



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musikalische Mittelalter-Rezeption bei
Johann Nepomuk David“

Verfasserin

Maria Grillenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer

Inhalt

1. Einleitung	5
1.2 Vorgehensweise	6
2. David und „sein“ Mittelalter	8
2.1 „Mittelalterliches“ in Davids musikalisch-geistiger Vorstellungswelt.....	8
2.1.1 Zu Davids Umgang mit „Extrakten abendländischer Geistesordnung“	11
3. Davids musikalische Rezeption mittelalterlicher deutscher Texte	16
3.1 Überlegungen zu Davids Interesse an der Verwendung mittelalterlicher Texte	16
3.2 Lassen sich in der Vertonung mittelalterlicher Texte zeitgebundene Phasen festmachen?	17
3.3 Aus den <i>Ältesten deutschen Dichtungen</i>.....	18
3.3.1 Zur Ausgabe.....	18
3.3.2 Davids Textauswahl.....	20
3.4 „<i>Ich stürbe gern aus Minne</i>“ - <i>Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg</i>.....	28
3.5 Walther von der Vogelweide	33
3.5.1 <i>Marienpreis „Maget und muoter“</i>	33
3.5.2 <i>Wân-Denken</i>	39
4. Das <i>Ezzolied</i> - Oratorium. Text und Musik.....	45
4.1 Entstehungsgeschichte	45
4.2 Der Text.....	48
4.2.1 Textwahl	48
4.2.2 Textvorlage.....	49
4.3 Musik und Text im Ezzolied	53
4.3.1 Teil 1: <i>Adagio</i>	57
4.3.2 Teil 2: <i>Largo – Più mosso</i>	58
4.3.3 Teil 3: <i>Larghetto - Deciso</i>	60
4.3.4 Teil 4: <i>Affettuoso - Maestoso</i>	63
4.3.5 Teil 5: <i>Largo – Più mosso - Agitato</i>	66
4.3.6 Teil 6: <i>Adagio – Risoluto – Più mosso</i>	68
4.3.7 Teil 7: <i>Largo e sempre tranquillo</i>	71

5. Zusammenfassung	74
5.2 Ausblick	77
6. Quellenverzeichnis	79
6.1 Primärquellen (J. N. Davids Kompositionen und ihre Textgrundlagen)	79
6.2 Sekundärquellen	80
6.3 Internetquelle	85
6.4 Lexika, Wörterbücher und Nachschlagewerke	85
7. Anhang	86
7.1 Biographie J. N. David	86
7.2 Abstracts	92
7.2.1 Deutsch	92
7.2.2 Englisch	93
7.3 Curriculum Vitae	94

1. Einleitung

Der Komponist Johann Nepomuk David (1895-1977) und seine Beziehung zum Mittelalter stehen im Zentrum dieser Arbeit. Ich halte es außerdem für angebracht, erneut Bewusstsein für diesen Komponisten zu schaffen, der trotz seiner vielschichtigen und qualitativ höchststehenden Art zu Komponieren zu den großen Unbekannten des 20. Jahrhunderts zu zählen ist.

Es ist mehrmals vorgekommen, daß schlecht belehrte Schreiber ihn ob seines Namens unter die ‚alten Meister‘ gerechnet haben. Sie haben sich sehr geirrt: er ist ein durchaus moderner Mensch, der die Fehlstruktur unserer Zeit begriffen, aber ihre Illusionslosigkeit durch strenge, aber gläubige Geistigkeit überwunden hat.¹

Besonders Davids *Ezzolied*-Vertonung gab mir Anreiz, nach seinem Verhältnis zum Mittelalter (beispielsweise durch seine Vertonungen mittelalterlicher Texte) zu fragen. Durch eine Sichtung des David-Werkkatalogs, erstellt von Bernhard A. Kohl², ließ sich weitere musikalische Beschäftigung mit mittelalterlichen Texten ausmachen.

Diese Wege der Mittelalter-Rezeption Davids und die sich daraus ergebenden Mittelalter-Bilder herauszuarbeiten ist ein Hauptanliegen dieser Arbeit. Auch soll hier unter anderem durch eine musikalisch-textliche Analyse des *Ezzoliedes* gezeigt werden, dass sich in Davids Oeuvre eine interessante Mittelalterrezeption festmachen lässt und dieses Werk mit Recht zu den bedeutendsten geistlichen Werken nach 1945 gezählt werden kann.

Ziel der Arbeit ist es, aufgrund von Untersuchungen zu Textgrundlage, Textauswahl und zu musikalischen Interpretationen einige Fragen, die sich im Hinblick auf Davids Mittelalter-Rezeption stellen, zu behandeln.

- Um welches Mittelalter bzw. um welche Mittelalter handelt es sich bei David?
Wie ist das abzulesende Mittelalterbild beschaffen?

¹ Hellmuth von Hase: *Lebensabriss*. In: Hans Heinz Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von H. von Hase und einem Werkverzeichnis*. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1965, S. 56f.

² Bernhard A. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog sämtlicher Kompositionen und Schriften sowie ihrer Quellen (DK)*. Wien: Univ. Diss. 2002.

- Welche Akzente setzt David durch die Vertonungen in den ihnen zugrunde liegenden Texten?
- Ändert sich in einer späteren Schaffensphase etwas an Davids Umgang mit mittelalterlichen Texten?
- Weshalb wendet dich David (beachtlich häufig) mittelalterlichen Texten zu?
- Gelingt es David, „in gänzlich verwandelter musikalischer Form und ohne jeden Historismus das frühmittelhochdeutsche *Ezzolied* für das 20. Jahrhundert in seiner vielleicht (!) ursprünglichen Funktion wieder zu beleben und gleichzeitig neu zu gestalten, nämlich als eine gesungene ‚Festkantate‘ für eine große christliche Gemeinschaft“?³

1.2 Vorgehensweise

Im ersten Teil soll untersucht werden, wie weit mittelalterliches Gedankengut, mittelalterliche Prinzipien in die Ideenwelt des Komponisten Johann Nepomuk David eingegliedert sind und auf diese prägende Wirkung ausüben. Auch wird jene geistige Haltung beleuchtet, die für den Komponisten in Verbindung steht mit dem für ihn zentralen kompositorischen Prinzip, dem Kontrapunkt und die daraus resultierende Polyphonie. Mit Hilfe eines Blicks auf Davids Lektüre soll eine Andeutung davon gemacht werden, wie vielfältig sich seine geistigen Auseinandersetzungen gestalteten. – Oft übertrug dieser Komponist die daraus hervorgehenden Ideen direkt auf sein Komponieren und adaptierte sie als musikalische Prinzipien. Außerdem stellt sich die Frage, welche dichterischen Quellen in Davids Vokalmusik als Textgrundlagen Verwendung fanden.

