

**Gerhard J Winkler, Anmerkungen zu Schmidts Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln*,
Symposium 1985, Doblinger 1988S.68 ff**

[für die Arbeit mit Schülern eingerichtet]

II

Zunächst einige Bemerkungen zur Gattung, sozusagen zur „äußeren Physiognomie“ des Werks: Von der Groß-Konzeption und Anlage entspricht *Das Buch mit sieben Siegeln* dem, was man in der Tradition des bürgerlichen Konzertsaals unter einem „Oratorium“ versteht: [Definition] eine abendfüllende Partitur für großes Orchester, Chor, Soli, mit so genanntem „Testo“ oder Evangelisten über einen biblischen Text, aber außerliturgisch, mit verteilten Rollen, jedoch in der Regel nicht-szenisch aufgeführt.

- die „Stimme des Herrn“ bei Schmidt wurde den Jesus-Partien der Bachschen Passionen entlehnt -

Wenn man jedoch das gattungsgeschichtliche Vorfeld jener Werke zu umreißen versucht, auf die sich Schmidt bezieht, indem er ihre Merkmale entlehnt, hat man sich zu verdeutlichen, dass Schmidt auf keine direkte Tradition aufbauen kann, sondern sich auf eine durch den Konzertsaal vermittelte beziehen muss. Auffallend ist nämlich erstens, dass sich die mutmaßlichen Vorbilder Schmidts, soweit sie sich im Repertoire gehalten haben, beinahe an den zehn Fingern herzählen lassen: einige Oratorien von

Händel (etwa: *Messias Jephtha' Belsazar, Saul, .*),

Haydns *Schöpfung* (der Genesisbeginn sozusagen als biblisches Pendant zu Schmidts Apokalypsenvertonung) **und seine**

Jahreszeiten,

Mendelssohn-Bartholdys *Paulus und Elias,*

im weiteren Sinne **Bachs** Passionen, sein *Weihnachtsoratorium* und

Brahms' *Ein Deutsches Requiem.*

Lässt man letzteres (fertiggestellt 1868) als Gattungs-Außenseiter außer Betracht, so muss zweitens auffallen, dass zwischen dem letzten namhaften Werk dieser Reihe, Mendelssohns *Elias* (1846), und Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* (1937) etwa 90 Jahre liegen.

Während es nämlich z.B. in **Frankreich eine kontinuierliche Oratorientradition auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben hat (z.B. **César Franck, Camille Saint-Saens**), reißt eine ähnliche Entwicklung, die etwa**

Friedrich Schneiders *Das Weltgericht* (1820) oder

Louis Spohrs *Das jüngste Gericht* (1812) und *Die letzten Dinge* (1825/26) getragen hat, im

deutschen Sprachraum nach 1850 ab, weil nach der historischen Zäsur von 1848 offenbar kein gesellschaftlicher Bedarf an dieser Gattung mehr bestand.

Die deutsche Entwicklung polarisiert sich nämlich auf die beiden Gattungen **Musikdrama und Symphonie hin**

- die eine neu gegründet, die andere restauriert -, **die beide, besonders da auch die Symphonie durch Bruckner abendfüllend wird, einige von den säkularisiert-religiösen Funktionen des Oratoriums übernehmen.**

Die Musikgeschichte des deutschen Sprachraums ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch und durch geprägt von den Auseinandersetzungen um die sog. **Neudeutsche Schule, die**

musikalischen Zentren heißen Bayreuth und Wien.

Die Ausnahmen von diesem Generalbefund unterstreichen noch den Sachverhalt; es ist z.B. nicht zu weit hergeholt, die Oratorienversuche **Franz Liszts als Absetzbewegung von diesen „innerdeutschen“ Kontroversen anzusehen: **Richard Wagner** schimpfte hinter Listzs Rücken dessen katholischen *Christus* als ultramontanes Machwerk, die Legende von *der Heiligen Elisabeth* war als katholisch-national-ungarisches Musikepos gedacht, die Legende vom *Heiligen Stanislaus* wäre ein ebensolches polnisches - trotz deutscher Textsprache - geworden.**

Kurz, zwischen Schmidts offensichtlichen Vorbildern und seinem eigenen Oratorium gab es einen Traditionsbruch' oder besser: eine Traditionsverschiebung.

Schmidts Werk rechnet mit dem Konzertsaal des späten 19. Jahrhunderts, jener säkularen gesellschaftlichen Institution mit Untertönen des „metaphysischen Bedürfnisses“, die sich zwar die „alten Meisterwerke“ angeeignet, dadurch aber in ihrer Funktion auch verändert hat, die also im Durchgang durch Bruckners und Mahlers Symphonien erst ganz zu dem geworden ist, was sie dann zu Schmidts Zeiten war.

- die konfessionellen und gattungsspezifisch-geschichtlichen Unterschiede zwischen Bachs Passionen und etwa Haydns Oratorien sind dem Konzertsaal gleichgültig -

Obwohl Das Buch mit sieben Siegeln den äußeren Rahmen seiner Vorbilder bis in einzelne Details aufnimmt, ist es also eine vermittelte, wenn schon nicht geradezu „zitierte“ Tradition, die das Buch mit jenen verbindet, und es wäre zu fragen, ob unter der Außenseite dem Wesen nach nicht etwas zu finden ist, was Affinitäten zu gattungsmäßig schwieriger einzuordnenden Werken wie **Mahlers Achter Symphonie oder besser noch seiner im Inhalt näheren Zweiten (Auferstehung) hat (der Konzertführer würde in diesem Falle von einem „Bekenntniswerk“ sprechen; **Mahler und Schmidt lassen aber durch den gewählten Text nur explizit aussprechen, was unausgesprochenermaßen jedem Symphonie-Finale von **Bruckner** zu Grunde liegt: der „Erlösungsbegriff“ bei **Wagner** hat hier ideengeschichtlich eminenten Einfluß gehabt.****

III.

Nach dieser Skizze gattungshistorischer Zusammenhänge sind einige Worte über Schmidts geschichtlicher Situation als Komponist angebracht.

- Man pflegt Schmidt als einen Komponisten zu bezeichnen, der als Nachfolger der Brahms - Bruckner Wagner-Generation in seinem Werk die Gegensätze ausgeglichen habe.

Dazu ist folgendes zu sagen:

Schmidts gesamtes Werk bezieht sich auf jene **bürgerliche deutsche Musiktradition**, die sich vor dem Ersten Weltkrieg mit einem festen Arsenal an „klassischen“ Meisterwerken konsolidiert hat, das sich bis heute im Verhältnis zur musikalischen Produktion zwar unwesentlich erweitert, aber in seiner Schwergewichtung nicht entscheidend verändert hat.

Diese Konsolidierung überholte offensichtlich die beherrschenden musikästhetischen Positionen im Streit um die „Neudeutschen“ zu Ende des vorigen Jahrhunderts, und als infolge dieser Konsolidierung und der Ereignisse um den Ersten Weltkrieg die großen **Avantgardebewegungen** in der Musik einsetzten, verschärfte das die Situation derart radikal, dass sich die früheren Unterscheidungen zwischen „Tradition“ und „Fortschritt“ selbst überlebten. Dass sich infolgedessen viele prominente „Neudeutsche“ nach dem Krieg unversehens im konservativen Lager wiederfanden, ist abzulesen z.B. an den Ausfällen **Hans Pfitzners** gegen **Busoni** und alle **Neutöner** (in *Futuristengefahr* 1917 und *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* 1919) sowie an der Tatsache, dass das frühere *enfant terrible* **Richard Strauss** ja geradezu zum Repräsentanten der großen bürgerlichen Musikkultur wurde. Obwohl aus heutiger Sicht die historischen Avantgardebewegungen rückwirkend als die musikgeschichtlich bedeutendsten Ereignisse dieser Zeit gelten müssen, darf man nicht außer acht lassen, dass die Tradition der Neudeutschen-Nachfolge, jetzt das "konservative Lager, personell wie institutionell erst um 1945 ihr wirkliches Ende hatte (in dieser Hinsicht ist etwa an **Strauss'** Opern-Nachzügler *Capriccio* zu denken).

Dieses Traditions-labyrinth aus Ungleichzeitigkeiten erklärt es auch, dass Schmidt, der ja lange Zeit Rektor eines von seinem Auftrag her „konservierenden“ und konservativen Wiener Instituts, der **Musikakademie**, war, von der Neudeutschen-Tradition geprägt sein kann, ohne dadurch aufzuhören, ein Brahms-Nachfolger zu sein.

Der gemeinsame Oberbegriff nämlich, unter dem beide „Parteien“ ihre gegenseitigen Berührungspunkte aufgeben mussten, ist der der **„deutschen Musik“**.

