

Zahlensymbolik in Thomas Stoltzers deutschen Psalmmotetten

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT

Thomas Stoltzer (* um 1470 in Schweidnitz/Schlesien, † März 1526 in Znaim/Südmähren), Schlesiens bedeutendster Komponist der Renaissance,¹ war bereits am Anfang des 16. Jahrhunderts weit über die Grenzen seiner engeren Heimat kein Unbekannter mehr. Schon 1513/14 würdigte der Humanist Vadian (Joachim von Watt) in seinen Vorlesungen über Poetik an der Wiener Universität, die 1518 im Druck erschienen, seine überdurchschnittliche musikalische Intellektualität.² Er sagte ihm eine außerordentlich bewegliche und schnelle Auffassungsgabe nach, die es ihm erlaubte, ausgedehnte komplizierte Kompositionen auf der Stelle niederzuschreiben. Aber auch fremde Kompositionen erfaßte er bei zwei- oder dreimaligem Hören sofort, verstand im Geiste die Fortführung aller Stimmen, so daß er in der Lage war, sie unmittelbar danach aufzuzeichnen und später mit nur geringen Veränderungen wieder zu Gehör zu bringen. Alle diese Fähigkeiten sind Jahrhunderte später auch für Wolfgang Amadeus Mozart verbürgt.

Berühmt wurde Stoltzer jedoch erst posthum. In dem kapellmeisterlosen halben Jahr zwischen seinem Tod im März 1526 und der Besetzung und Plünderung Ofens durch die Türken nach der ungarischen Niederlage bei Mohács am 29. August 1526 scheinen einige musikalische Interessenten einen Teil der Aufführungsmaterialien der ungarischen Hofkapelle nach

1 Grundlegend: L. HOFFMANN-ERBRECHT, Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen, Kassel 1964. Dank neuer Erkenntnisse ist das Geburtsjahr Stoltzers heute »um 1470« anzusetzen. Über die Umstände seines Todes berichtet eine lateinische Elegie, die Johannes Lang, Stoltzers Knaben-Præceptor in Ofen, seinem in der Donau ertrunkenen schlesischen Landsmann Caspar Ursinus Velius widmete und 1539 in Wien veröffentlichte. Vgl. HOFFMANN-ERBRECHT, Stoltzeriana, in: Die Musikforschung 27/1974, S. 18 ff.

2 HOFFMANN-ERBRECHT, Stoltzeriana (wie Anm. 1), S. 18 ff.

Wittenberg transferiert zu haben.³ Nur so ist es zu erklären, daß ein Jahrzehnt später von dem Zentrum der Reformation aus eine Stoltzer-Renaissance ausgehen konnte. Wir sind diesen unbekanntenen Personen heute zu Dankbarkeit verpflichtet, denn nur aufgrund dieses Diebstahls, wenn wir die Entwendung beim richtigen Namen nennen, haben wir noch Kenntnis von etwa 150 Kompositionen seiner Feder, auch wenn ein nicht unerheblicher Prozentsatz von ihnen unvollständig überliefert ist.⁴

Die »Wiederentdeckung« von Stoltzers Schaffen wurde von protestantischer Seite propagiert, wie zahlreiche literarische Äußerungen belegen.⁵ Seine Kompositionen wurden durch den Wittenberger Verleger Georg Rhau und durch viele offensichtlich hier hergestellte Handschriften im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitet, vor und nach 1550 keine Selbstverständlichkeit mehr, denn gemessen an dem »modernerem« Stil eines Nicolas Gombert, Clemens non papa und anderer Niederländer mußten sie den jüngeren deutschen Musikern in vielen Details veraltet vorgekommen sein. Die tieferen Gründe für diese »Stoltzer-Welle« (Steudef) sind unterschiedlicher Art. Begünstigt, wenn nicht getragen, wurde sie sicher von jener nationalen Tendenz, die in dieser Zeit bei den reformatorischen Bemühungen immer deutlicher hervortrat. Neben der hohen Qualität seines Schaffens, deren man sich erst jetzt voll bewußt wurde, waren es wohl vor allem die vier Psalmotetten in deutscher Sprache nach Luthers Übersetzung, die den Boden für die deutschsprachige Figuralkomposition vorbereitet hatten und der nachfolgenden Generation als zunächst unerreichbare Vorbilder erschienen, wie Walther Dehnhard in seiner Arbeit anschaulich dargelegt hat.⁶