In den folgenden Kapiteln wird nach Davids musikalischer Rezeption mittelalterlicher deutscher Texte gefragt. Ein erster Punkt stellt Überlegungen zu Davids (offenbar reichem) Interesse an der Verwendung dieser Texte an. Außerdem wird die Frage

³ Ulrich Müller: *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David (1957)*. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur Bd CVI, Heft 3 (1977). S. 319.

gestellt, ob sich zeitliche Schwerpunkte in Davids Vertonung mittelalterlicher deutscher Texte im Hinblick auf sein gesamtes Schaffen setzen lassen.

Im weiteren Verlauf der Arbeit werden konkret die wichtigsten Quellen dieser Texte benannt. Die Textausgaben, welche dem Komponisten vorliegen, sowie Davids Verfahren der Textauswahl werden kommentiert und anschließend ein Überblick zu Davids jeweiliger Vertonung des Textes gegeben.

Die Auswahl der in der Arbeit behandelten Vertonungen mittelalterlicher Texte gestaltet sich folgendermaßen: Es werden hier grundsätzlich nur deutsche mittelalterliche Texte behandelt, die David vertonte. Jene Vorlagen, die David aus Volksliedsammlungen oder aus dem *Evangelischen Kirchengesangbuch* wählt, sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Volks- und Kirchenlieder liefern natürlich nicht nur Textmaterial, sondern auch die damit fest verbundenen Melodien, die Cantus firmi. David trifft seine Auswahl aus solchen Sammlungen keineswegs bewusst nach dem Kriterium „mittelalterlicher Text“, sondern macht genauso nicht-mittelalterliche Texte beziehungsweise Melodien dieser Sammlungen zur Vorlage seiner Kompositionen.

Davids *Ezzolied*-Vertonung wird als umfangreichstes und vielschichtigstes Werk seiner musikalischen Mittelalter-Rezeption ein eigenes Kapitel gewidmet. Anhand einer Entstehungsgeschichte zu diesem Werk lässt sich die Absicht hinter dieser Vertonung ausfallen - auch im Zusammenhang mit der Suche nach dem geeigneten Text. Die abschließende, eingehendere Analyse des Oratoriums verdeutlicht gewisse formale, strukturelle und melodische Prinzipien, die sich durch den Text begründen und die David zur Textausdeutung und „Veranschaulichung“ des Inhaltes einsetzt.

2. David und „sein“ Mittelalter

Um ein Mittelalter-Bild oder vielleicht sogar mehrere Mittelalter-Bilder des Komponisten ausrollen zu können, soll der Zugang einerseits über Davids kompositorische Prinzipien und andererseits über die Textauswahl seiner Vertonungen gelegt werden. Dabei wird bei David sogar einer ausnehmend intensiven Mittelalter-Rezeption in seiner geistig-musikalischen Vorstellungswelt und seinem damit in Verbindung zu denkenden Komponieren nachzugehen sein.

2.1 „Mittelalterliches“ in Davids musikalisch-geistiger Vorstellungswelt

„Davids Zusammenhang mit der Musik des ausgehenden Mittelalters beruht auf einer geistigen Wahlverwandtschaft.“⁴ Seine musikalisch-geistige Vorstellungswelt ist unter anderem geprägt von musikalischem Raum-Denken, von antiker und mittelalterlicher Philosophie, sowie von einer in die Mystik weisenden Erlebniswelt.⁵

Wichtige Hinweise dazu finden sich in seinem Aufsatz *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*⁶, worin der Komponist die Entstehung des Kontrapunkts zu erklären versucht. Wenn sich David auch intensiv mit moderner (gegenwärtiger) Musik beschäftigt, schaut er doch dabei zurück in die Vergangenheit und steht in ständiger Suche und Auseinandersetzung mit dem Ursprung, den Quellen seiner (kontrapunktisch-polyphonen) Musik. So beleuchtet David die Entstehung des Kontrapunkts ausgehend vom gregorianischen Choral bis hin zu Bach. Er scheint keinen Zweifel daran zu haben, dass die Entwicklung der abendländischen Musikkultur, an deren Beginn für ihn die Anfänge der kontrapunktischen Musik stehen, ohne den gregorianischen Choral nicht denkbar wäre.

⁴ Hans Georg Bertram: *Material-Struktur-Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David*. Bd. I. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965. S. 112.

⁵ Vgl. Wolfgang Dallmann: *Poetik der Polyphonie. Zum 100. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. In: Musik und Kirche 1995. S. 328.

⁶ Johann Nepomuk David: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. In: Bach-Jahrbuch 36 (1939), S. 50-61.

Der einfache Kontrapunkt wurde in jener Zeit ausgebildet, in der noch die Scholastik das Denken beherrschte. Mit dem Hereinbrechen des Humanismus wurden auch diese Unterscheidungen von oben und unten in der Musik verwischt. Ja man lernte die Kunst die Intervallverhältnisse der Stimmen so anzulegen, daß die Linien dazu fähig wurden, sich von oben nach unten versetzen zu lassen. Damit haben wir den sogenannten doppelten Kontrapunkt, der in der Malerei etwa der Kunst der Perspektive entspricht.⁷

Den Kontrapunkt mittelalterlichen Ursprungs glaubt David nicht nur in der Musik erkennen zu können, sondern er zeigt zudem anhand bestimmter Beispiele, wie sich kontrapunktisches Schaffen beziehungsweise „Cantus-firmus-Denken“ im Bereich der Malerei oder der Literatur gestaltet.⁸

Die „Vielfalt der polyphonen Verflechtungen und Verwandlungen“ in Davids Musik bezeugt die „letzte wahre Existenz“ seines „Denkens und Daseins“.⁹ Seine eigenen kontrapunktischen Künste haben also Symbolwert und wollen in keiner Weise - wie öfters fälschlich angenommen - artistischer Selbstzweck sein.¹⁰

Bei der kontrapunktischen Musik [ist] der schöpferische Mensch ganz und gar nichts anderes als gehorsamster Erfüller aller sich organisch aus dem Cantus firmus ergebenden Möglichkeiten [...]; er ist der eigentlich „tonkünstlerische“ Mensch im Sinne Platons, der ungeteilt, d. h. seine persönlichen Regungen ausschaltend, die Musik formt.¹¹