Dass Schmidt sich als Österreicher in einer „deutschen“ Musiktradition fühlen konnte, ist nicht so verwunderlich, wenn man bedenkt, dass es - zurückzuführen wohl auf das Nationalitätenproblem der Österreich-Ungarischen Monarchie - einen **n a t i o n a l** geprägten Begriff „österreichischer“ Musik bis über 1945 nicht gab;

der politischen Struktur dieser „Doppelmonarchie“ ist es zuzuschreiben, dass sich **„nationale Schulen“** auf ihrem Territorium in folgender Konstellation ausbildeten:

„deutsche“ Musik in Wien (**Brahms, Bruckner; Wagnerianer**/Neudeutsche gegen „Brahminen“),

„tschechische“ Musik (**Smetana' , Dvorak**),

„ungarische“ Musik (**Liszt**).

Dass sich gerade in Wien diese Elemente vermischten (Brahms' *Ungarische Tänze*, Schmidts *Variationen über ein Husarenlied*) oder dass über Liszt auch „neudeutsches“ Gedankengut in die „nationalen Schulen“ eingeflossen war, ändert nichts an der Tatsache, dass dies die ideengeschichtlichen Kriterien waren, nach denen sich die **Musikgeschichte des späten 19.**

Jahrhunderts vollzog, und dass sich [Franz Schmidt](#) in seinem Wiener Wirkungsbereich als Fortsetzer der „deutschen“ Symphonietradition und geschichtlicher Erbe Brahms' und Bruckners zu sehen hatte.

In dem Maße, wie durch das Auftreten der Avantgardebewegungen die alten Binnenunterscheidungen nach „nationaler Schule“ und nach den Kriterien für „traditionell“ und „neudeutsch“ verblassten, traten die Fundamente des Kunst- und Kulturbegriffs, auf denen Schmidts Werk ruht, ans Licht.

Es ist nicht zu weit hergeholt, wenn man aus der Tatsache, dass ausgerechnet Franz Schmidt den Apokalypsentext - wenn auch redigiert - zusammenhängend vertont hat, schließt, wie sehr das Abbröckeln des Fundaments von Schmidts Kunstaübung sein künstlerisches Bewusstsein erreicht hat

- eine Vermutung, die unerwartet untermauert wird durch das Anhören der Vierten Symphonie, die nach einem katastrophenartigen Abbrechen nach dem Scherzo in sich selber zurückkehrt-

Man hat somit im Buch mit sieben Siegeln mehr zu vermuten als ein dem festlichen Anlass (125 Jahr-Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde) entsprechendes abendfüllendes Chorwerk in der Haydn-Nachfolge.

IV

Soweit Das Buch mit sieben Siegeln sozusagen „von außen“.

Dies sei ergänzt durch einige Worte zu den „inneren Konturen“ des Werks, und zwar darüber, auf welche Tradition Schmidt sich wie bezieht.

In der Vorrede zur Partitur, in seinen Bemerkungen zur Redaktion des Textes und der Disposition des Werks, spricht Schmidt von der „**fundamentalen Antithese**“, um deretwillen er nicht nur die Textvorlage einschneidend gekürzt hat, sondern die auch der Schlüssel zur Vertonung und Basis der musikalischen Konzeption zu sein scheint.

Die „fundamentale Antithese“:

- Gut-Böse,
- Tugendhaftigkeit-Verworfenheit'
- Erlösung-Heimsuchung, usw.,

entspreche somit dem Gegensatz zwischen „**Diatonik**“ und „**Chromatik**“.

Auf den ersten Blick gesehen handelt es sich hierbei eigentlich um eine konzeptionelle Banalität, denn eine solche Semantisierung von Chromatik und Diatonik, ihre Identifizierung mit solchen Gehalten gehört zu den Grundlagen der neueren Musiktradition - und zwar nicht erst seitdem Wagner das, von dem er in seinen Schriften verkündete, es sei unberührte „Natur“, in der Musik in Dreiklangsmotive übersetzte (z.B. Siegfrieds Hornruf).

Das Auspielen des Gegensatzes zwischen Diatonik und Chromatik gehört zu den zentralen kompositionstechnischen Prämissen des 18./19. Jahrhunderts:

dadurch, dass Schmidt diesen Gegensatz thematisiert, macht er das Allgemeinste der Tradition, in der er sich stehen fühlt, zum Besonderen, zum Grundkonzept seines Werks.

Wie ernst es Schmidt mit seinem Unternehmen ist, zeigt die rücksichtslose Logik, mit denen diese Prinzipien schon in der Konzeption der Themen selbst durchgeführt sind. Man wird im Buch mehrere der Themencharaktere des Schmidt'schen Personalstils, die Schmidt'schen „**Thementypen**“ sozusagen, wiederfinden

- in dieser Hinsicht ist das Buch gleichsam auch die Zusammenfassung eines Lebenswerkes -; hier jedoch haben sie durch den rigiden Kalkül der Themenfindung eine Art „höherer Wertigkeit“.

Einige Beispiele sollen verdeutlichen, wie es Schmidt unternimmt, in der Disposition des Themenmaterials selbst jene charakteristischen Kontraste zu schaffen, die der musikalischen Gesamtgestaltung ihre Plastizität verleihen.

a.) Im Buch sind z.B. einige Themen so betont „**diatonisch**“ konzipiert, d.h. ausschließlich aus „**leitereigenen**“ Tönen, ohne „**chromatische**“ Durchgänge oder Nebentöne bestehend, dass eine bewusste kompositorische Strategie dahinter vermutet werden muss.

b.) Dazu gehören z.B. das Thema des „Prologs im Himmel“, „Ich bin das A“ (Beginn 8 vor Z 5)14), das „Heilig“-Thema (Z 12), oder das „Lamm-Thema“ mit all seinen **Derivaten** (Z 43ff.).

Diese Themen prägen natürlich **Melodik und Harmonik** des Abschnitts, denen sie zu Grunde liegen:

III.

Nach dieser Skizze gattungshistorischer Zusammenhänge sind einige Worte über Schmidts geschichtlicher Situation als Komponist angebracht.

- Man pflegt Schmidt als einen Komponisten zu bezeichnen, der als Nachfolger der Brahms - Bruckner Wagner-Generation in seinem Werk die Gegensätze ausgeglichen habe.

Dazu ist folgendes zu sagen:

Schmidts gesamtes Werk bezieht sich auf jene **bürgerliche deutsche Musiktradition**, die sich vor dem Ersten Weltkrieg mit einem festen Arsenal an „klassischen“ Meisterwerken konsolidiert hat, das sich bis heute im Verhältnis zur musikalischen Produktion zwar unwesentlich erweitert, aber in seiner Schwergewichtung nicht entscheidend verändert hat.

Diese Konsolidierung überholte offensichtlich die beherrschenden musikästhetischen Positionen im Streit um die „Neudeutschen“ zu Ende des vorigen Jahrhunderts, und als infolge dieser Konsolidierung und der Ereignisse um den Ersten Weltkrieg die großen **Avantgardebewegungen** in der Musik einsetzten, verschärfte das die Situation derart radikal, dass sich die früheren Unterscheidungen zwischen „Tradition“ und „Fortschritt“ selbst überlebten. Dass sich infolgedessen viele prominente „Neudeutsche“ nach dem Krieg unversehens im konservativen Lager wiederfanden, ist abzulesen z.B. an den Ausfällen **Hans Pfitzners** gegen **Busoni** und alle **Neutöner** (in *Futuristengefahr* 1917 und *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* 1919) sowie an der Tatsache, dass das frühere *enfant terrible* **Richard Strauss** ja geradezu zum Repräsentanten der großen bürgerlichen Musikkultur wurde. Obwohl aus heutiger Sicht die historischen Avantgardebewegungen rückwirkend als die musikgeschichtlich bedeutendsten Ereignisse dieser Zeit gelten müssen, darf man nicht außer acht lassen, dass die Tradition der Neudeutschen-Nachfolge, jetzt das "konservative Lager, personell wie institutionell erst um 1945 ihr wirkliches Ende hatte (in dieser Hinsicht ist etwa an **Strauss'** Opern-Nachzügler *Capriccio* zu denken).

Dieses Traditions-labyrinth aus Ungleichzeitigkeiten erklärt es auch, dass Schmidt, der ja lange Zeit Rektor eines von seinem Auftrag her „konservierenden“ und konservativen Wiener Instituts, der **Musikakademie**, war, von der Neudeutschen-Tradition geprägt sein kann, ohne dadurch aufzuhören, ein Brahms-Nachfolger zu sein.

Der gemeinsame Oberbegriff nämlich, unter dem beide „Parteien“ ihre gegenseitigen Berührungspunkte aufgeben mussten, ist der der **„deutschen Musik“**.

Dass Schmidt sich als Österreicher in einer „deutschen“ Musiktradition fühlen konnte, ist nicht so verwunderlich, wenn man bedenkt, dass es - zurückzuführen wohl auf das Nationalitätenproblem der Österreich-Ungarischen Monarchie - einen **n a t i o n a l** geprägten Begriff „österreichischer“ Musik bis über 1945 nicht gab;

der politischen Struktur dieser „Doppelmonarchie“ ist es zuzuschreiben, dass sich **„nationale Schulen“** auf ihrem Territorium in folgender Konstellation ausbildeten:

„deutsche“ Musik in Wien (**Brahms, Bruckner; Wagnerianer**/Neudeutsche gegen „Brahminen“),

„tschechische“ Musik (**Smetana' , Dvorak**),

„ungarische“ Musik (**Liszt**).