Stoltzer fühlte sich der Reformation zutiefst verbunden, ohne sich jedoch öffentlich zu ihr zu bekennen. Man wird ihn deshalb nicht tadeln dürfen, denn vieles befand sich damals im Fluß und man zog noch keinen Trennungsstrich zwischen Katholiken und Lutheranern. Er besaß in Breslau ein Altarlehen an St. Elisabeth und war gleichzeitig *vicarius discontinuus*, unregelmäßig amtierender Vikar am Dom, wie die Akten zwischen 1519 und 1522 belegen. In dieser Eigenschaft scheint er an hohen Festtagen zahlreiche seiner Kompositionen aufgeführt und das Amt eines Domkapellmeisters

3 W. STEUDE, Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert, Leipzig 1978, S. 60.

4 Hoffmann-Erbrecht, Stoltzeriana (wie Anm. 1), S. 26ff.; ferner: DERS. Musikgeschichte Schlesiens (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, Bd. 1), Dülmen 1986, S. 39f.

5 STEUDE, Untersuchungen (wie Anm. 3), S. 45.

6 W. DEHNHARD, Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, hg. v. L. HOFFMANN-ERBRECHT, Bd. 6), Wiesbaden 1971.

ausgeübt zu haben. Am 8. Mai 1522 berief ihn König Ludwig II. auf ausdrücklichen Wunsch seiner Gemahlin, Königin Maria, wie die Urkunde unterstreicht, als Kapellmeister an den ungarischen Hof nach Ofen.⁷

Aus seiner Breslauer Zeit ist uns ein lateinischer Brief überliefert, den der schlesische Student Sebastian Helmann, der spätere Breslauer Ratsherr, am 8. Oktober 1521 von Wittenberg aus an Johann Heß, den zukünftigen »schlesischen Reformator«, in Breslau richtete.⁸ In ihm bestätigt er zunächst die *erfreuliche Nachricht* von Heß, daß sich der ihm offenkundig persönlich gut bekannte Stoltzer zu *Christus* (d. h. zur Reformation) bekannt habe, bezweifelt aber gleich im zweiten Satz die Glaubwürdigkeit dieser Mitteilung, denn, so fährt er fort, unser Komponist gehöre zu jenen Menschen, die schnell ihre Meinung änderten. Und weiter: *Ich habe auch Thomas Stoltzer geschrieben, er möge keine Messen mehr lesen; ob er meiner Bitte nachkommen wird, ist ungewiß.*

Helmann hatte im übrigen Stoltzer richtig eingeschätzt. Dieser las an St. Elisabeth und am Dom bis 1522 weiter die Messe und bezog auch nach Übersiedlung an den katholischen ungarischen Königshof bis zum Lebensende seine Einkünfte aus der Breslauer Pfründe. Nicht ganz zu Unrecht befürchtete unser wohl von Natur aus ängstlicher Musiker, in diesen Umbruchjahren seine Existenzgrundlage zu verlieren und mittellos dazustehen. Daß er dennoch der Reformation innerlich sehr nahestand, zeigt zweierlei: seine im Brief vom 23. Februar 1526 verklausuliert geäußerte Bitte an den 1525 konvertierten Herzog Albrecht von Preußen, in seine Dienste treten zu dürfen,⁹ und, wahrlich nicht zuletzt, die Art und Weise, wie er die vier von Luther verdeutschten Psalmen in Musik setzte.

Die Sondergattung der Psalmmotette war damals noch verhältnismäßig jung, kaum 50 Jahre alt. Die um 1500 entstehende Vorliebe für die Komposition von Psalmtexten beruhte nicht zuletzt auf dem hohen dichterischen Stil dieses Teils des Alten Testaments, seinem religiösen Gedankenreichtum und seiner eindringlichen, affektgeladenen, bildhaften Sprache. Er bot Ansatzpunkte für eine musikalische Rhetorik wie kaum eine andere Textvorlage. Der individuelle Zug dieser priesterlichen Dichtungen, vornehmlich der »Ich-Psalmen«, mußte im Zeitalter der Hochrenaissance den Ein-

7 Urkunde faksimiliert in: HOFFMANN-ERBRECHT, Stoltzer (wie Anm. 1), Tafel I.

8 G. BAUCH, Analekten zur Biographie des Johann Heß, II, Correspondenzblatt des Vereins für Geschichte der evangelischen Kirche Schlesiens 9/1904, S. 44 ff. Vollständig abgedruckt in: Archiv für Religionsgeschichte 6/1908/09, S. 175 ff.