Kontrapunktische Musik hat für David ihren eigentlichen Gegenstand im Kultischen, ist Abbild des Übersinnlichen und zugleich Ausdruck höchster Konzentration. Das meint ein „tiefes Nachsinnen“ über ein Thema, einen Cantus firmus, um „das Thema selbst aussprechen zu lassen, was an Möglichkeiten in ihm ruht“. Tonkunst wird als die musikalisch erscheinende, hörbare Ordnung des Kosmos verstanden.¹²

Das Wissen um die Symbolkraft der kontrapunktischen Techniken versuchte David auch in seiner Lehre zu vermitteln - so die Erinnerung eines Schülers:

Damit erlebten wir die Hinführung zu „kosmischer Musik“, wie sie dem Verständnis des Mittelalters entspricht: die göttliche Schöpfungsordnung der Musica mundana hat sich im Werk des schöpferischen Menschen der Musica instrumentalis, widerzuspiegeln. Das ist bei David nicht

⁷ Ebd. S. 53f.

⁸ Vgl. ebd. S. 53f. Näheres siehe Kap. 2.1.1.

⁹ Johann Nepomuk David: *Wie ich Leipzig erlebte*. In: *Hochschule für Musik Leipzig. Gegründet als Conservatorium der Musik*. Hrsg. von Martin Wehnert [u.a.]. Leipzig 1968. S. 144.

¹⁰ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David. Ein großer Unzeitgemäßer im 20. Jahrhundert*. S.170.

¹¹ David: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. S. 59.

¹² Vgl. ebd. S. 57.

Historismus, sondern lebendige Gegenwart, weil er versteht, solche historische Lehre für unsere Zeit aktuell zu machen, wie er durch sein eigenes Werk beweist.¹³

David wird immer wieder als geistig vertiefter Mystiker beschrieben. Dennoch fand er auch nach asketischen Perioden erneut Freude an Klang und Farbe, am rhythmischen Experiment und an extremen Wirkungen des Melodischen und Harmonischen, ohne sich aber jemals in formloses Experimentieren verloren zu haben.¹⁴

Grundgedanke vieler David'scher Kompositionen ist das mittelalterliche Prinzip „ex uno plures“¹⁵, das in Davids Fall ein monothematisches Prinzip meint. Dies ist auch verbindendes Element zu Schönbergs Idee; beide streben die Entwicklung des Kunstwerks aus einem einzigen Kern an. Doch sie wählen dazu unterschiedliche Mittel: Während dieses Prinzip bei Schönberg zum Reihendenken führte, wurde es bei David zu einem „cantus-firmus-Denken“.¹⁶ Für ihn heißt das, dass aus einem Thema oder einem Motiv alles andere in raffinierter struktureller und formaler Entwicklung „herauswächst“.

Wenn dies auch den Anschein hat, dass es sich beim Kompositionsprozess um stumpfes Konstruieren handelt, so ist es bei David doch viel eher ein meditativer Umgang mit einem Cantus firmus oder einem Thema - mit einem Material, das im Keim bereits alle Möglichkeiten der weiteren Entwicklung in sich trägt. Der Komponist hat zu erkennen und zu finden, keinesfalls aber starr zu konstruieren.¹⁷

Davids mathematisch gebundener Spätstil ist ab 1953 anzusetzen. In seinen Analysen folgt er nicht nur seinen eigenen Erfahrungen, sondern auch dem Beispiel einiger Theoretiker, die sich vor allem mit Zahlenverbindungen in Werken Bachs beschäftigt

¹³ Heinz Wunderlich: *David-Schüler in Leipzig*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 37.

¹⁴ Vgl. Hans Sittner: *Persönliche Erinnerungen an JND*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 21.; *Der Mensch Johann Nepomuk David: Szenen eines Künstlerlebens*. Zeitungsausschnitt. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 783.

¹⁵ Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 19

¹⁶ Josef Friedrich Doppelbauer im Gespräch mit Roman Summereder. In: Summereder: „*Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen*“. S. 18; Vgl. auch: Josef Friedrich Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 169.

¹⁷ Vgl. Wunderlich: *David-Schüler in Leipzig*. S. 40.

hatten. Mathematische Analyse zur Erkenntnis musikalischer Baumethoden war immer wieder in heftige Kritik geraten. Solche Herangehensweisen beruhen aber im Grunde auf der Anschauung der mittelalterlichen Universität, wonach die Musik im Quadrivium als Schwesterdisziplin der mathematischen Wissenschaften (also neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie) einzuordnen ist. Schon bei den Meistern der franko-flämischen Schule sind Spielereien mit Buchstaben und Zahlen, denen bestimmte Noten entsprechen, nachzuvollziehen. Dass der Musik an sich schon Zahlenbeziehungen zu Grunde liegen, wird allein in Anbetracht ihres Materials, den Tönen verschiedener Höhe, evident.¹⁸

In Stuttgart fand David einen Kreis von Musikern und Forschern, in deren Beschäftigung solche Zahlenbetrachtungen eine wichtige Rolle spielten. (Zahlenspekulationen nahmen in den fünfziger Jahren auch in der Theorie und Ästhetik Paul Hindemiths wachsenden Raum ein. Dabei stützte er sich auf die pythagoreischen Theorien Hans Kaysers wie auf die Ideen Johannes Keplers, der Beziehungen zwischen der Harmonik und den Planetenbahnen nachweisen wollte.)¹⁹

2.1.1 Zu Davids Umgang mit „Extrakten abendländischer Geistesordnung“²⁰

Davids geistige Auseinandersetzungen - vor allem mit literarischer, theologischer und philosophischer Lektüre - sind teils grundlegende Basis für seine musikalisch-geistige Gedanken- und Ideenwelt, wenngleich diesbezüglich konkrete Aussagen Davids rar sind. Umso öfter weisen Notizen und Aufsätze von Freunden und Schülern auf Schriften und Autoren hin, welche David offenbar in intensiver Lektüre rezipierte. David eignete sich wohl profunde humanistische Bildung an, deren Grundstock schon zu seiner Schulzeit in St. Florian und Kremsmünster gelegt wurde.

Seine Lektüre war sehr ausgewählt, „denkerisch“ und philosophisch und lässt auf eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Geistesströmungen schließen.²¹

¹⁸ Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomud David*. S. 30f.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 31f.

