöne Mond will untergehn,
vor Leid nicht mehr mag scheinen,
in dunkler Nacht die Stern vergehn,
sie wollen mit mir weinen.

Welche Vorlage hat Schroeder verwendet? Die naheliegende Vermutung, dass die um 1930 in Gebrauch befindlichen Gesangbücher der Bistümer Trier oder Köln als Quelle dienten, erfüllt sich nicht³⁷. Auf der Suche nach der Vorlage des von Schroeder verwendeten Textes wird man erstaunlicherweise nicht in einem Kirchengesangbuch fündig, sondern in dem von Fritz Jöde 1929 herausgegebenen Liederbuch *Der Musikant*³⁸. Hier finden sich exakt die 4 von Schroeder vertonten Strophen. Da auch die gleiche Tonart (a-Moll) verwendet wird, ist dies ein weiteres Indiz dafür, dass Schroeder die Fassung von Jöde als Vorlage diente.

Wie stark Schroeder liturgisch denkt, wird mit einem Blick auf den Chorsatz *In stiller Nacht* von Brahms deutlich. In dem 1863/64 komponierten

³⁷ 7 Strophen hat das Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Trier, Trier 1902, das während Schroeders Schulzeit in Bernkastel und Trier in Gebrauch war. 8 Strophen hat das Kölner Gesangbuch von 1930, 6 Strophen haben das Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Trier, Trier 1955, und der Trierer Anhang des Gesangbuchs Gotteslob, Trier 1975.

³⁸ *Der Musikant. Lieder für die Schule*, hrsg. v. Fr. Jöde, Heft 4: Volks- und Kunstlieder, Wolfenbüttel-Berlin 1929. Für diesen Hinweis danke ich Frau Dr. Astrid Reimers, Institut für Europäische Musikethnologie, Universität Köln.

Werk WoO 34 Nr. 8 aus 14 *deutsche Volkslieder* für gemischten Chor vertont Brahms nur 3 Strophen und macht aus Spees barockem Passionslied ein allgemeines Klagelied, ein „weltliches Stück romantischer Liebeswehmut“³⁹.

Der Text ist so stark gekürzt und z. T. verändert worden, dass jeglicher religiöse Bezug fehlt. Es bleibt nur der allgemeine Gestus der Klage in Strophe 1 sowie die Naturpoesie der 14. und 15. Strophe:

(1) In stiller Nacht,
zur ersten Wacht,
ein Stimm' begunnt zu klagen,
der nächt'ge Wind
hat süß und lind
zu mir den Klang getragen;

(?) von herbem Leid
und Traurigkeit
ist mir das Herz zerflossen,
die Blümelein,
mit Tränen rein
hab' ich sie all' begossen.

(14) Der schöne Mond
will untergon,
für Leid nicht mehr mag scheinen,
die Sternelan
ihr Glitzen stahn,
mit mir sie wollen weinen.

(15) Kein Vogelsang
noch Freudenklang
man höret in den Lüften,
die wilden Tier'
traur'n auch mit mir
in Steinen und in Klüften.

Schauen wir uns Schroeders Motette genauer an. Zunächst fällt auf, dass er nicht die Textfassung „Bey finster Nacht“ verwendet (so im *Güldenem Tugend-Buch*), sondern die Version „In stiller Nacht“ (aus der *Trutz-Nachtigall*). Dieser scheinbar nur kleine textliche Unterschied ist dennoch von großer Bedeutung: „finstre Nacht“ ist eine bildhafte Kategorie, „stille Nacht“ dagegen eine akustische, ja eine musikalische Kategorie. Es ist die Stille, die am Anfang der Motette steht, und in diese Stille hinein erklingt der klagende Gesang (siehe Notenbeispiel 6).

Der Tenor beginnt mit zwei Halbtonschritten von e¹ aufwärts (nach f¹) und abwärts (nach dis¹), also mit den kleinsten denkbaren Intervallen überhaupt. Beklommenheit liegt in der Luft. Kaum ist die Stimme in der Lage zu singen, nur sehr zaghaft erhebt sie ihren Gesang und durchbricht die

³⁹ Geistliches Wunderhorn, S. 215.