9 Brief faksimiliert in: HOFFMANN-ERBRECHT, Stoltzer (wie Anm. 1), Tafel II. Der Brief konnte vor der sowjetischen Besetzung Königsbergs mit anderen wichtigen Archivalien gerettet werden und befindet sich heute im Staatl. Archivlager Göttingen.

zelen besonders anziehen.¹⁰ Daß sich auch Stoltzer als Mensch, Künstler und Theologe persönlich von der leidenschaftlichen Glut der Psalmen angesprochen fühlte, enthüllt der bereits zitierte Brief an Herzog Albrecht, in dem er bemerkt, er habe kürzlich (also 1525 oder Anfang 1526) einen heute nicht erhalten gebliebenen Psalm *Exaltabo te auss sunderem Lust zu den überschönen Worten* gesetzt. Insgesamt sind von ihm 14 lateinische Psalmmotetten überliefert.

1524 erschien Luthers Psalterübersetzung in deutscher Sprache. Das Buch wurde sofort überall nachgedruckt, verbreitete sich außerordentlich schnell im ganzen deutschen Sprachgebiet und wurde auch in Ofen aufmerksam gelesen.¹¹ Für Stoltzers deutsche Psalmmotetten auf der Grundlage der Lutherschen Übersetzung ergibt das Erscheinungsjahr den Terminus post quem »1524«, der Tod des Musikers im März 1526 den Terminus ante quem. Die vier Werke wurden demnach in einer Zeitspanne von zwei Jahren geschrieben. Vermutlich entstanden Ps. 12 und 13 zuerst, dann Ps. 86 und schließlich 1526 Ps. 37, der nach eigenen Worten vor Abfassung des Schreibens am 23. Februar fertiggestellt war.¹² Er ist zugleich das letzte Werk seiner Feder. Aus dem gleichen Brief erfahren wir ferner, daß er diesen Psalm auf ausdrücklichen Wunsch Königin Marias vertont habe – ein treffliches Beispiel dafür, wie die junge Herrscherin Einfluß auf das Schaffen ihres Kapellmeisters nahm. Für die drei anderen deutschen Motetten ist zwar ihre unmittelbare Anregung zur Komposition nicht verbürgt, aber möglich. Es ist bekannt, daß sie Luthers Bemühungen sehr abgeschlossen gegenüberstand. Der Reformator widmete ihr die gedruckte Auslegung *Vier tröstliche Psalmen an die Königin von Ungarn*. Er begann mit der Schrift vermutlich im März 1526 – ein Zusammenhang mit der Vertonung Stoltzers kann also nicht bestehen – und erhielt während dieser Arbeit Kunde von dem unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Mohács und dem Tod des Königs. Darauf änderte er seine ursprüngliche Absicht, die Königin zu ermahnen, in der Begünstigung des Evangeliums fort-

10 H. OSTHOFF, Josquin Desprez, Bd. II, Tutzing 1965, S. 115f.

11 K.-L. HAMPE, Die deutschen Psalmen des Thomas Stoltzer, Diss. phil. Posen 1943 (ungedruckt).

12 Wissenschaftliche Neuausgabe in: Thomas STOLTZER, Ausgewählte Werke II: Sämtliche Psalmotetten, hg. von L. HOFFMANN-ERBRECHT, in: Das Erbe deutscher Musik, Bd. 66, Frankfurt 1969. Praktische Neuausgabe von Ps. 37 »Erzürne dich nicht« in: Das Chorwerk, Heft 6, hg. v. O. GOMBOSI, Wolfenbüttel² 1953; von Ps. 86 »Herr, neige deine Ohren« in: Silesia cantat, Heft 4, hg. v. L. HOFFMANN-ERBRECHT, Dülmen 1971. Sämtliche vier deutschen Psalmotetten hat Konrad Ruhland mit seiner Capella antiqua auf zwei Schallplatten in einer vorzüglichen Aufnahme eingespielt (Philips 6775 017).