Dass sich gerade in Wien diese Elemente vermischten (Brahms' *Ungarische Tänze*, Schmidts *Variationen über ein Husarenlied*) oder dass über Liszt auch „neudeutsches“ Gedankengut in die „nationalen Schulen“ eingeflossen war, ändert nichts an der Tatsache, dass dies die ideengeschichtlichen Kriterien waren, nach denen sich die Musikgeschichte des späten 19.

Jahrhunderts vollzog, und dass sich [Franz Schmidt](#) in seinem Wiener Wirkungsbereich als Fortsetzer der „deutschen“ Symphonietradition und geschichtlicher Erbe Brahms' und Bruckners zu sehen hatte.

In dem Maße, wie durch das Auftreten der Avantgardebewegungen die alten Binnenunterscheidungen nach „nationaler Schule“ und nach den Kriterien für „traditionell“ und „neudeutsch“ verblassten, traten die Fundamente des Kunst- und Kulturbegriffs, auf denen Schmidts Werk ruht, ans Licht.

Es ist nicht zu weit hergeholt, wenn man aus der Tatsache, dass ausgerechnet Franz Schmidt den Apokalypsentext - wenn auch redigiert - zusammenhängend vertont hat, schließt, wie sehr das Abbröckeln des Fundaments von Schmidts Kunstaübung sein künstlerisches Bewusstsein erreicht hat

- eine Vermutung, die unerwartet untermauert wird durch das Anhören der Vierten Symphonie, die nach einem katastrophenartigen Abbrechen nach dem Scherzo in sich selber zurückkehrt-

Man hat somit im Buch mit sieben Siegeln mehr zu vermuten als ein dem festlichen Anlass (125 Jahr-Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde) entsprechendes abendfüllendes Chorwerk in der Haydn-Nachfolge.

„Diatonik“ heißt in diesem Zusammenhang leitereigene **Vierklangsharmonik**, vergleichbar etwa der Harmonik des sog. „*Gralsmarsches*“ im Parsifal, 1. Akt, Wandlungsmusik und Beginn des 2. Bildes.

Beim Stichwort *Parsifal* sei ein kleiner Exkurs zum „Lammthema“ des „Buches“ gestattet. An diesem Thema sind die Wurzeln in der musikalischen Symbolik des 19. Jahrhunderts leicht offen zu legen. Mit seiner zweimaligen Intervallfolge:

große Sekunde - kleine Terz aufwärts intoniert das „Lammthema“ eine **gregorianische Formel**, die in der religiös motivierten Musik des 19. Jahrhunderts, besonders bei **Liszt** (siehe Notentafel), am bekanntesten aber durch das Gralsmotiv in **Wagners Parsifal** einer **musikalischen Kreuzessymbolik** zugerechnet wird. (Zitat des Chorales *Cruz fidelis* in Liszts Symphonischer Dichtung *Hunnenschlacht*)

Page 1

Das Lamm

MIDI 2

Hörbeispiel: [lammotiv.mid](#)

Das „Lammthema“ ist eines der zentralen Themen des Werkes, nämlich jenes **„Leitmotiv“**, das am häufigsten wiederkehrt: nicht nur findet man den ganzen „Lamm“-Abschnitt in der „Parenthese“ als Variante wieder (Z 149 bis 2 vor Z 155); während des ersten Teils (Aufbrechen der sieben Siegel) beginnen zwei der **„Intonationen“** des Evangelisten: „Und als das Lamm ...“, mit den Intervallen dieses Motivs (Z 62 und Z 95); schließlich ist das **„Thema“** des „Reiters auf weißem Roß“ (Z 62ff.), das seinerseits während der „Parenthese“ wiederkehrt (Z 171), nichts als eine Variante des „Lammthemas“ das auf diese Weise Schmidts theologische Grundannahme musikalisch verdeutlicht und, den Bogen schließend, einem anderen ParsifalMotiv im Gestus bis zum Verwechseln gleicht.

Page 1

weißes Roß

MIDI 2

Hörbeispiel: [weisserreiter.mid](#)

b.) Die **„chromatischen“** Abschnitte im Buch charakterisieren sich durch die Anhäufung folgender melodischer und harmonischer Elemente:

kleine Sekunde, **Tritonusintervall** („diabolus in musica“),
verminderter Dreiklang bzw. **Septakkord** und **übermäßiger Dreiklang**
 (also jene „vagierenden“ Klänge, die die temperierte Oktave in gleiche Abschnitte teilen).

Schmidts Chromatik entfaltet sich jedoch nicht als Dynamik „natürlicher“ Triebkräfte im Sinne der Tristan-Tradition' sondern eher in der Tradition **Lizts**: als Konstruktionsmittel.

Als Beispiel dafür seien erwähnt das Thema des Drachens (Z 147) mit seinen Tritonus- und Sekundfortschreitungen,

- das Thema des großen Fugatos (4 nach Z 162: „Und da der Drache sah“),
- das ganz auf kleiner Sekunde, Tritonus und vermindertem Dreiklang/Septakkord aufgebaut ist;

- und vor allem die Thematik des „2. Siegels“ („Tötet, erwürget . .

Page 1

MIDI 2

tötet, erwürget

MIDI 3

Hörbeispiel: [toeteterw.mid](#)

In diesem erstaunlichen Musikstück ist die kleine Sekunde das vorherrschende Konstruktionsmittel: dieses Intervall generiert nämlich nicht nur das rhythmisch

ostinate Hauptmotiv

(Umkreisung des Tones a in kleinen Sekunden), sondern auch:

die kurze **Begleit- oder Kontrapunktflösel**

(untere Notenlinie des Systems - diese Flösel ist sozusagen der Motivkern des Hauptmotivs rhythmisch um ein Sechzehntel verschoben),

die **Modulation in die Mediante f-Moll**

(4. Takt des Beispiels - sozusagen ein „Konvergieren“ chromatischer Linien auf f-Moll zu),

und darüber hinaus über das ganze Beispiel hinweg

die **wechselnden Haltetöne**, die sich in kleinen Sekunden nach oben winden und die „Oberkontur“ dieser musikalischen Konstruktion bilden, wobei der größer werdende Abstand zum Zentralton a wiederum durch kleine Sekunden ausgefüllt wird.

Das **Gegenthema** des Frauenchors („Schonet uns“) ist nichts anderes als die Oktavbrechung des Hauptmotivkerns, sodaß aus der ersten kleinen Sekunde eine große Septime wird:

Page 1

MIDI 2

schonet uns

scha - net uns, wir sind

Hörbeispiel:

[schonetuns.mid](#)

Die Einsätze dieses „Gegenthemas“ erfolgen im Rahmen eines zweistimmigen **kanonartigen** Gebildes, das von den Tönen des übermäßigen Dreiklangs dominiert ist (!) und von dem „Kriegsgewühl“ des ostinaten Hauptmotivs in parallelgeführten übermäßigen (!) Dreiklängen begleitet wird. Die kleine Sekunde ist wiederum das Intervall, um welches im weiteren Verlauf die Sequenzen dieses „Kanons“ in immer kürzeren zeitlichen Abständen nach oben rücken.

In diesem durchkalkulierten, aber doch recht starren Gefüge aus kleinen Sekunden und übermäßigen Dreiklängen haben traditionelle Tonalitätsbeziehungen die Funktionen von Rahmen und Scharnieren.

Beim Beginn des Männerchor-„Sets“ (Z. 73) von **der Tonalität A-Moll** zu sprechen hat seine Berechtigung darin, daß das Hauptmotiv den Ton a zum Zentralton hat und das Begleitmotiv die Subdominant-Tonikafolge d/f a/e akzentuiert. Der erste Einsatz der geteilten Bässe führt zu einer Modulation nach f-Moll' wo der Einsatz der Tenöre in Quintlage (Zentralton: c) beginnt. An die Modulation nach gis schließt sich der Frauenchor-„Set“ an, der wie schon erwähnt, harmonisch in kleinen Sekunden nach oben rückt, um in eine neue Abfolge des Gesamtmodells zu münden.

Der Abschnitt „2. Siegel“ besteht aus der dreimaligen Abfolge eines relativ starren Modells (Männerchor Frauenchor-„Set“) auf folgenden Zentral- bzw. Initialtönen: d (Instrumentale Einleitung, 5 nach Z 71) - a (Z 73 Männerchor, Z 74 Frauenchor) - e (6 nach Z 75 bis Z 77, Abspaltung und Erweiterung bis Z 79, ab hier instrumentales „Nachspiel“).

Das durch und durch chromatische Geschehen ist dadurch in einen festen tonalen Rahmen eingespannt.

c.) Neben diesen extremen Ausformungen der Prinzipien Diatonik und Chromatik, finden sich im Buch thematische Bildungen, die je nach textlicher Situation eine Mitte zwischen den beiden Polen einnehmen, aber auch hier scheint die Vermischung von chromatischen und diatonischen Elementen einem detaillierten Kalkül zu folgen:

Das Thema des „Buches“ erweist sich von äußerst komplexer Struktur.