Notenbeispiel 6: Motette *In stiller Nacht*, T. 1–12

I. Ruhig und zart

Sopran

Alt

Tenor

Bass

p

p

In stil-ler Nacht zur er-sten Wacht ein Stimm' be - gunnt zu

In stil-ler Nacht zur er-sten Wacht ein Stimm' be -

7

p

c.f. mf espr.

In stil - ler Nacht

In stil - ler Nacht zur er-sten

8

kla - gen, in stil - ler Nacht ein Stimm' be - gunnt zu

-gunnt zu kla - gen, zu kla - gen,

Stille, entsprechend der Textzeilen „*In stiller Nacht, ein Stimm' begunnt zu klagen*“. Bass und Sopran wiederholen diese chromatische Linie, die durch die verminderte Terz (f-dis) besondere Intensität erhält⁴⁰. In diesem zerbrechlichen Kontext erklingt dann in dunkler Lage im Alt der Cantus firmus.

Es wurde bereits festgestellt, dass Schroeder im Gegensatz zu Brahms seine Motette liturgisch versteht und in das Passionsgeschehen einbettet.

⁴⁰ Schroeder steht hier in der Tradition der barocken Affektenlehre: Chromatik ist seit jeher ein Mittel, das Gefühl der Trauer und des Schmerzes auszudrücken. Vgl. Mohrs, Hermann Schroeder, S. 131, 381.

Dies macht er unmittelbar in den ersten Tönen deutlich: Die Tonfolge e-f-dis-e ist als Kreuzmotiv (Chiasmus)⁴¹ zu interpretieren.

Verbindet man die beiden Töne 1 und 4 (e) zu einer horizontalen Linie, die Töne 2 und 3 (f und dis) zu einer abwärts verlaufenden Linie, so entsteht die Figur eines Kreuzes:

Notenbeispiel 7



In stil - ler Nacht

Damit macht der Komponist von Anfang an deutlich, in welcher bedrückenden Situation die Stimme ihren Klagegesang erhebt: in der Todesstunde Jesu am Kreuz. Die gleiche Tonfolge findet sich bei Johann Sebastian Bach im Crucifixus der h-Moll-Messe, nämlich in T. 38 f. im Alt, ähnlich zuvor im 2. Sopran (siehe Notenbeispiel 8).

Dass dies kein Zufall sein kann, zeigt der Beginn des bereits erwähnten Schroederschen Orgel-Choralvorspiels *In stiller Nacht*. Auch hier steht am Anfang das Kreuzmotiv e-f-dis-e. Rechte Hand und Pedal führen dieses Motiv als Kanon in der Oktav, bevor dann in T. 6 der Cantus firmus im Tenor erklingt (siehe Notenbeispiel 9).

Notenbeispiel 8: Johann Sebastian Bach, Crucifixus der h-Moll-Messe

Sopran 2

Alt

Basso continuo

cru - ci - fi - xus e - ti - am

cru - ci - fi -

⁴¹ Ein weiteres Beispiel für einen solchen Chiasmus beschreibt Günther Massenkeil in seinem Beitrag über Schroeders Johannes-Passion im vorliegenden Band, S. 139.

Notenbeispiel 9: Choralvorspiel *In stiller Nacht*, Anfang

Sehr ruhig

In den ersten 15 Takten der Motette wird das Kreuzmotiv siebenmal verwendet. Besonders ausdrucksvoll wirkt das Motiv in T. 12-16, wo der Tenor bei dem Wort „klagen“ ein langgezogenes Melisma singt:

Notenbeispiel 10

13

zu kla - - gen,

Der zweite Abschnitt der Motette („*Ach Vater, lieber Vater mein, und muß den Kelch ich trinken*“) verwendet nur die drei tiefen Stimmen Alt, Tenor und Bass, zeichnet die bedrückende Stimmung also mit dunklen Klangfarben. Der dreistimmige Satz besteht aus zwei kontrapunktischen Begleitstimmen, die kanonisch geführt werden und den Cantus firmus vorbereiten. Der Kanon als eine der am stärksten durchorganisierten und „vorherbestimmten“ Satztechniken ist hier zweifellos ein Symbol für die Unentrinnbarkeit der Todesstunde Jesu („*und wenn es soll nicht anders sein*“). Im Kanon muss die zweite Stimme immer der ersten folgen, ihr Verlauf ist vorprogrammiert. Das Klagewort „*ach*“ versieht Schroeder mit einem Crescendo, möchte also, dass es sehr ausdrucksvoll gesungen wird (siehe Notenbeispiel 11).