zufahren, indem er nun versuchte, sie über den Verlust ihres Gemahls zu trösten. Nach dem Vorwort schloß er seine Auslegung am 1. November 1526 ab.¹³

Höhepunkt der Psalmvertonungen Stoltzers, zugleich aber auch Gipfel seines gesamten wortgebundenen Schaffens, bilden die Kompositionen des 86. und 37. Psalms. Nirgendwo hat er den Text mit solcher Vollendung und Kongenialität in Musik gesetzt wie in diesen Werken. Die Ausdeutung und Symbolisierung der Vorlage ist so vielschichtig, daß man sie mit der Auslegung eines Bibelwortes in der Predigt vergleichen möchte, nur daß sie sich hier aufgrund der spezifischen Eigenschaften der Musik im gleichen Augenblick mit der Verkündigung des Wortes vollzieht. Trotz des engen Verhältnisses zwischen Wort und Ton folgt die Musik aber auch ihren eigenen Gesetzen. Die Verteilung der Höhepunkte machte beispielsweise die Vertauschung eines Verses im dritten Teil des sechsstimmigen Ps. 86, HERR, NEIGE DEINE OHREN, der aus drei Teilen besteht, nötig. Seine Gliederung ist von dem 17 Verse umfassenden Text bestimmt. In kaum einem anderen Psalm wird die Ichbezogenheit der priesterlichen Dichtung so deutlich wie hier. Es handelt sich um ein Gebet in großer Bedrängnis, um den Aufschrei eines Verzweifelten, der Trost, Hoffnung und Gewißheit in Gott sucht. Die drei Themenkreise, die nacheinander berührt werden, finden in der dreiteiligen Form Berücksichtigung:

1. Flehender Ruf um Hilfe (Vers 1–7)
2. Gebet (Vers 8–11)
3. Dank für die Güte Gottes (Vers 12–17).

Trefflich deutet Stoltzer in allen drei Teilen den Text aus, verwendet aber nur sparsam die Vollstimmigkeit.¹⁴ Der erste und dritte beginnen jeweils mit zwei Bizinien in unterschiedlicher Tonhöhe. Dieser Parallelismus membrorum gibt dem Werk eine künstlerisch überzeugende Rahmenform, zeigt aber dennoch das unmittelbare Eingehen auf die Wortinhalte, denn die Hilferufe des ersten Teils mit ihrer zaghafte-ängstlichen Motivik wandeln sich im dritten durch energische Tonschritte zur Gewißheit des Erhörtseins. Besonders eindrucksvoll ist der dritte Abschnitt des ersten Teils gestaltet, der mit den Worten *denn Herr, zu Dir heb' ich meine Seele* beginnt. Seinen Höhepunkt findet er auf *denn du, Herr* in der Mitte. Überzeugend hat hier der Komponist in den Melodielinien das menschliche Streben zu Gott, das »Hinauf-Heben« der Seele nachgezeichnet, dem das

¹³ HAMPE (wie Anm. 11), Einleitung.

¹⁴ Ausführlicher in: L. HOFFMANN-ERBRECHT, Deutsche Musik in Böhmen und Ungarn um 1525, in: Die musikalischen Wechselbeziehungen Schlesien-Österreich, Dülmen 1977, S. 27 ff.

Entgegenkommen, das »Sich-Herab-Senken« und Ausbreiten der göttlichen Gnade folgt. Ein solches unmittelbares Eingehen auf den Text läßt sich an vielen Stellen beobachten. Das Werk schließt mit einer großen Stretta, die sich stufenweise aufbaut, das Tempus wechselt und die Hauptmotive eindringlich wiederholt.