²⁰ Vgl. Schorr: *Universum tönender Gesetze*. S. 521.

David musste Goethe, von dem er zwei Gesamtausgaben besaß, gut gekannt haben – besonders auch dessen naturwissenschaftliche Schriften. Goethes Farbenlehre erwähnte er oftmals in Briefen.²²

Den *Faust* stellt David als Beispiel für ein „Cantus-firmus-Werk“ dar und stützt damit seine These, wonach kontrapunktisches Denken auch in Literatur und bildender Kunst einen wichtigen Stellenwert habe. Gerade durch kontrapunktische Kunst als geistige Haltung soll alles Denken zum Übersinnlichen hin gelenkt werden, dem diese wiederum als dessen Abbild sein Bestehen verdankt.²³

Goethes *Faust* offenbart im Theater auch nicht gleich alle Zusammenhänge. Sie müssen erst durch langes Studium des Werkes erschlossen werden. Wenn wir bedenken, daß dem jungen Goethe die Faustsage im Puppenspiel bekannt wurde und später im Volksbuch des Dr. Faust sich weiter auftrat, so werden wir angesichts seines eigenen Werkes sehen, wie weit ihn der *Cantus firmus* der Sage führte, wie viel Kontrapunkt nötig war, um den in der Sage zur Verdammung reifen Faust zu reinigen.²⁴

Cantus firmus und Kontrapunkt fasst David als geistig-architektonisches Prinzip auf, nach dem der Schaffende seinen Auftrag erfüllt. So wie bei Goethes *Faust* die Faustsage den Cantus firmus bildet, steht bei der Decke der Sixtinischen Kapelle hinter der Fülle an Bildern der Cantus firmus der Menschheitsgeschichte, der beim ersten Anblick nicht gleich klar zu vernehmen ist.²⁵

„Wir haben immer gesagt: Er kann Goethes Faust vor- und rückwärts auswendig. Sie hätten ihn fragen können, nach Platon, nach Rilke, er kannte alles. Faust hat er oftmals zitiert, auch während der Kantoreiprobe – es machte ihm Spaß.“²⁶ Auch bei der Lektüre von Davids theoretisch-analytischen Schriften macht sich diese Neigung des

²¹ Vgl. Joseph Kronsteiner: *Johann Nepomuk David zum 60. Geburtstag*. Zeitungsausschnitt aus dem „Linzer Volksblatt“. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 781.

²² Högner: *Zehn Jahre Einsatz für Joh. Nep. David*. S. 9; Joseph Kronsteiner: *Johann Nepomuk David zum 60. Geburtstag*. Zeitungsausschnitt aus dem „Linzer Volksblatt“. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 781; Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 170.

²³ Vgl. David: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. S. 55f.

²⁴ Ebd. S. 55f.

²⁵ Vgl. ebd. S. 56.

²⁶ Susanne Meyer (Davids Schülerin in Leipzig) im Gespräch mit der Verfasserin am 21. Nov. 1995. In: Patricia Dolata: *Johann Nepomuk David in Leipzig 1934-1945*. In: Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema. Hrsg. von Thomas Schinköth. Altenburg: Kamprad 1997. S. 376-394.

Komponisten, Gedanken literarischer Werke oder mystischer Schriften mit musikalischen Ideen in Verbindung zu bringen, sofort bemerkbar.

Dass er Platon, Thomas von Aquin, Meister Eckhart, Tauler, Augustinus, Spinoza, Angelus Silesius, auch Rudolf Steiner und vor allem die Bibel las und diese nicht nur in seinen Briefen häufig zitierte, weist auf vielfältige theologische und philosophische Interessen hin. Auf Meister Eckhart berief sich David sogar als Geistesverwandten.²⁷ Seine Schriften wurden für ihn zu einer „regelmäßigen geistigen Nahrung“, wobei vor allem Eckharts „Abbildlehre“ nachhaltigen Einfluss auf Davids Vorstellung vom künstlerischen (musikalischen) Schaffen nahm²⁸: Die *unio mystica* vollzieht sich für Eckart als Abbildung des göttlichen Logos in der gläubigen Seele. Ins Musikalische übertragen meint das ein ständiges Festhalten an dem wesentlich „Einen“, dem „Urbild“²⁹ (zum Beispiel an einem Cantus firmus). Dahinter steht ein monothematisches Kompositionsprinzip: Das heißt, dass bei der Komposition von Musik grundsätzlich von einem „Urbild“ ausgegangen wird und aus diesem einem Thema sich alles entwickelt beziehungsweise alles herausgearbeitet wird. So kann das Werk als Ergebnis eines musikalischen Abbildungsvorganges gesehen werden.³⁰ Während der Arbeit an einer Komposition entsteht „eine Vorstellung des Werkes, die als eigene Form gleichzeitig Spiegel oder Abbild des als göttlich Erkannten ist“³¹. Der künstlerische Geist gestaltet also in sich ein „vorgehendes Bild“ des zu schaffenden Werkes, eine „Vorform des zu schaffenden Wirklichen“³².

Musik steht für David allezeit in Verbindung mit dem Kosmos, mit dem höheren (göttlichen) Wesen, und bedeutet auch für den Hörer die „Bewusstmachung einer höheren Ordnung“³³, denn als „geistigste, empfindlichste von allen [Künsten] hielt sie

²⁷ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 170; *Der Mensch Johann Nepomuk David: Szenen eines Künstlerlebens*. Zeitungsausschnitt. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 783; Högner: *Zehn Jahre Einsatz für Joh. Nep. David*. S. 9.

²⁸ Bernhard A. Kohl: *Johann Nepomuk Davids Orgelmusik als „eigentlich Mystisches“*. Kritische Anmerkungen zu einer notwendigen E-vakuierung. In: H.H. Eggebrecht (Hrsg.): *Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus. Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 24.-25. November 1977 in Murrhardt*. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1980. S. 99f.

²⁹ Johann Nepomuk David: *Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*. Göttingen: Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung 1953. S. 9.

³⁰ Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk Davids Orgelmusik als „eigentlich Mystisches“*. S. 100.

³¹ Ebd.

³² David: *Die Jupiter-Symphonie*. S. 27.