Am Ende der 1. Strophe singen nur noch die beiden dunklen Stimmen Alt und Bass eine immer tiefer sinkende Linie, bei der mit dem tiefen E im Bass die stimmlich gerade noch machbare Grenzlage erreicht wird; eine sehr plastische Interpretation der Textstelle „*mein Seel' laß nicht versinken*“, die als ausdrucksvolle Tonmalerei hörbar wird und als Augenmusik im Notentext sichtbar ist (siehe Notenbeispiel 12).

Notenbeispiel 11: Motette *In stiller Nacht*, T. 30–34

30 II.

A. Ach Va - ter, lie - ber

T. c.f. mf Ach Va - ter, lie - ber

B. p Ach Va - ter, lie - ber Va - ter, lie - ber

Notenbeispiel 12: Motette *In stiller Nacht*, T. 52–58

52

A. nicht ver - sin - ken, nicht ver -

T. mp mein Seel' laß nicht ver - sin -

B. (sin) - - ken, nicht ver - sin -

55 dim. ppp

- sin - - - - - ken.

- ken.

- - - - - ken.

Im dritten Abschnitt der Motette moduliert Schroeder nach fis-Moll und ein $\frac{6}{8}$ -Takt mit der Tempoangabe „beschwingt“ gibt der Musik eine etwas hellere, positivere Stimmung. Es ist der Gedanke an die Mutter, der diese

Notenbeispiel 13: Motette *In stiller Nacht*, T. 77–79

77

pp *rit.* -----

S. a - de_zur gu - ten Nacht.

A. zur gu - ten Nacht.

T. *pp* a - de_zur gu - ten Nacht, zur gu - ten Nacht.

B. (*pp*) wü - sten Wil - - de. attacca

kurze Aufhellung der Stimmung bewirkt („Ade, ade zur guten Nacht, Maria, Mutter milde“). Der Beginn des Tenors in hoher Lage mit den Tönen $\text{cis}^1\text{-a-h-cis}^1$ klingt sogar fast nach A-Dur, aber schon in T. 2 wird der Moll-Kontext deutlich: wir sind in fis-Moll, in T. 3 dann in cis-Moll, in vierstimmigem dunklen Satz, der etwas an Brahms erinnert. Die scheinbar versöhnliche Stimmung kippt aber bald wieder um und macht desillusionierter Verzweiflung Platz: die Dynamik erreicht über ein *molto crescendo* ihren Höhepunkt bei der Textstelle „ist keine Seel die mit mir wacht“. Ein schriller Akkord im fortissimo und in hoher Lage (Moll-Sextakkord mit herbem Septvorhalt) markiert die verzweifelte Situation und wirkt wie ein Aufschrei.

Der Cantus firmus spielt in diesem Abschnitt kaum eine Rolle, es scheint als wollte der Komponist das a-Moll des Cantus firmus in diesem heller gefärbten Teil bewusst aussparen. Der Cantus firmus wird in der ganzen Motette ansonsten immer nur in a-Moll verwendet. Erst am Schluss des 3. Abschnitts erklingt im Bass der letzte Teil des Cantus firmus an („in dieser wüsten Wilde“). Versöhnlich klingt der Gruß „zur guten Nacht“ mit einem Fis-Dur-Dreiklang aus (siehe Notenbeispiel 13).