Das Thema besteht zunächst aus zwei melodisch analogen Hälften zu je sieben (!) Tönen.

- der überzählige Ton d scheint der vorgezogene Schluß- oder Anfangston zu sein, in den das Thema wieder zurückkehrt (der zweite Einsatz beginnt eine kleine Sekunde höher) -

Beide Hälften beginnen mit einem großen diatonischen Intervall (große Sext, bzw. Quint), das von beiden Seiten chromatisch aufgefüllt wird

(das Intervall der Quarte ist in beiden Hälften vorhanden; die Töne e und es am Beginn der zweiten Hälfte sind in der ersten „vergessen“ worden).

Auf diese Weise umfaßt das Thema alle zwölf Halbtöne.

Die **melodische Gliederung** in zweimal zwei Takte verschränkt sich mit einer gegenläufigen metrischen: T. 1 und 4 folgen den Schwereverhältnissen eines 6/8~Taktes.

3^e 1

4|D| 4

posaunenthema

Das „Posaunenthema“, das jenem Großabschnitt zugrunde liegt, den die **Quadrupelfuge** abschließt, besteht aus zwei - überdies noch durch den **Dux -Comes-** Unterschied deutlich akzentuierten - Teilen:

a) einem „chromatischen“ Beginn, zwei im Intervall einer kleinen Sekunde (!) gegeneinander verschobenen

Tritonusprüngen (!) nach unten,

b) und einer „diatonischen“ Fanfare,

Page 1

MIDI 3

Herr du Heiliger



Hörbeispiel: [herrdu.mid](#)

gr. Sek. kl. Terz gr. Terz Quartv
 kl. Sek. gr. Sek. kl. Terz

Weit durchtriebener ist die Konstruktion des Themas der „Märtyrer“ (5. Siegel). Das „chromatische“ Prinzip verbirgt sich in der Tatsache, dass sich die auf- und abwärtsgerichteten Intervalle, beginnend mit der Differenz einer kleinen Sekunde, chromatisch erweitern:

Intervalle aufw.: gr. Sek. kl. Terz gr. Terz Quartv
 Intervalle abwärts: kl. Sek. gr. Sek. kl. Terz

Das „diatonische“ Prinzip manifestiert sich darin, daß während der ganzen Fuge jeder Takt beinahe unbekümmert um den harmonischen Zusammenhang einer

(in der Orgelbegleitung in die zugehörige diatonische Skala auseinandergefächerten)

Harmonie zugeordnet wird: im obigen Notenbeispiel also taktweise

T. 1 - 4 G-Dur: I-V, gis-moll6, A-Dur6, Es-Dur I6-IV (modulierend zum zweiten Einsatz).

Insofern die Gestalt des Themas in mehreren Fällen den Verlauf des zugehörigen formalen Abschnittes bestimmt, also schon „in nuce“ Teil des formalen Prozesses ist, gehört der Bereich des Thematischen bereits zu dem der **formalen „Invention“** (siehe unten V.).

d.) Franz Schmidt bedient sich natürlich auch des Mittels der **Tonartencharakteristik**. Auch hierbei gilt das über Schmidts Verhältnis zur Oratorientradition Gesagte:

Schmidt kann sich in der Wahl seiner Tonarten nicht auf eine feste Tradition beziehen, sondern er spielt auf einzelne, durch herausragende Werke verschiedener Gattungen bereits sozusagen

„sprichwörtlich“ gewordene Tonarten und Tonartenbeziehungen an, d.h. er zitiert Tonarten.

Vorbild für dieses Verfahren könnte z.B. der späte Wagner sein, der für den Beginn seines Trauermarsches aus der Götterdämmerung natürlich die Tonart c-Moll wählt und dadurch ganz bewußt die Erinnerung an Beethovens V. Symphonie (Schicksalssymphonie) und gleichzeitig an den 2. Satz der Eroica heraufbeschwört.

Das Verfahren ist ungewollt ironisch, denn das Hörerlebnis wird doppelbödig, weil man das Vorbild

„stumm“ mithört. Tonartencharakteristik wird so zu einem Stück „Musik über Musik“; man bedient sich solcher Mittel meistens, wenn man sich, wie Wagner, in eine Tradition - in diesem Falle der Überlieferung „klassischer Meisterwerke“ - einschalten will, oder wenn man sich, wie Schmidt, einer Tradition versichern will.

In diesem Sinne wählt Schmidt als **Tonart des „Hallelujah“** die **Tonart D-Dur**

(D-Dur ist auch schon die Tonart des Präludiums aus den Vier Kleinen Präludien und Fugen für Orgel, das „Urbild“ des „Hallelujah“),

Als Pastoraltonart für die Exposition des „Lamm-Themas“ (Z 43) dient **G-Dur** nach dem Beginn des zweiten Teils aus Bachs Weihnachtsoratorium;

der „Reiter auf weißem Ross“ tritt beim ersten Mal in **A-Dur** auf (Lohengrin?),

und der große Komplex der sieben Posaunen (Z 179 - 215) beginnt in **c-Moll** und endet mit der **Quadrupelfuge in C-Dur-Fanfaren** (damit die Struktur des „Posaumenthemas“ ins Großformale übernehmend):

dieser Formabschnitt reiht sich damit in die großen Tonart-Paraphrasen der V Symphonie Beethovens ein, für die Adolph Bernhard Marx in seinem Beethoven-Buch das Motto geprägt hat: „Durch Nacht zum Licht. Durch Kampf zum Sieg“ (19).

Als die bekanntesten Vorgänger Schmidts in der Verwendung dieses Tonarten-Topos sind zu nennen: **Johannes Brahms**: 1. Sinfonie Op. 6820),

Richard Wagner: Trauermarsch aus der Götterdämmerung

Franz Liszt: Tasso, Symphonische Dichtung Nr.2 („Lamento e Trionfo“), auch dessen

Faust-Symphonie (Beginn tonartlos, Hauptteil 1. Satz: c-Moll, Schlusschor: C-Dur), schließlich

Richard Strauss: Tod und Verklärung Op. 24

v.

Was den Bereich des **Formalen** betrifft

- der mit den Bemerkungen über Themenstruktur und Tonarten schon mehr als einmal gestreift wurde -, so ist ein großer Teil des Vergnügens beim Analysieren des Buchs mit sieben Siegeln wohl darauf zurückzuführen, dass man lesend nachvollzieht, mit welcher Konsequenz und Umsichtigkeit der Komponist im Großen wie im Detail vorgegangen ist.

Die Übersichtlichkeit der Formartikulation scheint ein wesentliches Moment zu sein, das das Buch mit der Kompositionsweise Brahms' verbindet.

Die drei Teile des Oratoriums : Prolog, 1. und 2. Teil) sind in formal souveräne Abschnitte, verbunden durch „Evangelisten-Rezitativ“ geteilt;

auch die sog. Parenthese, das „Schweigen im Himmel“, nach der Gattungstradition eigentlich ein großes „Accompagnato Rezitativ“, jedoch gefiltert durch die Erfahrungen eines Wagnerschen Opernmonologs' weist eine Formgliederung in Unterabschnitte auf.

Dies ahmt einerseits die in den klassischen Gattungsbeispielen übliche Einteilung in „Rezitativ“, „Arie“ bzw. Ensemble, „Chor“ nach, und entspricht andererseits, verbunden durch das Referat des Evangelisten, den „Visionen“ des Textes, die die Musik zwar nicht „sichtbar“, aber doch mit den durch das 19. Jahrhundert entwickelten Techniken musikalischen Ausdrucks eindrucksvoll hörbar macht.

Dieses großformale Reihungsprinzip wird konterkariert durch drei Tatsachen:

1.) Das gesamte Oratorium ist eine große „Bogenform“ konstituiert sowohl von musikalischen, wie auch inhaltlich-textlichen Momenten, wobei nach der „Parenthese“ (7. Siegel) die bisherige musikalische Handlung „auf höherer Ebene“ rückläufig wiederkehrt; etwa folgendermaßen:

Prolog des Evangelisten „auf der Erde“

Ich bin das A

Lobpreisung im Himmel

„Heilig“-Fuge

Großabschnitt D-Dur



„Das Buch“,
„Das Lamm“

Die sieben Siegel
(6 Abschnitte)

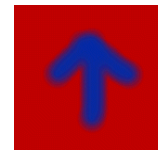
Epilog des Evangelisten „auf der Erde“

„Hallelujah“ (Neuer Himmel / neue Erde)

D-Dur

und:

„Ich bin das A“
(variiert und erweitert)



„Das Buch des Lebens“

Die sieben Posaunen
(ein Großabschnitt)

Das siebente Siegel „Große Parenthese“



2.) Durch eine Art modifizierter „**Leitmotivtechnik**“ oder besser: einem Netz aus „Erinnerungsmotiven“:

Es gibt im Buch ein relativ begrenztes Ensemble an Themen, die je nach „Erzählsituation“ und Kontext öfter wiederkehren:

z.B. „Buchthema“; „Lammthema“ „Reiter auf weißem Roß“ : „Drachenthema“ ;

daneben sind Anspielungen punktueller Natur zu verzeichnen,

z.B. die Identität des „Großen Schweigens“ mit der Stelle des Prologs: „Und eine Tür ward aufgetan im Himmel“ „die Gebete der Heiligen“ das Zitat des Themenkopfs „Heilig-Thema“ .