Schon aus diesen wenigen Bemerkungen wird die überaus enge Verbindung von Wort und Ton im 86. Psalm deutlich. Aus dem Text und seinem Sinngehalt erwächst gleichsam die musikalische Gestaltung von selbst. Aber Stoltzer wäre seinerzeit nicht einer der berühmtesten Musiker Deutschlands gewesen, wenn er es nicht verstanden hätte, seine Kompositionen zusätzlich mit einer tiefen Fülle geistvoller Symbolik zu beleben, wenn ihm nicht die Gabe der Verdichtung in hohem Maße zu eigen gewesen wäre. Versteht man mit Paul Tillich unter einem religiösen Symbol in engster Auslegung des Begriffs ein Zeichen, das vier Merkmale besitzen muß, die Uneigentlichkeit, die Anschaulichkeit, die Selbstmächtigkeit und die Anerkanntheit,¹⁵ dann läßt sich das Symbol in der Musik etwa folgendermaßen definieren: In Symbolen wird Ideelles oder Transzendentes mit musikalischen Mitteln anschaulich gemacht, ohne daß dieses unmittelbar aus der sinnlichen Wirkung der Musik »verstanden« werden kann, wenn es nicht zugleich »gewußt« wird.¹⁶

Zu den relativ einfachen Symbolen gehören die Zahlensymbole. Daß Zahlen seit dem Mittelalter eine oder mehrere festumrissene theologische Bedeutungen besaßen, ist hinreichend bekannt. Beispielsweise galt die Zahl 3 als Sinnbild der Trinität, die Zahl 4 als Zahl der Evangelisten, der vier Himmelsrichtungen oder der vier Elemente und die Zahl 5 schlechthin als »Christus-Zahl« entsprechend den fünf Wunden des Erlösers am Kreuz. Auf diese theologische Zahlensymbolik, die nicht nur den Klerikern, sondern auch dem Volk geläufig war, hat im Anschluß an die zeitlich sehr späte Zusammenfassung des sogenannten Bungus-Index (Paris 1618) und ihre Verwendung in älterer Musik Fritz Feldmann 1957 hingewiesen.¹⁷ Aufschlußreich ist, daß sich im frühen 16. Jahrhundert solche symbolischen Zahlen im musikalischen Kunstwerk in der Regel mit einer rhetorischen Figur verbinden, eine Kombination, der bisher die Symbolkunde kaum Beachtung geschenkt hat.

15 P. TILlich, *Religiöse Verwirklichung*, Berlin ²1930, S. 88.

16 L. HOFFMANN-ERBRECHT, *Von der Urentsprechung zum Symbol. Versuch einer Systematisierung musikalischer Sinnbilder*, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift A. Dürr zum 65. Geburtstag*, Kassel 1983, S. 119.

17 F. FELDMANN, *Numerorum mysteria*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14/1957, S. 102 ff.

Stoltzer verknüpft Zahlensymbolik stets mit der Figur der sogenannten Climax, die nach der Definition seines Landsmannes Johannes Nucius (1613), des Abtes im oberschlesischen Kloster Himmelwitz, dann vorliegt, *wenn je zwei Stimmen in ähnlicher Weise durch das Auf und Ab des Taktes schreiten, z. B. der Diskant mit dem Baß in vielen Dezimen oder Baß und Tenor in mehreren Terzen zusammengehen*.¹⁸ Bedenkt man nun, daß im traditionellen Kontrapunkt längere Ketten gleicher Intervallschritte oder gleicher Zusammenklänge verpönt waren, so stehen solche Normabweichungen im Brennpunkt besonderer künstlerischer Verantwortung und sind wohlüberlegt. Bei Stoltzer tritt diese Climax, die sich von der im Barock definierten Climax, nämlich nachdrückliches Hervorkehren durch Wiederholung eines Motivs bei gleichzeitigem stufenweisen Aufsteigen, grundsätzlich unterscheidet, immer als Terzen-, Sexten- oder Dezimenketten unterschiedlicher Länge besonders an den Kulminationspunkten einzelner Sätze auf.

Text und Musik im zweiten Teil des 86. Psalms gipfeln in den Worten *und Wunder tust und allein ein Gott bist*. Das »Wunder« markiert er mit einer siebentönigen Climax im Sextenabstand zwischen Diskant und Tenor und symbolisiert mit der 7 die Schöpferzahl Gottes, denn nur Gott tut Wunder. Um der Stelle Nachdruck zu verleihen, wiederholt er sie notengetreu sogleich zwei Takte später und leitet zu einem unüberhörbaren Trugschluß nach F über, auf dessen harmonischer Grundlage er einen doppelten Kanon zwischen Baß/Quinta vox und Tenor/Diskant aufbaut, um die Worte *und allein ein Gott bist* symbolisch in der Einheit der Stimmen zu unterstreichen. Solche Stellen dürften den geschulten Ohren der Musiker und Musikkenner im frühen 16. Jahrhundert sicher nicht verborgen geblieben sein. Sie sind eine mehrschichtige, beziehungsreiche Exegese (Beispiel 1 auf S. 14).