Die 4. Strophe wird mit einer kühnen Modulation eingeleitet: es geht von Fis-Dur nach a-Moll. Die Verbindung der beiden in keiner funktionalen Beziehung stehenden Akkorde wird im Alt durch den Zwischenton h hergestellt, also durch eine chromatische Linie ais-h-c . Die Kühnheit der Harmonik wird besonders in der Altstimme sichtbar: aus der Durterz wird die Mollterz c, eine Modulation, die hohe Anforderungen an die Tonvorstellung und die Intonation der Chorsänger stellt. Eine außergewöhnliche Modulation für eine außergewöhnliche Stelle, ja für die entscheidende

Notenbeispiel 14: Motette *In stiller Nacht*, T. 80–84

80 IV. *pp*

S. I Der schö-ne Mond will un-ter-gehn,

S. II Der schö-ne Mond will un-ter-gehn,

A. Der schö-ne Mond will un-ter-gehn,

T. Der schö-ne Mond will

B. I Der schö-ne Mond will

B. II Der schö-ne Mond will

Szene der gesamten Motette: „Der schöne Mond will untergehen, vor Leid nicht mehr mag scheinen“. In der Stunde der Trostlosigkeit, von Gott und Mutter Maria verlassen, ist für den sterbenden Jesus Anteilnahme und Mitempfinden nur in der Natur vorhanden. Wie aus einer fernen, anderen Welt erklingt die Musik und macht deutlich, wie einsam und abgeschieden Jesus in seiner Todesstunde ist (siehe Notenbeispiel 14).

Die Motette wird zur Sechsstimmigkeit erweitert und das Untergehen des Mondes musikalisch auf eindrucksvolle Weise versinnbildlicht: Der Text erklingt dreimal, zunächst gesungen von den drei Frauenstimmen (in a-Moll), dann von den drei Männerstimmen (in A-Dur), schließlich von allen Stimmen in dichtem polyphonem Geflecht. Die Gegenüberstellung der hohen Frauenstimmen und tiefen Männerstimmen ist von großer Ausdruckskraft, da die Verdunklung der Klanglage und die Abwärtsbewegung der melodischen Linien das „Untergehen“ unmittelbar hörbar machen. Auch hier ist die Textausdeutung wieder als Augenmusik in der Partitur ablesbar. Ausdrucksstarke Vorhalte (Sekundreibung bei „scheinen“ in T. 96 im 2. Sopran) und kühne chromatische Modulationen (T. 91 f., 106) zeigen den jungen Schroeder in der Nähe von Max Reger, den er damals

Notenbeispiel 15: Motette *In stiller Nacht*, Schluss

114 *rit.*

S. I. -nen.

S. II. -nen.

A. -nen, wei - nen, wei - nen, - nen. *pp*

T. wei - nen, wei - nen, - nen. *pp*

B. I. (wei) - nen, sie wol - len mit mir wei - nen. *pp*

B. II. (wei) - nen, mit mir wei - nen. *pp*

als Vorbild sah⁴². Der Cantus firmus wird hier freier behandelt, auf verschiedene Stimmen verteilt, harmonisch in verschiedene Tonarten transponiert und an den stark modulierenden Kontext angepasst. Er liegt zunächst im Alt (T. 94), dann übernimmt ihn der Tenor (T. 97), schließlich wieder der Alt (T. 100), wobei er – in Abweichung zur Originalmelodie – auf einem Halbschluss endet (gis), um den Schluss der Motette noch hinauszuzögern und den emotionalen Höhepunkt vorzubereiten. Anschließend führt der Sopran den Cantus firmus in einer aufsteigenden Linie frei weiter („sie wollen mit mir weinen“) und erhebt sich bei „weinen“ mit einem Melisma bis zum hohen g² empor (Septime). Dieses ausdrucksstarke Melisma wird einen Takt später vom Tenor kanonartig aufgegriffen und intensiv auskostet (Tempoangabe „breiter“). Dies ist der dynamische Höhepunkt der Motette, die dann in T. 111 den Cantus firmus in der Originaltonart a-Moll abschließt (Alt) und im Pianissimo verklingt.

⁴² Gespräch mit Hermann Schroeder am 22.4.1983, vgl. Mohrs, Hermann Schroeder, S. 27 f. Das Vorbild Regers ist auch in einigen frühen Orgelwerken spürbar, z. B. in der Toccata c-Moll op. 5a, Düsseldorf 1930 (Schwann).

Der Dur-Schluss der Motette ist sicher mehr als eine satztechnische Konvention. Der Tenor steigt nach einem langen Melisma über „*weinen*“ zur Durterz (cis) empör (siehe Notenbeispiel 15).