Man kann die Schmidtsche Technik nicht mit der Wagners vergleichen:

Einesteils kommt die Gattung Oratorium dem eigentlich „undramatischen“ Genie Schmidt darin entgegen, daß es sich nicht um dramatische Situationen, sondern um musikalische Bilder, „Visionen“ eben, handelt; die Leitmotivtechnik bei Schmidt ist anders als bei Wagner, nicht formbildend' sondern tritt zu den formkonstitutiven Techniken hinzu.

Andererseits aber wird durch solche Verfahren der Form „Invention“ (siehe unten) ein dem Beziehungsreichtum Wagnerscher Motivtechniken („Beziehungsauber“, Thomas Mann) vergleichbarer Effekt erzielt und damit großformale Querbezüge geschaffen.

Es ist daher nur konsequent, wenn bei solchen formalen Grundkonstellationen der Schwerpunkt der Motivtechniken im Buch nicht in der „punktuellen“ Wiederkehr von Themen, sondern in der Übernahme ganzer Abschnitte (siehe „**Bogenform**“) oder Abschnittsvarianten, also in der **Adaption Lisztscher Techniken**, besteht. Außer den Orgelzwischenspielen, die in ihren Hauptteilen nahezu „wörtliche“ Transkriptionen der entsprechenden Passagen aus dem Oratorium darstellen, und den schon mehrmals erwähnten Metamorphosen des „Lamm“-Themas und seinen „Reiter auf weißem Roß“-Varianten sind als charakteristische Beispiele vor allem zu nennen:

a.) Die Des-Dur-Episode innerhalb des Abschnitts „Buch“

(Drei malige Ausrufung der Engel: „Wer ist würdig“ Z 35) kehrt am Ende des Prologs im Himmel“ als Lobpreisung des Lamms durch Engel, die Vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten wieder.

(„Du bist würdig“ Chor und Soli, Es-Dur) (Z 56).

Obwohl die Zwischenräume zwischen den Ausrufungen anders „ausgefüllt“ werden

- der Erzählsituation entsprechend -, bleibt das tonale Gefüge der dreimaligen Abfolge der Themenzeile, die vom jeweiligen Ausgangspunkt zu dessen Dominanttonart moduliert, beibehalten.

In auskomponierten Stufen von Des-Dur bzw. Es-Dur ausgedrückt: 1 - V' 1 - VI (Mollvariante), IV - 1;

es ergibt sich somit eine formal, weil harmonisch eigenständige Episode, die' von der Tonika Des, bzw. E~Dur ausgehend, über die Subdominante wieder zu ihr zurückkehrt.

b.) Das wohl verblüffendste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Tatsache, daß lange Passagen zum Text: „Ein Weib, umkleidet mit der Sonne“ (5 vor 143) im zugrundeliegenden Notengerüst völlig identisch, aber für das Hören bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, bei „Im Himmel aber erhob sich ein großer Streit“ (Z 155) wiederkehren.

VI.

Die großformale Anlage des Buchs zerfällt in 21 formale Abschnitte:

Prolog: Begrüßung des Evangelisten, „Ich bin das A“ „Heilig“, „Das Buch“, „Das Lamm“, „Du bist würdig“.

Orgelzwischenspiel 1 („Das Buch“)

Erster Teil: Siegel 1 bis 6 (6 Abschnitte)

Orgelzwischenspiel 2 („Siegel 6“)

Zweiter Teil: Siegel 7 (Parenthese) - mehrere Unterabschnitte

7 Posaunen'

**„Das Buch des Lebens“ - „Feuersee“, „Ich bin das A“, „Hallelujah“,
„Wir danken dir...“ (Männerchor),**

Schlussadresse des Evangelisten.

Um der Eigengesetzlichkeit dieser formalen Einheiten gerecht zu werden, hat man sich zuvor mit einer grundsätzlichen Schwierigkeit auseinanderzusetzen, die aus der überlieferten Terminologie resultiert.

Einerseits macht schon das bloße Anhören der Musik zum „Buch“ sinnfällig, einen wie breiten Raum das Arsenal der **musikalischen Textausdeutung einnimmt; Schmidt greift hierbei auf Techniken des Barocks in gleicher Weise wie auf solche des 18./19. Jahrhunderts zurück.**

Andererseits fällt - abgesehen von der häufigen Verwendung alter Formen wie **Fuge und Passacaglia - vor allen Dingen bei der Detailanalyse auf, dass sich jeder Abschnitt aber nach Kriterien des sogenannten **„Absolut-Musikalischen“** - motivisch, harmonisch usw. - zu einer Formgestalt abrundet.**

Nun wäre es gänzlich falsch, von der alten abgegriffenen Trennung zwischen „musikalisch autonom“ und „heteronom“ auszugehen, und die Textausdeutung als bloße Accessoires des Formalen zu betrachten - zumal sich bei sensibler Betrachtung die „Formidee“ manches Abschnitts selbst als „programmatisches“ Pendant zur Erzählsituation im heiligen Text herausstellt.

Jeder Abschnitt gleicht sozusagen einer kleinen **„Symphonischen Dichtung“, in die die Singstimmen mit einkomponiert sind. Diese Tatsache erfordert also weder eine musikalische Analyse, die bloß Formschemata aufzeigt, noch eine solche, die sich einseitig um die Textreflexe in einer „am Text entlang komponierten Musik“ kümmert sondern eine wechselseitige Interpretationsperspektive, unter der sich das „Programmatische“ als Funktion des Formalen und gleichzeitig das Formale als Funktion des Programmatischen beschreiben lässt.**

[Beispiel Alban Bergs Wozzeck]

Man hat einen Begriff aus der sog. „Neuen Musik“ zu entlehnen, um den Sachverhalt analytisch korrekt zu erfassen: nämlich den der **„Invention“, wie man ihn aus **Alban Bergs** Oper Wozzeck kennt.**

Alban Berg hat nicht nur, ähnlich wie Schmidt den Text der Apokalypse, Büchners Woyzeck zu

drei Akten von je fünf Szenen zurechtredigiert, er hat auch, um der Musik klassische Einheit und Geschlossenheit zu verleihen, jede Szene bzw. jeden Akt unter eine spezifische musikalische Formidee gestellt.

So sind die Szenen des ersten Aktes fünf „Charakterstücke“, darunter z.B. eine "Suite" (1. Szene) und eine „Passacaglia“ (4. Szene); der zweite Akt repräsentiert eine „Symphonie in fünf Sätzen“: Sonatensatz, Fantasie und Tripelfuge, Largo, Scherzo' Rondo con Introduzione; der dritte Akt schließlich sind sechs „Inventionen“, darunter je eine Invention über einen Ton (2. Szene), über einen Rhythmus (3. Szene), über einen Sechsklang (4. Szene), oder über eine Tonart (Zwischenspiel).

Es zeigt sich nun bei der Analyse des Wozzeck, daß diese musikalischen Formen nicht beziehungslos neben der Oprnhandlung einherlaufen, sondern daß jede dieser Formideen Verweisungscharakter auf die jeweilige dramaturgische Situation besitzt, also Teil einer musikdramatischen Einheit ist (z.B. „Passacaglia“ 1,4: die „starren“ Wiederholungen eines Themas als Wiedergabe der Obsessionen des Doktors; 11,1:

Auseinandersetzung zwischen Wozzeck und Marie als „Durchführung“ im Sonatensatz) ganz abgesehen davon, dass die den „Inventionen“ im III. Akt zugrunde liegenden Parameter Ton, Rhythmus, Akkord usw., symbolische („leitmotivische“) Bedeutung besitzen. Wenn man nun den Begriff „Invention“ von seiner direkten Bindung an die Szenen des Schlussaktes von Wozzeck befreit und im erweiterten Sinne auf die gesamte musikalisch-dramatische Gestaltung der Oper anwendet, stellt er eine veritable musikanalytische Trouvaille dar: ein Begriff, der die scheinbaren Widersprüche zwischen „autonom“ und „heteronom“ umgeht, völlig offen ist für alles, was zur „musikdramatischen Einheit“ gehört, und als eine Kategorie auf der sog. „Meta-Ebene“ sowohl Formidee (bzw. Idee, aus der eine bestimmte musikalische Form der Tradition gewählt wurde), das „Symbolische“ („Leitmotivische“), bzw. alles, was als sogenanntes „Außermusikalisches“ in der Musik die Szene begleitet usw., einbegreift.