Auf dem ersten Höhepunkt des dritten Teils hebt der Priester-Musiker Stoltzer die Textworte (*Du aber, Herr Gott, bist barmherzig*) wiederum mit Hilfe einer Climax in breiten Notenwerten, Silbe für Silbe betont, hervor. In dieser exponierten sechstönigen Climax zwischen Diskant und Tenor ist die Symbolzahl 6 enthalten, die in der mittelalterlichen Theologie als *numerus creaturae*, als Zahl des Menschen gilt, denn Gott hat nach der Genesis den Menschen am 6. Tag erschaffen. So wird auch Stoltzers Auslegung des Textes offenkundig: Nicht das Tier kann der göttlichen Gnade der Barmherzigkeit teilhaftig werden, sondern ausschließlich das vernunftbegabte Wesen der Erde, der Mensch. Gerade diese Stelle macht hinreichend

18 DERS., Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft I, 1956, S. 58.

Climax 155

du so groß bist und Wun - der

daß du so groß bist und Wun - der tust,

groß bist und Wun - der

daß du so groß bist und Wun - der tust,

daß du so groß bist

Climax daß du so groß bist und Wun - der tust, 160

tust, und Wun - der tust, und al - lei -

und Wun - der tust, und al - lei - ne Gott

tust, und Wun - der tust, und al - lei - ne

und Wun - der tust, und al - lei - ne

und Wun - der tust, und al - lei - ne, al -

und al - lei - ne Gott

deutlich, wie tieferschürfend der Komponist mit Hilfe seiner Gestaltung einen Bibeltext auszudeuten vermag, wie es einzig der Musik gelingt, Bibelwort und Kommentar gleichzeitig auszusprechen (Beispiel 2).

225 Climax

Herr Gott, bist barmherzig
Herr Gott, bist barmherzig und gnädig
Herr Gott, bist barmherzig und
Gott, bist barmherzig
Gott, bist barmherzig, barmherzig
Herr Gott, bist barmherzig und

Notenbeispiel 2

Gegen Schluß des dritten Teils potenziert Stoltzer noch einmal die Anwendung der Climax auf die Worte: *(Tu ein Zeichen an mir zum besten,)* daß es sehen, die mich hassen. Drei Climaxbildungen im Dezimenabstand folgen unmittelbar hintereinander, daß es sehen fünftönig zwischen Diskant und Sexta vox, die mich hassen mit Wiederholung zwischen Tenor/Bassus und Diskant/Sexta vox. Versucht man diese Stelle zu deuten, so erkennt man, daß sie sich offenkundig auf die vorangehenden Worte *Tu ein Zeichen an mir* bezieht. Dieses Zeichen soll sichtbar sein, soll »gesehen« werden, so wie Christus, dessen theologische Zahl 5 in der ersten Climax erscheint, durch sein erlösendes Handeln im Kreuzestod der Menschheit ein jedermann sichtbares Zeichen gesetzt hat. Dieses Zeichen weist aber unmittelbar auf Gott hin, dessen Zahl 7, zur Bekräftigung noch einmal in anderen Stimmen wiederholt, sofort daran anschließend in beiden Climaxbildungen verschlüsselt wird.

Eine Fülle von Textausdeutungen und -auslegungen begegnen uns auch im 37. Psalm ERZÜRNE DICH NICHT ÜBER DIE BÖSEN. In ihm hatte Stoltzer nicht weniger als 40 Verse zu vertonen, so daß die in sieben

Teile gegliederte, für sechs, im letzten Teil sogar sieben Stimmen gesetzte Motette mit 582 Takten die um 1500 übliche Länge einer derartigen Komposition erheblich übersteigt. Über diese Psalmvertonung schrieb er in seinem Brief vom 23. Februar 1526 an Herzog Albrecht: *So hatt mein allergnädigste fraw mir den Psalm Noli Emulari durch Luthern verteutscht zu Componieren auffgelegt, der dann, uber das er lang, auch sunst, dieweill vorhin khainer, das ich wust, der massen auff mottetisch gesetzt ist mich eben fast bemueht hat.* Dieser Satz spiegelt das Selbstbewußtsein des Renaissancekünstlers und den Stolz über die vollbrachte einmalige Leistung. *Der massen* hatte in der Tat vor ihm niemand einen Psalmtext *mottetisch* gesetzt!