Ein tröstender Schluss, da für den gläubigen Christen Schroeder der Tod nicht das Ende bedeutet. Es ist die Dialektik von Tod und Überwindung des Todes, von Kreuz und Krone, eine Spannung, die Schroeder – darin über den Text Spees hinausgehend – ähnlich löst wie Bach im E-Dur-Schluss des Eingangschores der Matthäus-Passion: In der Durterz am Ende der Motette und des Orgelchorals *In stiller Nacht* klingt der Erlösungsgedanke an, der auch in der Karfreitagsliturgie als Hoffnung formuliert wird: „*Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit*“ – „Seht das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen“. So steht am Ende der Motette die Hoffnung: was „in stiller Nacht“ geschah, ist nach christlichem Glauben Ausgangspunkt für die Erlösung und Überwindung des Todes.

Begonnen hatte die Motette mit der angstbesetzten, chromatisch eng geführten und das Kreuz symbolisierenden Klage des Einzelnen (Strophe 1: „... ein Stimm beginnt zu klagen“). In Strophe 4 weitet sich der Chorklang zu einem sechsstimmigen Abbild des klagenden Universums, zur Klage der Vielen, denen dort, wo es am dunkelsten ist (musikalisch symbolisiert durch tiefe Lage und *pianissimo*), in der Dur-Wendung ein Licht aufgeht⁴³.

Fassen wir zusammen: Die Motette *In stiller Nacht* ist eines der frühesten Chorwerke Schroeders. Wenn sich der Komponist gleich zu Beginn seines Schaffens mit Spee befasst, so unterstreicht dies, dass er zu diesem in Trier wirkenden Dichter ein besonderes Verhältnis hatte. Die romantische Tonsprache und Harmonik dieses Frühwerks und die Intensität der Textausdeutung zeigen einen emotionalen Stil, den man später so bei Schroeder nur selten findet. Der herbe Klang seiner späteren Werke, bei denen sich Schroeder von einer allzu gefühlvollen Ausdrucksästhetik in der Kirchenmusik abgrenzt und sich an Gregorianik, strenger Linearität und freier Tonalität orientiert, ist dieser frühen Motette noch fremd. Hier geht es ganz eindeutig um intensiven Ausdruck. Was Spee erklärterweise wollte, ist auch Schroeders Ziel: dem Hörer religiöse Grunderfahrungen und Inhalte näher zu bringen und emotional erlebbar zu machen. Zwei unterschiedliche Künstler – ein Ziel. So ist die Ausdruckskraft der Schroederschen Motette letztlich das Ergebnis des tief empfundenen Spee-Textes, der zu den großartigsten deutschen Kirchenliedern gehört.

Und damit sind wir beim Ausgangspunkt der Überlegungen: „*Qui cantat, bis orat*“ – diese Maxime hatten Schroeder und Spee gleichermaßen vor Augen. Kirchenmusik intensiviert das Gebet und das religiöse Empfinden, sie ist ein wesentlicher Beitrag zur Liturgie. Dies gilt gleichermaßen für den barocken Dichter Friedrich Spee wie auch für den zeitgenössischen Komponisten Hermann Schroeder.

⁴³ Für wertvolle Anregungen sei Herrn Prof. Peter Becker (Hannover) herzlich gedankt.