Wenn man den Begriff „Invention“ auf " Das Buch mit sieben Siegeln "überträgt, sind die Facetten seiner Leistungsfähigkeit mit den folgenden Beispielen zu beschreiben:

1.) Die grundlegende Prämisse der Forminvention des Buchs im ganzen scheint die zu sein, dass jeder Formabschnitt eine klar abgegrenzte, **motivisch-thematische Einheit sein muss, um als hörbares Äquivalent der imaginären „Visionen“ gelten zu können, auf denen der Text beruht und von denen jede eine spezifische Atmosphäre besitzt.**

(Dass manche Formabschnitte lockerer organisiert, oder, wie die „Parenthese“, aus kleineren Einheiten additiv „dem Text entlang“ zusammengesetzt. oder motivisch mit anderen verschränkt sind, tut dem keinen Abbruch.)

Das „Außermusikalisches“ nämlich die musikalische Realisierung des Imaginären der Visionen, verschränkt sich mit dem Formalen:

der „Reiter auf weißem Ross“ z.B. kommt „von unten“ (Galopp rhythmik in Vlc.' Kb. und Fg.' Z 63) und reitet „nach oben hin“ weg (Galopp rhythmik in VI. 1 und 2, Ob. und schließlich Kl. Fl.' 4 vor 70). Da diese Motive nichts anderes als der Themenkopf des „Lammthemas“ sind und sich im Thema des „Reiters“ konsequenter Weise fortsetzen, ist also dieser so realisierte „außermusikalische Effekt“ zur Forminvention zu rechnen. Während dieser Effekt hier zu einem relativ fest gefügten Formblock an den Außenrändern hinzutritt, wird er im nächsten Abschnitt „Reiter auf rotem Roß“ bogenförmig über die ganze Forminvention hinweg, durch stufenweises Anschwellen bis zu einer Scheitelstelle, realisiert.

2.) Das „2. Siegel“, „Reiter auf rotem Roß“ kann in Anspielung auf Bergs Wozzeck ohne Übertreibung eine „**Invention über die kleine Sekunde**“ genannt werden. Hierbei sind alle musikalischen Bausteine und Parameter sozusagen gleich nahe zum Mittelpunkt der „Invention“:

a.) die thematische Keimzelle ist sowohl die unmittelbare Ausprägung des Prinzips „kleine Sekunde“ und beherrscht durch ihre ständige Gegenwart in ihren Motivvarianten wie als Grundrhythmus den gesamten Abschnitt. Sie ist also „symbolisch“ (kleine Sekunde, Grundprinzip Chromatik) wie auch „ikonisch“²²) geprägt (obstinater, „unerbittlicher“ Marschrhythmus '„Krieg“) und gibt diese Prägung an den formalen Abschnitt weiter.

b.) Zusammensetzungen der motivischen Varianten des Sekundschriffs' bzw. der thematischen Bausteine zu größeren thematischen „Sets“ sozusagen Verlängerungen des Grundprinzips kleine Sekunde über die thematische Keimzelle hinaus, und zwar sozusagen „ikonisch“, in Anlehnung an die Kriegssituation, in einen „Set“ der geteilten Männer-, und einen der geteilten Frauenstimmen (wie bereits oben gezeigt) aufgespaltet, wobei am Schluß des letzteren die Männerstimmen mit dem Text einfallen: „Heulende Weiber!“

c.) Zusammensetzung der „Sets“ zu einem fixen Modell und Arrangement einer dreimaligen Abfolge des Modells im aufsteigenden Quintenzirkel: d (instrumentale Einleitung) - a - e.

d.) die statisch anmutende Modellabfolge, das formale „Gerüst“ des Abschnitts, ist in Wahrheit eine der textlichen Situation entsprechende **Steigerungsform**:

die Abfolge des Gerüstmodells im Quintenzirkel geht mit einer tatsächlichen Lageversetzung quintaufwärts konform; die Ausdehnung an Takten nimmt zu: nimmt man die mittlere Abfolge des Modells (= erste vokale Abfolge) bei Z 73 sozusagen als die „Grundgestalt“, so ist bei der instrumentalen Einleitung (Modell auf d' Z 72) der später dem Frauenchor zugedachte Teil gegenüber Z 74 verkürzt: die Kanoneinsätze im Abstand einer kleinen Sekunde sind - ohne Rücksicht auf den Zusammenklang - sozusagen ineinandergeschoben; die dritte Abfolge des Modells wiederum ist stark erweitert: an den „Set“ des Frauenchors schließt sich eine Sequenz an (Z 77), die, indem sie sich stufenweise in die Höhe schraubt, in eine letzte, nun gesteigerte Fassung des Themen-„Sets“ auf ges mündet, an dem nun Frauen- und Männerchor, in parallelen Dreiklängen ausgesetzt, teilnehmen - formale Entsprechung zum „Krieg, der alles überwältigt“.

e.) Dieses, in seinem Verlauf in sich selbst einem riesigen „Crescendo“ sämtlicher Parameter gleichende Gerüst ist selbst zäsurloser Ausschnitt aus einer großen Bogenform, die durch rein orchestrale Partien vervollständigt wird:

Bei der ersten Erwähnung des „feuerroten Rosses“ durch den Evangelisten (4 nach Z 70) meldet sich der Grundrhythmus in den Pauken (auf dem Grundton A); die tiefen Streicher artikulieren die thematische Keimzelle

und in einer rudimentären Vorform des späteren Männerchor-„Sets“ winden sich Haltetöne chromatisch zur Subdominante d hinauf, von wo aus die erste, orchestrale Abfolge des Modells erfolgt.

Exakt an diesem Punkt, wo der Hauptteil des Abschnitts beginnt, endet die Partie des Evangelisten, um erst später, jenseits der Kriegs-„Vision“ wiederaufgenommen zu werden; wie in einem Film blendet sich also der Erzähler an dieser Stelle aus; das Kriegsgeschehen, zunächst

sozusagen hinter seinem distanzierenden Referat verborgen, tritt für sich selber in den Vordergrund.

Der Höhepunkt der nahtlosen Steigerung erfolgt erst nach Beendigung des Hauptteils im „Nachspiel“ des Orchesters (Z 79): Der Vokalteil bricht mit einer Frage abrupt ab („0 hat denn der Jammer kein Ende?“), nach einer atemlosen Schrecksekunde entfesselt sich ein wahrer Tumult im Orchester, der sozusagen subjektiven Ausdruck, für den die Vokalstimmen standen, nicht mehr zuläßt.

Doch gleichzeitig ist hier die Peripetie des formalen Bogens; hier, am Punkt der größten Intensität, wendet das Geschehen, dem Betrachter gleichsam den Rücken und schwenkt ab: die Hauptrichtung der melodischen Linien weist nach unten und die **Sequenzen** eines sich aufbäumenden Achtelmotivs sinken stufenweise; der Evangelist blendet sich wieder vor das Geschehen; noch einmal hört man auf das Stichwort: „Der Reiter auf feuerrotem Roß!“ (Z 80) eine Variante des Hauptthemen-„Sets“, mehrstimmig ausgesetzt, aber mit gegenläufigen Richtungen der thematischen Keimzelle; dann werden Lautstärke, Tonhöhe und aufgewendete Mittel „symmetrisch“ zum Beginn schrittweise zurückgenommen, bis sich der Grundrhythmus in den Schlaginstrumenten verliert.

f.) Am Schluß muß noch hinzugefügt werden, daß natürlich auch die **Instrumentation** zur „Invention“ gehört, angesichts der das Klangbild bestimmenden Verwendung von Schlagzeug in diesem Abschnitt. Der hier mit akustischen Mitteln erzeugte imaginär-visuelle Eindruck eines mächtigen Kriegsgetümmels, das, vom Horizont her kommend, sich am Betrachter vorbeischiebt und wieder hinter dem Horizont verschwindet, ist kein „textdeuterischer“ Aufsatz auf ein Formschema, sondern ist der Formprozeß selber, eben die „Invention“.

3.) Nimmt man das Wort „Invention“ nicht nur als das Resultat, sondern auch als den Vorgang des kompositorischen Prozesses, so dürfte aus den bisherigen Beispielen klar geworden sein, daß die musikalische „Erfindung“ im *Buch* von bewußter Intention angeleitet ist. Schmidt, der ansonsten als ein Paradebeispiel eines eher „intuitiven“ Komponisten gilt, pflegte von Musik als von seiner „Muttersprache“ zu sprechen. Um diesen Vergleich beim Wort zu nehmen: Niemand wird mit der vollkommenen Beherrschung seiner „Muttersprache“ geboren, sondern lernt sie bis zu einem Grade, der von der persönlichen „Begabung“, vom „sozialen Umfeld“ und von methodischer Schulung abhängt, erst „sprechen“. Im Normalfall hat jeder den Gebrauch der Sprache

soweit „automatisiert“, dass er ihre komplexen Zusammensetzungsregeln „intuitiv“ anwendet, seine bewußte Aufmerksamkeit beim Sprechen nicht mehr auf die Regeln der Sprache, sondern auf die zu vermittelnden Inhalte konzentrieren kann.