Die Zahlensymbolik in Verbindung mit der Climax spielt auch im 37. Psalm eine bedeutende Rolle. Aus einer Reihe von Beispielen seien lediglich drei ausgewählt, die gegenüber dem 86. Psalm neue Interpretationen gestatten. In Teil II auf die Worte *Aber die Elenden werden das Land erben* läßt Stoltzer zweimal eine viertönige Climax erklingen, und zwar als Sextenparallele zwischen Diskant/Tenor und als Dezimenparallele zwischen Alt/Baß II. Stichwort ist hier das »Land«, das gelobte, heilige, evtl. auch das Paradies, denn das Christentum wird sich über die ganze Erde ausbreiten. Die Zahl 4 symbolisiert unter anderem im Mittelalter die *regiones orbis terrae*, d. h. Nord-Süd-Ost-West, also alle Himmelsrichtungen, die ganze Erde.

In Teil III erklingen die Worte *Denn der Arm der Gottlosen (wird zerbrechen)*. Sieben Dezimenparallelen mit sofortiger Wiederholung unterstreichen die 7, die Zahl Gottes, der die Gottlosen vernichten wird. Vielleicht meint Stoltzer hier auch hintergründig die *sieben Augen Jahwes*, die die Gottlosen bei ihrem Tun beobachten. Am Schluß des dritten Teils erklingen noch einmal mehrere Climaxbildungen auf (*aber der Herr*) *erhält die Gerechten* in einer zehntönigen Climax, die bei ihrem erneuten Erklingen eindeutig in eine sechs- und viertönige Parallele aufzulösen ist. Die Zahl 6 als schon aus dem 86. Psalm bekannter *numerus creaturae*, als Zahl des Menschen, und die Zahl 4, hier als *symbolum aequalitatis iustitiae*, als Sinnbild der Gerechtigkeit, verbinden sich folgerichtig mit den Textworten, denn der gerechte Mensch wird vom Herrn erhalten.

Auch alte, nach 1500 nicht mehr benutzte mehrstimmige Satztechniken erhalten im 37. Psalm eine neue Sinndeutung. Es handelt sich um den sogenannten Fauxbourdonsatz, eine Kette von abwärtssteigenden Sextakorden, der um 1450 bei dem Niederländer Guillaume Dufay und bei seinen Zeitgenossen den vollklingenden dreistimmigen Satz begründete. Er hat klanglich den Charakter des haltlos »In-die-Tiefe-Sinkens«. Drei Textstellen, die das »Vergehen«, das »Nicht-mehr-sein« zum Inhalt haben, stellt

So ist der Gott - lo - se nim - - mer

So ist der Gott - lo - se nim - - mer

So. ist der Gott - lo - se nim - mer

Notenbeispiel 3

Stoltzer mit dieser Technik dar: in Teil II *Es ist noch ein kleines, so ist der Gottlose nimmer* (Notenbeispiel 3), in Teil III *Das große Gut vieler Gottlosen* und in Teil IV *werden sie doch alle werden, wie der Rauch alle wird*.¹⁹ Der Theoretiker Joachim Thuringus definierte im frühen 17. Jahrhundert den Fauxbourdon als rhetorische Figur der Catachresis, des »Mißbrauchs«, wohl zurückzuführen auf die Falschheit des Parallel-Quart-Ganges in der jüngeren Musik. Stoltzer steht übrigens mit einer solchen Verwendung des Fauxbourdons in jener Zeit nicht allein. Erinnerung sei an des Niederländers Heinrich Isaac berühmtes weltliches Lied *Innsbruck, ich muß dich lassen*, wo das Wort *Elend* im vierstimmigen Satz mit gleichen Mitteln ausgedeutet wird.