³³ *Professor Johann Nepomuk David. JND: In Nomine Domini*. (Gespräch). In: Erwin Schwarz: *Konzert in Stuttgart. Porträts in Gesprächen*. Esslingen: Bechtle 1964. S. 99.

sich noch lange als Weiserin zu den Dingen, die den Menschen ins Geistige wiesen“³⁴. Die Kontinuität der Beziehung zu dieser naturgegebenen Ordnung charakterisiert Davids Schaffen. - Es ist die Polyphonie, jene Linearität, die David zum Ordnungsprinzip macht und die ihm mannigfaltige Wege zur „Wahrheit der Harmonie“ erschließt.³⁵ „Ich schreibe um der Wahrheit willen, nicht um zu gefallen. Auch Thomas von Aquin gefällt nicht, aber ist wahr.“³⁶ Auf Thomas von Aquin als Hauptvertreter der Scholastik richtet sich gerade gegen Ende seines Lebens einige Beschäftigung. Auch in Zusammenhang mit Davids ständiger Suche nach der einen Wahrheit, nach dem „Wesen“ (nicht nur dem der Musik), kam der Auseinandersetzung mit Thomas’ Schriften erhöhte Bedeutung zu.

Wissenschaft und Inspiration haben in Davids Werk fast gleichwertige Stellung. Das Ziel seines musikalischen Schaffens liegt im Ablauf des (geistigen und handwerklichen) Schaffensprozesses selbst, eben „im Umgang mit Extrakten abendländischer Geistesordnung“.³⁷

David, der sich für seine eigene Rezeption von Musik oder Literatur fernerer Zeiten stets die Frage nach dem geistigen Hintergrund dieser jeweiligen Vergangenheit stellte, macht auf die Problematik der Beurteilung solcher Kunst vom Standpunkt der aktuellen Gegenwart aufmerksam. Die Schwierigkeit bestehe darin, dass dem Gegenwärtigen eben jener Geisteszustand der Entstehungszeit eines Werkes fehle. Davids Auffassung nach ist kontrapunktische Musik jene Musik, mit deren Rezeption die Menschen die größten Schwierigkeiten haben – einerseits aufgrund ihrer zeitlichen Distanz zur Gegenwart und andererseits weil sie die Menschen zur verstandesmäßigen Mitarbeit aufruft. Als Konsequenz dieses Denkens kann etwa die Kunst eines Palestrina seiner Ansicht nach nur jene Menschen wirklich tangieren, die imstande sind, die geistigen Voraussetzungen dafür in sich wieder aufleben zu lassen:

Sie werden diese alte Musik aufnehmen können wie ein Buch in einer abgeschlossenen Sprachform, die unseren Laut- und Bedeutungswandel noch nicht vollzogen hat. Also: wie wir uns heute etwa in ein

³⁴ David: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. S. 58.

³⁵ Vgl. Dieter Schorr: *Universum tönender Gesetze. Johann Nepomuk David achtzig*. In: *Musica* 29 (1975). S. 521.

³⁶ *Der Mensch Johann Nepomuk David: Szenen eines Künstlerlebens*. Zeitungsausschnitt. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 783.

³⁷ Vgl. Schorr: *Universum tönender Gesetze*. S. 521.

mittelhochdeutsches Gedicht erst durch unsere Sprache einfühlen
müssen.³⁸

Hier bringt David den Vergleich mit der Rezeption älterer Sprachstufen. Offenbar beschäftigen den Komponisten immer wieder Fragen altsprachlicher Grammatik und Wortbedeutung bei seiner Annäherung an mittelhochdeutsche Texte. - Nicht aber im Sinne einer historischen Linguistik, sondern „im Sinne einer Sprachphilosophie, was durchaus im Kontext zu seinen ton-satztechnischen Anschauungen steht.“³⁹

Davids Werk selbst offenbart also neben der Verwurzelung in musikalischer Hinsicht auch seine Verbindung zu poetischer Überlieferung. Schwerpunkte lassen sich dabei durchaus setzen: Die dichterischen Quellen für die meisten Werke seiner chorischen Vokalmusik sind die Bibel, Hymnus, Kirchenlied oder Texte aus der katholischen oder evangelischen Liturgie - konfessionelle Grenzen sind für David dabei gegenstandslos⁴⁰ - und altes Volksliedgut. Die in seinem Schaffen wiederholt auftretenden Cantus firmi zeigen, wie ihn vor allem das evangelische Kirchenlied nicht mehr loslässt.

Bei Davids Stücken für Solo-Gesang lässt sich eine klare Tendenz zu weltlichen Stoffen ausmachen: Entgegen der (fälschlichen) Ansicht Stuckenschmidts, der zwischen Davids Schaffen und „moderner Dichtung“ keine Verbindungen zu erkennen vermag und ihm das Prädikat des „literarischen Musikers“ schlichtweg abspricht⁴¹, wählt er gerade hier bevorzugt literarische Texte von Dichtern des 19. Jahrhunderts bis hin zu seiner Gegenwart.

Mittelhochdeutsche Texte und mittelalterliche Melodien aber spielen in Davids gesamtem Vokalschaffen, sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Bereich, eine bedeutende Rolle und sind als übergeordnete Idee oder thematisches Material auch im instrumentalen Bereich präsent. Die Vertonungen von mittelhochdeutschen Texten stellen in Davids Oeuvre Besonderheiten dar - allein deshalb, weil sie in seinem Schaffen trotz der Dominanz der Quelle „Volks- und Kirchenlied“ bemerkenswerten Raum einnehmen.

³⁸ David: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. S.51.

³⁹ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 170.

⁴⁰ *Johann Nepomuk David zum 85. Geburtstag. Konzert mit Vortrag und Kleinausstellung. Hobokensaal - Freitag, den 28. November 1980*. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ; Institut für Österreichische Musikedokumentation. Red.: Günter Brosche. Wien: Österr. Nationalbibliothek 1980. S. 6ff.

⁴¹ Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 39.

3. Davids musikalische Rezeption mittelalterlicher deutscher Texte

3.1 Überlegungen zu Davids Interesse an der Verwendung mittelalterlicher Texte

Wenn David mittelalterliche Texte vertont, ist das bestimmt keine Flucht in eine (scheinbar) bessere Vergangenheit. Zu einer Zeit der „Vulgär-Germanisierung“ und des Missbrauchs des Mittelalters seitens der Nationalsozialisten ändert sich in Davids Auswahl und Handhabung der mittelalterlichen Quellen nichts.