Darüber hinaus ist es möglich, seine bewußte Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst und ihr Zustandekommen zu richten, wobei das Resultat dieser Aufmerksamkeit je nach ihrer Richtung entweder literatur- oder sprachwissenschaftliche Untersuchungen, oder aber die Sprachkunstwerke selbst sind.

Übertragen auf die Musik würde das besagen, daß Schmidt, der sämtliche Regeln der Hervorbringung von Musik wie seine „Muttersprache“ beherrschte und sie demgemäß beim Komponieren „intuitiv“ anwendete, dem Text der Offenbarung, wohl geleitet durch dessen Seriosität, eine besondere, zusätzliche und daher „gedoppelte“ kompositorische Aufmerksamkeit zuwandte.

Ein besonders schlagendes Indiz für diese durch die bisherige Analyse gestützte Vermutung ist die Vertonung des „Hallelujah“: hier erstreckt sich der Vorgang der „Invention“ nicht auf die „Neu-Erfindung“ eines Musikstückes, sondern auf die Umarbeitung einer Vorlage, nämlich des D-Dur-Präludiums aus den Vier kleinen Präludien und Fugen für Orgel (1928). Welche Maßnahmen mußten getroffen werden, dass dieses **Präludium**, abgesehen von seiner Aussetzung für großes Orchester und Chor, den Anforderungen genüge, die Schmidt sich im Buch selber stellte?

- a.) Die Abfolge der Verszeilen des Präludiums wurde so angeordnet, daß ihre Anzahl bei Wegfall der beiden Wiederholungszeichen die Zahl Sieben (!) plus Coda ergab;
- b.) innerhalb der Verszeilen wurden, wohl aus orchestertechnischen Gründen die **rhapsodischen** Sechzehntelaufschwünge des Orgelpräludiums vereinlicht; eine weitere Straffung betraf aber das rigoros „logische“, auskomponierte rhythmische **Accelerando** der Lobpreisungen: die Abgesänge Verszeilen enthalten zuerst eine, dann zwei, dann drei, dann zweimal vier Noten in einem Takt.

4.) Die Voraussetzungen der „Invention“ gelten im Buch auch und gerade da, wo Schmidt alte Formen wie Passacaglia oder Fuge aufgreift. Schmidt macht sich hier den Sachverhalt zunutze, daß die **Fuge** nämlich nicht eigentlich eine musikalische „Form“, sondern eher ein „Ensemble von [kontrapunktischen] Techniken“ ist und als Form weder einer fixen Tonartendisposition noch einem architektonischen Schema unterworfen.²⁵⁾

Nach der sog. **Exposition** ist die Fuge in ihrem weiteren kontrapunktischen Verlauf formal nicht festgelegt und kann daher als scheinbar „strengste“ Form den Voraussetzungen der „Invention“ genügen. Die Fugen im Buch mit sieben Siegeln sind strenggenommen nicht adäquat analysierbar, wenn man die Erzählsituation nicht mitberücksichtigt; sie sind als eigengesetzliche Abläufe so souverän „mißbraucht“, daß sie durch die textlich-formalen Beziehungen eine weitere Bedeutungsdimension eröffnen.

- a.) die Fuge des Abschnittes **„6. Siegel“** z.B. bedient sich, die direkte Bedeutung des lateinischen Wortes „Fuga“ ausnutzend, der vertracktesten kontrapunktischen Feinheiten, um die Textsituation „höchste Verwirrung“ wiederzugeben („Es schwillt das Meer“). Zunächst werden in der Exposition und einer weiteren Durchführung das Thema und seine drei festgehaltenen **Kontrapunkte** aufgestellt und stimmenweise „permutiert“ (Z 125 - 129), dann folgt eine Exposition der Krebsgestalten von Thema und Kontrapunkten (Z 129ff.); im letzten Teil werden Thema und **Krebs** miteinander kombiniert (5 nach Z 131ff.).

- b.) Die **Dreiteiligkeit** der „Heilig“-Fuge (Z 21ff.) ist kein abstrakt-formales Moment, sondern inhaltlich motiviert: Die Fugenexposition ist dem Solo~ Quartett gewidmet („Vier Wesen“), der Mittelteil (6 von Z 26) dem Männerchor („Vierundzwanzig Älteste“) mit dem Fugenthema in anderer Taktart, **Paralleltonart** und **Umkehrung** (auch hier werden Fugentechniken zur Artikulation inhaltlicher Momente herangezogen); der dritte Teil, die „**Reprise**“ der Fuge, bringt wieder das Thema in Originalgestalt und vereint Solo-Quartett und Chor.

- c.) Aufmerksamkeit verdienen auch die Verfahren, mit denen die Fugen in den jeweiligen formalen Abschnitt eingepaßt werden: die eben erwähnte „Heilig“-Fuge z.B. ist selbst Schlußteil oder „Reprise“ eines formalen Abschnitts, den man „Präludium und Fuge“ über ein und dasselbe

Thema nennen könnte.

Zunächst werden (ab Z 12) als „Begleitung“ zu dem Evangelistenreferat, **Dux- und Comesform** des Fugenthemas im akkordischen Satz exponiert. Von diesem Ausgangspunkt entfernt sich das musikalische Geschehen schrittweise, um in formal freieren Partien - allerdings unter Verwendung von Motivpartikeln aus dem Thema - die Erzählung des Johannes zu illustrieren. „Thematische Arbeit“ steht somit im Dienst des „Außermusikalischen“. Die abschließende Fuge stellt wieder die Originalgestalt des Themas her, allerdings, um sie den Fugentechniken zu unterwerfen. Die Fuge selbst wiederum ist keine gegenüber den musikalisch „direkter“ textdeutungsbezogenen Partien des „Präludiums“ abgedichtete „Form“, sondern durch das, was sich in ihren Zäsuren tut, mit ihnen verschränkt (z.B. Z 25, Evangelistenreferat zwischen „Vier Wesen“ und „Vierundzwanzig Ältesten“).

d.) Schließlich kann am Beispiel des Abschnitts „Sieben Posaunen“ (Z 179ff.) gezeigt werden, wie ganze Fugenpartien zu einer großen Steigerungsform kombiniert werden können. Hier ist zwar jeder der sieben „Posaunen“ ein **eigenes Text- und Musiksegment** gewidmet, die sich jedoch nach folgenden Kriterien zu übergeordneten Einheiten zusammenschließen, bzw. miteinander **verschränken**:

Jeder der ersten vier „Posaunen“ ist in drei Teile gegliedert: dem Posaunenruf, der Verkündigung des Engels, der die Posaune bläst (Solo-Quartett), und einem kurzen homophonen Kadenz-„Refrain“ des Chors.

Nimmt man die vier Posaunenrufe zusammen, so ergibt sich die Exposition einer vierstimmigen Fuge mit festgehaltenem Kontrapunkt in den Posaunen, wobei die Einsatzfolge zuerst absteigend (2., 3. Posaune, Tuba) ist, sich mit dem vierten Einsatz (1. Posaune) aber aufwärts kehrt. In Entsprechung zu dieser Fugenexposition in den Posaunen bauen sich auch die dem Solo-Quartett gewidmeten Teile fugenartig zum vierstimmigen Satz auf, übrigens in der gleichen Reihenfolge wie die Posaunenbesetzung: Alt, Tenor, Baß und Sopran. Der Dux- und Comesgestalt des Fugenthemas folgend, wechseln die Abfolgen der Dreierstruktur: Posaunen - Solo-Quartett - Chorkadenz zweimal zwischen c-Moll und g-Moll, sodaß man also diese ersten vier „Posaunen“ eine paraphrasierte Fugenexposition nennen könnte, die Großabschnitt „Sieben Posaunen“ die „Exposition“ vertritt.

Mit der fünften Posaune ändert sich die Taktart (6/8 statt C), das geht in C-Dur über (die Struktur des Themas in die formale Gestalt übertragen) und das Tempo steigert sich. Die neue Bewegungsrichtung der bisherigen Einsatzfolge fortsetzend, wird die „5. Posaune“ durch die 3. Trompete, die „6.“ durch die 2. und die „letzte Posaune“ durch 1. Trompete (unterstützt durch Posaunen und in Bläserfanfaren übergehend) angestimmt.

Jedem dieser „Posaunenrufe“ folgt nun ein vierstimmiger kontrapunktischer Chorsatz über das „Posaunen“-Thema; die Folge dieser Chorsätze mündet bei der „7. Posaune“ in die große Quardrupelfuge, sich wiederum nach mehreren Einsätzen der vier Themen nach hinten einer Folge von Engführungen des „Posaunen“-Themas zu verdichten, die wiederum durch die große C-Dur-Schlußfanfare beschlossen werden (Z 214).

Die Quardrupelfuge ist hier nur Teil und Ziel einer großangelegten „Fugen- Invention“, der alle formalen Elemente von der thematischen Keimzelle an, deren „Ausfaltung“ sie ist, über Instrumentation und auführungstechnischer Disposition bis zur Koppelung mehrerer

kontrapunktischer "Sets" untergeordnet sind.