Im Gegensatz zum 86. Psalm hat Stoltzer im 37. Psalm zusätzlich noch zwei gregorianische Melodien in seine Komposition mit eingebaut. Die Hauptvorlage für den weitaus größten Teil des Werkes bildet der Vers *Noli aemulari* aus dem Introitus *Os justi*, von dem er freilich nur die vier Hauptteile der Psalmodie, Initium, Mediatio, zweites Initium und Finalis verwendet. Die Verarbeitung dieser Choralzeile gehört ohne Zweifel zu seinen kompositorischen »Kabinettstücken«. Die ersten beiden Teile des Werkes werden von dem Initium des Chorals beherrscht, die letzten zwei Teile von der Finalis. Die dadurch entstehende Symmetrie der Choralverar-

19 HOFFMANN-ERBRECHT, Musikgeschichte Schlesiens (wie Anm. 4).

beitung wird noch durch planvolle Verwandlung des Cantus firmus unterstützt, denn die Bindung des musikalischen Geschehens an die Vorlage nimmt von Anfang zur Mitte hin ständig ab, während sie gegen Schluß zu in dem letzten Teil immer intensiver wird. Sie zeigt plastisch, auf welcher hohen Stufe damals die Technik der Variation von motivischem Material stand (Beispiel 4).²⁰

Er - zür-ne dich nicht ü - ber die Bö - - - sen
 sei nicht nei - disch ü - ber die Ü - bel - tä - ter

Notenbeispiel 4

Die zweite gregorianische Melodie verwendet Stoltzer in Teil V seines Werkes. Für die Verse 30 *Der Mund des Gerechten* und 31 *Das Gesetz seines Gottes* benutzt er den Anfang des oben genannten Introitus, die Antiphon *Os justi meditabitur sapientiam*, demnach Chormelodien auf die gleichen Worte wie in der Psalmübersetzung. An dieser Stelle entfernt er sich stärker von der Vorlage als am Anfang und Ende der Komposition. Sie wirkt wie ein Zitat (Beispiel 5).

Diskant Os ju - - sti me-di - - ta - - bi - tur sa - pi - en - ti - am
 Der Mund des Ge - rech - ten geht mit Weis - - - - heit um

Notenbeispiel 5

20 D. BARTEL, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985, S. 118.

Fast unübersehbar ist die breit gefächerte bildhafte Darstellung der Textinhalte mit den Mitteln der sogenannten »Entsprechung« Nur wenige Beispiele seien hierfür genannt. Das Lachen (T. 174 ff.) verdeutlicht er mit kleinen Melismen, das *Halt dem Herrn still* (T. 75 ff.) wird in betont langen Notenwerten vorgetragen, wobei der Baß dreimal das *still* von Pausen unterbrochen markiert, ähnlich auch *Harr auf den Herrn* (T. 429 ff.), wo die Stimmen nur zögernd, gleichsam »verharrend« einsetzen. Optisch-musikalische Entsprechungen ergeben sich im ersten Teil des Werkes bei der Stelle *wie das Licht*, (T. 64 ff.), das durch einen weiträumigen, lang ausgehaltenen F-Dur-Dreiklang, der mehr als fremdartig in der von Kirchentonarten bestimmten Umgebung wirkt, seine akustisch unüberhörbare Darstellung findet.²¹

Luthers Psalterübertragung zählen wir heute im historischen Abstand zu seinen bedeutendsten Leistungen als Übersetzer. Die Zeitgenossen müssen ähnlich empfunden haben. Diese Übersetzung war auch für Musiker eine Inspirationsquelle ersten Ranges. Der Bann des allbeherrschenden Kirchenlateins war gebrochen. Die vier deutschen Psalmotetten des Schlesiers Thomas Stoltzer sind zugleich die ersten großen geistlichen Kompositionen in einer Nationalsprache überhaupt. Mit ihnen begann eine Entwicklung, die in Deutschland wie in anderen europäischen Ländern in den folgenden Jahrhunderten musikalische Werke der Weltliteratur entstehen ließ.

21 L. HOFFMANN-ERBRECHT, Stufen der Rezeption des niederländischen Stils in der deutschen Musik der Dürerzeit, in: *Florilegium Musicologicum*. Festschrift H. Federhofer zum 75. Geburtstag. Tutzing 1988, S. 155–168.