David sucht mit seiner Musik die Wirkung auf „den Menschen von heute“; er ist fest in seiner Zeit verankert, gestaltet aber als Komponist stets alles auf überzeitliche Bedeutung hin, um gerade durch epochenübergreifend bedeutsame Stoffe „Zeitnotwendiges“⁴² zu präsentieren. Sein Wissen um das „alte Wahre“ hat nichts mit Rückwärtsgewandtheit oder Historismus zu tun, sondern David sucht dessen Verbindlichkeit für das „Heute“ – er sieht vielmehr das Aktualitäts- und Zukunftspotential des Mittelalters. Ein anschauliches Beispiel dazu kann das *Requiem chorale* sein. David erklärt seine Meinung und Absicht des Werkes selbst in einem Brief an Klein:

Wer die Entstehungszeit der Hauptteile der *Missa pro defunctis* sich vor Augen hält, deren markantester Teil, die Sequenz *Dies irae*, erst in der Hohenstaufenzeit gedichtet wurde, und damit auch den Geist dieser Zeiten sieht und ihn mit unsern täglichen Erfahrungen zusammenschaut, der weiß auch, aus welcher Lage heraus dieses Requiem entstanden ist und erfährt damit Sinn und Gesinnung dieser Komposition. Daß trotz der liturgisch-musikalischen Vorlage die Einordnung der Musik in das gottesdienstliche Geschehen nicht vorgesehen ist, liegt in der Absicht, an Hand des Textes eine Kathedralkunst entstehen zu lassen, die in Ordnung eines Mysterienspiels gedacht ist.⁴³

Bei der Komposition des *Requiem chorale*, das zeitgleich mit dem *Ezzolied* entstanden ist, ruft David mit dem Text aus der Hohenstaufenzeit die Wirren dieser Zeit in Erinnerung und setzt sie als mahnende Stimme in Bezug mit den Zuständen seiner Zeit. „David baut in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus dem unmittelbaren Erleben seiner Zeit einen neuen ‚Dom‘ und beruft sich dabei auf die Fundamente der Gregorianik und

⁴² Vgl. David an Söhngen, Brief vom 22.7.1953. In: Oskar Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. Ein Dankesgruß der Kirchenmusik an Johann Nepomuk David. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 80.

⁴³ Rudolf Klein: *Johann Nepomuk David. Eine Studie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1964 (=Österr. Komponisten des XX. Jahrhunderts; 3). S.80.

der kontrapunktischen Praxis der franko-flämischen Epoche.“⁴⁴ Kompositionen dieser Art können als Appell zur Besinnung auf abendländisch-christliche Wertvorstellungen verstanden werden, als Aufruf zur Humanität im diesseitigen Leben.⁴⁵

David ist ein Komponist, den aber nicht nur der Sinngehalt, sondern auch die ästhetische Qualität seiner Texte interessiert und der Wertschätzung wie Interesse an Texten älterer Sprachstufen zeigt. Was David, der stets allgemeingültigen Stoffen nachgeht und bei seiner Textwahl die Thematisierung individuellen Erlebens möglichst auszuklammern versucht, zudem entgegenkommt, ist die „objektiv“-distanzierte und zugleich bildhafte Darstellung zentraler christlicher Glaubensinhalte in manchen mittelalterlichen Texten. Mit solchen überkonfessionellen Texten steht dem Komponisten außerdem die Möglichkeit einer traditionsungebundenen Gestaltung offen.⁴⁶

3.2 Lassen sich in der Vertonung mittelalterlicher Texte zeitgebundene Phasen festmachen?

Eine Auseinandersetzung mit deutschen mittelalterlichen Texten kann bei David bereits in der frühesten Phase seines Schaffens, zwischen den Jahren 1912 und 1936, beobachtet werden. Den Großteil seines mittelalterlichen Textkorpus kennt David schon aus dieser Zeit. Einige dieser Texte greift er später für Überarbeitungen oder Neu-Vertonungen wiederholt auf; wirklich neues Textmaterial erscheint erst wieder bei seiner wesentlich späteren Vertonung von Texten Walthers von der Vogelweide im Jahr 1966.

Die Lieder der Volksliedsätze Davids, deren Entstehung auf seine ganze Schaffenszeit verteilt ist, entstammen dem „alten Volksliedgut“, also der Zeit vor 1600⁴⁷. Wichtige

⁴⁴ Johannes Forner: *Betrachtungen zum „Requiem chorale“*. In: Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft 16/17 (2005). S. 9.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. o.A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 788.; Ulrich Müller: *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David* (1957). S. 314.

⁴⁷ Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 63.

Quelle sind für ihn dabei die Volkslieder aus dem *Zupfgeigenhansl*⁴⁸; aus dieser Ausgabe wählt David einige Lieder, welche auf mittelalterliche Quellen zurückzuführen sind.⁴⁹ Auch durch seine häufige kompositorische Arbeit mit Kirchenliedern (z. B. aus dem *Evangelischen Kirchengesangbuch*) kommt David ständig mit Texten (manchmal auch mit Melodien) in Berührung, die auf das Mittelalter zurückgehen.

Teils durch die selbstkritische Haltung des Komponisten, teils durch die Zerstörung seiner Leipziger Wohnung bei einem Bombenangriff 1943 sind uns viele Zeugnisse seines frühen Schaffens nicht mehr erhalten. In einigen Fällen können solche Kompositionen nur noch durch Erwähnungen in Briefwechsel nachgewiesen werden, oder es befinden sich Reinschriften, Abschriften oder Entwürfe im Privatbesitz von Freunden und Kopisten.⁵⁰

3.3 Aus den *Ältesten deutschen Dichtungen*

3.3.1 Zur Ausgabe

Für den Großteil seiner Vertonungen deutscher mittelalterlicher Texte zieht David die Anthologie *Älteste deutsche Dichtungen*⁵¹ mit neuhochdeutschen Übersetzungen von Karl Wolfskehl heran. Wolfskehl hatte unter anderem Altgermanistik studiert und war als Schriftsteller, Publizist, Essayist und Übersetzer tätig. Der vor allem aufgrund seiner engen Verbindung und Freundschaft zu Stefan George bekannt gewordene Wolfskehl galt als wichtiges Glied des George-Kreises und war einer der ersten und längsten Mitarbeiter.⁵² Zwischen seinem Selbstverständnis als begeisterter Deutscher, seinem Judentum und seinem Bekenntnis zu George sah Wolfskehl keinen Konflikt.⁵³

⁴⁸ David liegt eine Ausgabe von 1916 vor (vgl. Kohl: *J.N.David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 134): *Der Zupfgeigenhansl*. Hrsg. von Hans Breuer unter Mitwirkung vieler Wandervögel. 40. Aufl. Leipzig: Friedrich Hofmeister 1916.