5.) Nach dem bisher Gesagten ist leicht einzusehen, daß auch „Formlosigkeit“, d.h. die Abwesenheit von erkennbaren übergreifenden formalen Strukturen, oder greifbaren motivischen Anhaltspunkten zur „Forminvention“ gehören.

Davon gibt es im Buch einen ganzen Abschnitt, nämlich das „Vierte Siegel“, der „Reiter auf fahlem Roß“. Dieser Abschnitt ist überdies „tonartlos“; die zugrundeliegenden Bläserklänge, verbunden zumeist durch chromatisch fallende Fortschreitungen lassen den Grad an Gestaltung wie im „Zweiten Siegel“ vermissen und die leeren „col legno“, bzw. Xylophon-Quarten bleiben unter der motivischen Gestaltschwelle. Aus welcher textlichen Situation dies motiviert sein könnte, braucht nicht näher ausgeführt zu werden.

6.) Den Abschluß dieser theoretischen Erörterungen soll eine kurze Modellanalyse eines Abschnitts bilden, der aus mehreren Formideen gebildet ist und daher weniger „abgerundet“ ist. Da hierbei das musikalische Geschehen stärker als sonst an den Gang der textlichen Handlung gebunden ist, wird sich das Interesse im folgenden auf die formalen Verfahren konzentrieren, die beim jeweiligen Stand der Handlung der „Invention“ zu Diensten sind. Es handelt sich um den Abschnitt „Das Buch“ im Prolog.

a.) **D a s „ B u c h „** (Evangelistenreferat 4 vor Z 32 bis 4 nach 34)

P a s s a c a g l i a (zum „Buch-Thema“ Thema der Passacaglia siehe oben), ohne Tonart.

7 (1) Einsätze, chromatisch ansteigend (.)

1. Einsatz: d Anschlußton aus dem vorigen Abschnitt „Heilig“,

7. Einsatz: as = Dominante zum folgenden „Wer ist würdig?“ Des-Dur

b.) **„W e r i s t w ü r d i g“** (Solo-Quartett „Engel riefen“, über homophonem Orchestersatz). Des-Dur (Z 35 38). 3 Abfolgen eines starren SatzModells: (siehe oben)
Des-Dur: I modulierend nach V (Tenor)

II modulierend nach VI (Sopran)

IV modulierend nach 1 (SoloQuartett)

Die drei Teile dieser Kadenz in auskomponierten Stufen werden eingeleitet und unterbrochen durch Evangelistenreferat („Ein Engel rief“, usw.), zwischen den Abfolgen des „Wer ist würdig“-Modells

instrumentale Passagen „Buch“-Thema, wobei vor der dritten Abfolge des Modells (Z 37) das „Buch“-Thema in Umkehrung erscheint: Symbol dafür, daß „niemand würdig sei, die Siegel zu brechen“.

c.) **„Und niemand im Himmel“** (Z38~43)(OhneTonart) Zunächst Orchesterpassagen: „Thematische Arbeit“; Abspaltung der letzten Takte des „Wer ist würdig“-Modells; Sequenzierung

dieser Takte in Abwechslung mit dem „Buch“-Thema in Umkehrung.

Auch das „Buch“-Thema löst sich schließlich in seine Motive auf.

er dritten ~ folge des Modells (Z 37) das „Buch“-Thema in Umkehrung er-erscheint: Symbol dafür, daß „niemand würdig sei, die Siegel zu brechen“.

c.) **„Und niemand im Himmel“** (Z38~43)(OhneTonart) Zunächst Orchesterpassagen:

„Thematische Arbeit“; Abspaltung der letzten Takte des „Wer ist würdig“-Modells; Sequenzierung dieser Takte in Abwechslung mit dem „Buch“-Thema in Umkehrung. Auch das „Buch“-Thema löst sich schließlich in seine Motive auf.

Der Evangelist zieht das Fazit aus diesem Prozeß: „Und niemand im Himmel ... (Z 41). Dazu gehaltene Akkorde in den Blechbläsern („Echowirkung“).

Die Tatsache, dass diese Akkorde, Moll-Dreiklänge, scheinbar tonal beziehungslos aneinandergesetzt sind, unterstreicht den Eindruck von „Verlorenheit“ und „Ratlosigkeit“. Tatsächlich ist ihre Folge „symbolisch“: d-Moll (Z 41) -gis-Moll - a-Moll⁶ - dis-Moll⁶-- e-Moll⁶ bMoll⁶ - h-Moll-f-Moll--fis-Moll⁶ - c-Moll - fis-Moll (Z 42); Intervallfolge also immer: Tritonus und kleine Sekunde aufwärts (!).

Der „Schlußpunkt“ wird gesetzt durch das „Buch“-Thema in Umkehrung, großen Notenwerten und in tiefer Lage (Kontrabaß), auf Ton CIS („Hoffnungslosigkeit“). Der Ton CIS liegt einen Halbton unter dem Initialton des Ah~ schnitts „Buch“ (1. Einsatz Passacagliathema), und ist einen Tritonus (!) vom folgenden G-Dur (Abschnitt „Das Lamm“) entfernt.

VII

Nach den bisherigen Ausführungen dürfte die Behauptung nicht zu weit gegriffen sein, daß man im Buch mit sieben Siegeln kein Werk eines „Traditionalisten“ zu sehen hat.

Die äußerste Anstrengung, mit der Schmidt vorgegangen ist, die musikalischen Traditionen von Händel bis Wagner und Mahler aufzurufen und zitierend „zusammenzufassen“, und die Souveränität, mit der er mit den überkommenen Mustern verfährt, zeigen, dass Das Buch mit sieben Siegeln kein Werk, geborgen in einer Tradition, sondern über eine Tradition ist; eine Tradition, der, weil sie ihre Fundamente verliert, sich Schmidt wieder versichern will, und zwar aus vielleicht deutlichem Bewußtsein davon, dass - abseits von allem persönlichem religiösen Bekenntnis - die in Musik gestaltete Apokalypsenvision auch die der eigenen Kunstform, die ja auch seine „Lebensform“ ist, sein könnte.

Ohne dadurch einen Misston in den Schlusdithyrambus einbringen zu wollen, kann der Hinweis nicht ausgespart werden, dass gerade in diesem Faktum der Traditionsbedrohung, auf das Schmidt mit dem Buch reagiert, der Schlüssel zu seiner politischen Kantate von 1939 Deutsche Auferstehung liegt.

Ein Blick in den Klavierauszug bestätigt die Vermutung, dass die Kantate nach den selben Verfahrensmustern (kontrapunktische Finessen, thematische und motivische Zentrierung in der „Fuga solemnis“) gebaut sei wie das Oratorium, allerdings auf niedrigerem Komplexitätsniveau. Die Entstehungsmotive der Kantate mögen dahingestellt bleiben; es muß möglich sein, sie abseits der persönlichen Motive des Komponisten und vom Grad ihres „persönlichen Ausagewerts“ in ihren ideen- und zeitgeschichtlichen Momenten ernst zu nehmen:

bei aller Verschiedenheit der Gattung Oratorium und politische Kantate scheint es doch eine Gemeinsamkeit zu geben, die sich z.B. im religiösen Anklang des Kantaten-Titels ausspricht; andererseits ist es bedeutsam, dass sich 1933 nach der Machtergreifung viele deutsche Künstler so gebärdeten, als wäre im Deutschen Reich schier das Perikleische Zeitalter ausgebrochen.

Es dürfte zu vermuten sein, daß die „nationalen“ Begriffsmomente, die seit Richard Wagner im Mythos der „Deutschen Musik“ („Heil'ge deutsche Kunst“ Meistersinger) mitschwingen, den Künstler sozusagen aus Tradition dazu präjudizierten, zu meinen, eine „feste“ politische Herrschaft müsse auch Heimstatt einer „gesunden“ deutschen Kunst sein.

Dies dürfte Schmidt, der als später „Neudeutscher“ Gefangener seiner musikalischen Herkunft war, bewogen haben, auf das große Werk des Zweifels bei der „Eingliederung ins Reich“ 1939 ein kleines Werk der Affirmation zu schreiben. Der Vergleich mit der Kantate würde also herausarbeiten können, worin - trotz ähnlicher musikalischer Verfahren - der ästhetische Rang des Buchs mit sieben Siegeln liegt: nämlich in der „inneren Modernität“; daß es, „unscheinbarer“ zwar als Pfitzners Palestrina oder gar Schönbergs Moses und Aron, die eigene Tradition, auf der es beruht, zum Problem stellt.

In diesem Sinne sei es als bedeutsames Faktum bezeichnet, daß das Buch nicht mit dem „Hallelujah“ schließt, sondern mit dem so ganz unerwarteten gregorianischen Männerchor und dem Epilog des Johannes, der, trotzdem der Chor in sein Schluß-„Amen“ einfällt, das Vorhergegangene doch auf Distanz rückt: nämlich als Vision.