Anhang

Liste 1: Spee-Bearbeitungen von Hermann Schroeder

Nr.	TITEL	KIRCHEN- JAHR	BESETZUNG	KOMPOSITIONSJAHR UND VERLAG
1	O Heiland reiß die Himmel auf	Advent	– Klavier – SATB – TTBB	1947 Schott (<i>Susani. Alte Weihnachtslieder</i>) 1965 Bieler 1979 Bärenreiter
14	Vom Himmel hoch, o (ihr) Engel kommt	Weih- nachten	– SATB und 3 Instrumente ad lib. – 3 gleiche Stimmen – Klavier vierhändig – 2 gleiche Stimmen – 2 Singstimmen und Klavier/Orgel – Klavier – SATB, Solostimmen, Orchester und Orgel – Singstimme, Blockflöte oder Violine und Klavier – TTBB und 2 Jugendstim- men	1932 Schott 1933 Schott (<i>Mainzer Singbuch</i>) 1933 Schott (<i>Fünf deutsche Weihnachtslieder</i>) 1946 Schott (<i>In dulci jubilo. Alte deutsche und französische Weihnachtslieder</i>) 1947 Schott 1947 Schott (<i>Susani</i>) 1956 (aus der Weihnachts- kantate <i>Nun sei uns willkommen</i> , Ms. WDR) 1961 Schott (<i>Uns kommt ein Schiff gefahren</i>) 1967 Schott (<i>Fünf Weih- nachtslieder</i>)
16	Als ich bei meinen Schafen wacht	Weih- nachten	– TTBB und 2 Jugendstim- men	1967 Schott (ebd.)
17	Es führt drei König Gottes Hand	Weih- nachten	– Orgelsatz	1949 Bachem (für das Kölner Gesangbuch)
24	O Jesulein zart	Weih- nachten	– Klavier	1947 Schott (<i>Susani</i>)
26	Lasst uns das Kindlein wiegen	Weih- nachten	– Klavier – SATB und 3 Instrumente – SATB, Solostimmen, Orchester und Orgel – Singstimme, Blockflöte oder Violine und Klavier – Choralvorspiel für Orgel	1947 Schott (ebd.) 1952 Schwann (<i>Singen wir mit Fröhlichkeit</i>) 1956 (aus der Weihnachts- kantate <i>Nun sei uns willkommen</i> , Ms. WDR) 1961 Schott (<i>Uns kommt ein Schiff gefahren</i>) 1970 Schwann (<i>12 Orgelcho- räle für die Weihnachtszeit</i>)

29	Zu Bethlehem geboren	Weihnachten	– 2 gleiche Stimmen – Klavier – Orgelsatz – SATB und 3 Instrumente – Singstimme, Blockflöte oder Violine und Klavier – TTBB und 2 Jugendstimmen – Choralvorspiel für Orgel – 2 Singstimmen und Orgel oder Klavier	1946 Schott (<i>In dulci jubilo</i>) 1947 Schott (<i>Susani</i>) 1949 Bachem (für das Kölner Gesangbuch) 1952 Schwann (<i>Singen wir mit Fröhlichkeit</i>) 1961 Schott (<i>Uns kommt ein Schiff gefahren</i>) 1967 Schott (<i>Fünf Weihnachtslieder</i>) 1970 Schwann (<i>Zwölf Orgelchoräle für die Weihnachtszeit</i>) 1981 Schott (<i>5 deutsche Weihnachtslieder</i>)
30	Bei (In) stiller Nacht	Passion	– Chormotette op. 7a für 4-6stimmigen gemischten Chor – Choralvorspiel für Orgel – Choralkantate für SATB, Volksgesang und Orgel – Motette für 3 stimmigen Chor	1930 Schwann 1931 Schott (<i>Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder</i> op. 11) 1946 (Ms.) 1949 Schwann
33	O Traurigkeit, o Herzeleid	Passion	– Chormotette für SATB – Orgelsatz – SATB, Gemeindegesang, Orgel – Choralvorspiel für Orgel – Choralvorspiel für Orgel	1935 Schwann 1949 Bachem (für das Kölner Gesangbuch) 1960 Deutsche Grammophon (Zyklus aus 9 Kantaten) 1963 Schott (<i>Orgelchoräle im Kirchenjahr</i>) 1977 Böhm
45	Freu dich, du Himmelskönigin	Ostern	– SATB, Gemeinde, Orgel – SATB	1960 Haubrich (Zyklus aus 9 Kantaten) 1966 Bieler
47	Lasst uns erfreuen herzlich sehr	Ostern	– Choralvorspiel für Orgel	1963 Schott (<i>Orgelchoräle im Kirchenjahr</i>)
51	Die ganze Welt Herr Jesu Christ	Ostern	– SATB, Gemeindegesang, Orgel	1960 Deutsche Grammophon (Zyklus aus 9 Kantaten)
57	O Christ hie merk	Ostern	– Bläusersatz – SATB – Choralvorspiel für Orgel	1950 Ms. (für das Kölner Gesangbuch) 1964 Bieler 1964 Bieler