⁴⁹ Z. B. *Kume, geselle min* („Nach einer Blaubeurener Klosterhandschrift. 13. Jahrhundert“), *Ich spring an diesem Ringe* („Locheimer Liederbuch. Weise aus dem 15. Jhdt.“) und *All mein Gedanken* („Locheimer Liederbuch 1452“). Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 134, 347, 351.

⁵⁰ Konkrete Angaben dazu bei Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog sämtlicher Kompositionen und Schriften sowie ihrer Quellen (DK)*. Wien: Univ. Diss. 2002.

⁵¹ Vgl. *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. VII.

⁵² Vgl. Friedrich Voit: *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*. Göttingen: Wallstein 2005. S. 31.

⁵³ Vgl. ebd. S. 36.

Das Übersetzen war nicht nur Wolfskehl's beliebteste Verdienstquelle, sondern es galt ihm als eine Kunst, der er sich auch in verschiedenen Aufsätzen widmete.⁵⁴ Es kam ihm dabei darauf an, „die fremde wiederzuschaffende Leistung nicht nur zu durchdringen, zu umgreifen, als Einzelsein und Teil ihres Weltganzen zugleich zu fassen, sondern: es muss zu all diesem auch noch der vollkommene Verzicht auf jede eigene Betätigung, jedes eigene Wirken kommen“⁵⁵. Wolfskehl betrachtete die Übersetzungskunst „in der Zeit der Abrechnung“ als Beitrag im Kampf „gegen fortschreitende Barbarisierung“⁵⁶. Es sei zwar der einzig allgemeine Grundsatz des sonst regellosen Vorgangs, dass auf keine früheren Sprachformen zurückgegriffen werden dürfe, weil man jedes Stück Text mit den Mitteln der gegenwärtigen Sprache zu bewältigen habe. Doch selbst dieser kann nur Richtschnur sein und erleidet gelegentlich Ausnahmen.⁵⁷ Gerade wo es gilt, „den über Kargheit, ja Mängeln gewisser überalteter Sprachstufen lagernden Reiz wiederzugeben“, reichen auch die äußerst vielfältigen Mittel unserer Sprache nicht immer aus.⁵⁸

Für Wolfskehl war die Ausgabe der *Ältesten deutschen Dichtungen* die erste Probe seiner Vorstellungen vom dichterischen Übersetzen. Bei seinen Übertragungen wollte er so gut als möglich Klang und Rhythmus wiederbilden, ohne dabei den Sinn des Textes zu stören.⁵⁹

Das Ziel der Übersetzung, für die Karl Wolfskehl die Verantwortung übernimmt, war die reine und genaue Wiedergabe der Bildung der Worte und des Rhythmus, des Reichtums und der Modulationen des Klangs bis in die Einzelheiten. Wo dies unmöglich blieb, suchten wir entsprechende Wirkungen zu erreichen. Der Sinn wurde dabei nie gestört, wenn wir auch für manche Worte der Originale andere einsetzten, die wohl im Klang den alten nah verwandt sind, in der Bedeutung ihnen nicht ganz entsprechen.⁶⁰

⁵⁴ Vgl. Karl Wolfskehl: *Deutscher und fremder Sprachgeist* und *Von Sinn und Rang des Übersetzens*. In: Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke. II. Bd: Übertragungen, Prosa*. Hrsg. v. Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg: Claassen 1960. S. 408-419; Voit: *Karl Wolfskehl*. S. 64.

⁵⁵ Wolfskehl: *Von Sinn und Rang des Übersetzens*. S. 415.

⁵⁶ Ebd. S. 418.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 416.

⁵⁸ Wolfskehl: *Deutscher und fremder Sprachgeist*. S. 408.

⁵⁹ Vgl. Voit: *Karl Wolfskehl*. S. 49f.

⁶⁰ *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. VII.

Die *Ältesten deutschen Dichtungen* erschienen in ihrer ersten Auflage im Jahr 1909. Philologisch redigiert wurden die Texte durch Friedrich von der Leyen⁶¹, ein germanistischer Mediävist, der mit seiner Herausgebertätigkeit stets die Annäherung an breitere Kreise der Gesellschaft suchte. So macht es auch Ernst Lissauer in seiner Rezension, die in der Zeitschrift *Die Rheinlande* erschien, deutlich:

Die ältesten deutschen Dichtungen, von denen bisher nur die Germanisten wußten, werden in einer wertvollen Veröffentlichung des Insel-Verlages der Allgemeinheit bekannt gemacht. Wie ein dröhnender Akkord aus Urtagen her, wie Klänge sagenhafter Harfe, wie Schall des Heerhorns tönen die Sprüche und Sagen [...] Von den ältesten Zeiten des Althochdeutschen bis in das Ende des zwölften Jahrhunderts erschallen bald friedsam, bald kriegerisch, bald weltlich, bald geistlich, immer aber groß, mächtig, mit selbstverständlicher Monumentalität, felshaft geschleudert, gedrungen aus singenden Kyklophenhäuptern, diese Sagen und Segen. Was vor tausend Jahren einer gedichtet hat, [...] das wirkt nun heute noch nach, unveraltet, mit der unversiegligen Treibkraft jenes tausendjährigen Rosenstocks zu Hildesheim.⁶²

3.3.2 Davids Textauswahl

David vertont aus dieser Anthologie gleich mehrere Texte. Er wählt mit Ausnahme des *Ezzoliedes* kleinste Texte wie ein Schöpfungsgedicht oder Zauber- und Segenssprüche aus.

Das *Ezzolied*⁶³ ist als heilsgeschichtlicher Text keineswegs zwingend an das Mittelalter gebunden. Wolfskehl und von der Leyen betrachten diese Dichtung als „Spiegel des ganzen Christentums seiner Jahrhunderte“⁶⁴. Es vermittelt ein Bild von einem christlichen Mittelalter und erzählt die Geschichte der Welt von ihrer Verdammnis und der Not des unerlösten Menschen bis zu ihrer Erlösung und der damit verbundenen

⁶¹ Von der Leyens Textherstellungen dieser Ausgabe beruhen größtenteils auf Müllenhoffs, Scherers und Steinmeyers *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*, Steinmeyers *Kleinere althochdeutsche Sprachdenkmäler*, Braunes *Althochdeutsches Lesebuch* und Wackernagels *Altdeutsches Lesebuch*. Vgl. Vorwort. In: *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. VII f.