58	Das (Du) Heil der Welt, Herr Jesu Christ	Ostern	– SATB und 3 Instrumente ad lib.	1932 Schott (<i>Drei Weihnachtslieder</i>)
62	Unüberwindlich starker Held Sankt Michael	Heiligenlied	– Bläuersatz – SATB – Choralvorspiel für Orgel	1949 Ms. (für das Kölner Gesangbuch) 1979 Ms. 1979 Ms.
71	Ave Maria gratia plena O Jungfrau Maria	Marienlied	– 3 gleiche Stimmen – SATB – SA und 2 Föten	1933 Schott 1958 Schwann 1963 Diesterweg
104	O Ihr Freund Gottes all zu gleich (Ihr Freunde Gottes allzugleich)	Heiligenlied	– Choralkantate für SATB , Gemeindegang und Orgel – Choraltoccata für Orgel	1935 Schwann 1980 Peters
118	Tu auf, tu auf, du schönes Blut	Lieder vom christlichen Leben	– Choralvorspiel für Orgel – SATB – Orgelsatz	1948 Schott 1953 Schwann 1975 Bachem (<i>Orgelbuch zum Gotteslob. Anhang für das Erzbistum Köln</i>)

Nummerierung der Choräle nach Friedrich Spee, *Geistliche Lieder*, hrsg. v. Th. G. M. van Oorschot, Tübingen 2007.

In diese Liste wurden nicht aufgenommen die Lieder *Schönster Herr Jesu* (die Autorschaft Spees ist umstritten) sowie *Meersterne ich dich grüße* (*Ave maris stella*) und *O heiligste Dreifaltigkeit*, da Schroeders Vertonungen hier eine andere Melodie und ein anderer Text zugrunde liegen. Das Lied *Komm, heiliger Geist, Schöpfer mein* (*Veni creator spiritus*) wurde ebenfalls nicht berücksichtigt. Zum einen ist die Melodie wesentlich älter als Spee, der sie nur mit einem deutschen Text versah, zum anderen vertonte Schroeder eine andere Textfassung (*Komm, heil'ger Geist, der alles schafft*).

Liste 2: Schroeders Spee-Bearbeitungen nach Besetzungen

BESETZUNG	ANZAHL
Vokal	34
Gemischter Chor mit Instrumenten	11
Gemischter Chor a cappella	8
Männerchor mit 2 Jugendstimmen	3
3 gleiche Stimmen	3
2 Singstimmen und Klavier/Orgel (oder Instrumente)	3
1 Singstimme und Klavier/Orgel (oder Instrumente)	3
2 gleiche Stimmen	2
Instrumental	22
Orgel	14
Klavier zweihändig	5
Bläser	2
Klavier vierhändig	1
Gesamt	56

Liste 3: Häufigkeit der 18 von Schroeder bearbeiteten Spee-Lieder

LIEDER	ANZAHL VERTONUNGEN	ANLASS IM KIRCHENJAHR
Vom Himmel hoch, o (ihr) Englein kommt	9	Advent/Weihnachten
Zu Bethlehem geboren	8	Advent/Weihnachten
Lasst uns das Kindlein wiegen	8	Advent/Weihnachten
O Traurigkeit, o Herzeleid	5	Passion
Bei (In) stiller Nacht	4	Passion
Ave Maria gratia plena	3	Maria
O Heiland rei die Himmel auf	3	Advent/Weihnachten
O Christ hie merk	3	Ostern
Unüberwindlich starker Held Sankt Michael	3	Heiliger
Tu auf, tu auf, du schönes Blut	3	Passion
Freu dich, du Himmelskönigin	3	Ostern
Ihr Freunde Gottes allzu gleich	2	Heilige
Als ich bei meinen Schafen wacht	1	Advent/Weihnachten
Es führt drei König Gottes Hand	1	Advent/Weihnachten
O Jesulein zart	1	Advent/Weihnachten
Lasst uns erfreuen herzlich sehr	1	Ostern
Das (Du) Heil der Welt, Herr Jesu Christ	1	Ostern
Die ganze Welt, Herr Jesu Christ	1	Ostern

Kirchenjahr

Advent/Weihnachten	28
Passion	12
Ostern	8
Heilige	5
Maria	3