⁶² Ernst Lissauer: Rezension in der Zeitschrift „Die Rheinlande“. Abgedruckt als Anhang in: *Von Gottes- und Liebfrauenminne. Lieder der deutschen Mystik*. Ins Neuhochdeutsche übertr. von Heinrich Adolph Grimm. Leipzig: Insel Vlg 1913 (=Insel-Bücherei Nr. 81).

⁶³ Die *Ezzolied*-Vertonung ist Gegenstand einer eingehenderen Auseinandersetzung in Kapitel 3.

⁶⁴ Vgl. *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 224.

Zukunftsgewissheit der Gläubigen. Der Inhalt besteht zum größten Teil aus Stoffen der Bibel, wodurch der Text des *Ezzoliedes* (zumindest für das Christentum) zu jeder Zeit Gültigkeit haben kann.

David bekundet besonders diesem Text gegenüber seine große Wertschätzung. Im Juli 1932 zeigt er sich glücklich und voll Vorfreude, dass er nun zufällig einen „großartigen Stoff“ für „das schon lange angekündigte Oratorium“ gefunden habe: „Die Dichtung ist eine der schönsten und größten dieser Art, die ich je hörte [...]“.“⁶⁵

Das *Wessobrunner Gebet* - ein Text vom Anfang des Kosmos - vertonte David 1926 für einen dreistimmigen Männerchor. Der Autograph dieser Komposition gilt als verschollen; von der Vertonung dieses Textes wissen wir unter anderem durch einen Brief Davids an Högner vom 23. Mai 1933, worin auch von einer Aufführung des Stückes berichtet wird.⁶⁶

Auffallend und erwähnenswert ist hier von der Leyens Textherstellung. In den *Ältesten deutschen Dichtungen* sind nur die ersten sieben Stabreimverse, also etwa die Hälfte des Textes, abgedruckt. Damit richtet sich der Fokus auf ein Bild vom germanisch-deutschen Mittelalter.

Das *Wessobrunner Gebet* aus einer Münchener Handschrift des 8. Jahrhunderts setzt sich aus neun stabgereimten Versen und einem Gebetsteil in Prosa zusammen. Der Stabreimteil entwirft die Situation vom Anfang der Welt vor der Schöpfung und steht mit der Eingangsformel mündlicher Dichtung in einer heidnisch-germanischen Tradition.⁶⁷ In der Überlagerung christlicher und germanischer Weltanschauungen trifft die alte germanische Vorstellung von einer ursprünglichen Leere⁶⁸ mit der Idee, dass der „almahitico cot“ bereits vor allem geschaffenen Sein existiert habe, zusammen.

Die ausgelassene christliche Gebetsformel wird zwar im Nachwort der *Ältesten deutschen Dichtungen* erwähnt, eine Begründung für die Kürzung ist aber nicht

⁶⁵ Vgl. Rudolf Topf: *Besuch bei David in Wels*. (5.7.1932). Maschinschr. Manuskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 12.

⁶⁶ Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 131.

⁶⁷ Vgl. Stephan Müller: *Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Althochdeutsch/ Neuhochdeutsch; Altniederdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Übers., hrsg. und kommentiert von Stephan Müller. Stuttgart: Reclam 2007. S. 359f.

⁶⁸ Vgl. *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 186.

angegeben.⁶⁹ Vermutlich will der Herausgeber das germanische Element und die Stabreimdichtung dieses Textes gegenüber dem christlichen besonders hervorgehoben wissen: „Alte germanische Überlieferungen und die Wucht des germanischen Klanges, des germanischen Rhythmus verwandelten ehrwürdige biblische Worte in deutsche Kunst und tauchten sie in die Schauer deutscher Ehrfurcht und Anbetung.“⁷⁰

Die *Drei Tierlieder* op. 36 aus dem Jahr 1945 sind ein Dokument „gelehrter Heiterkeit“⁷¹ und haben so unter den weltlichen (gedruckten) Kompositionen eine Sonderstellung. Die Tierlieder gelten als seltene Beispiele eines Humors, der in Davids Persönlichkeit durchaus existent war, musikalisch aber selten eingesetzt wurde.⁷² Zu diesen drei Liedern gehört als erster Chor der mit humoristischen Lautmalereien gestaltete althochdeutsche *Bienensegen* aus dem 10. Jahrhundert.

David vertont die althochdeutsche Dichtung nach der neuhochdeutschen Übersetzung Wolfskehl's. Mit seinen kleinen Eingriffen, die David am Text vornimmt, verändert er den Sinngehalt des Textes kaum. Dieses Beispiel kann gut veranschaulichen, wie Wolfskehl versucht, Rhythmus und Wortstellung des Textes sowie den Klang der Worte beizubehalten und in seine Übersetzung zu übertragen. Ergebnis dieses Vorgehens sind allerdings manch kuriose Wortschöpfungen. Entgegen der allgemeinen Annahme der mediävistischen Forschung, wonach hinter dem Wort „Kirst“ wohl eine Metathese steht und es sich dabei um eine Anrufung Christi handelt, übersetzt Wolfskehl dieses Wort als „Krr!“-Ausruf. David wiederum interpretiert dies ganz offensichtlich als Geräusch, welches dem Bienenschwarm zuzuordnen ist.

Althochdeutscher Text⁷³:

Kirst · imbi ist hucze · nu fluic du · vihu minaz · hera ·
fridu frono in godes munt heim zi comonne gisunt ·
sizi · sizi · bina · inbot dir sancte Maria ·
hurolob nihabe du · zi holce nifluc du ·
noh du mir nindrinnes · noh du mit nintuinnest ·
sizi vilu stillo · uuirki godes uuillon ·

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 186f.

⁷⁰ Nachwort. In: *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 187.

⁷¹ Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 39.

⁷² Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 62.

⁷³ Text nach der Ausgabe *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 24f.

Neuhochdeutsche Übersetzung Wolfskehls⁷⁴:

Krr! · die Immen sind haußen nun flieget Tierchen her mir ·
Frohen Friedens in Gottes Hut sollt ich heimkommen gut.
Sitze · sitze · Biene da: Dir gebot es Sankta Maria.
Huschverlaub nicht habe du: zu Holze nicht fleug du ·
Daß du mir nicht entrinnest · dich mir nicht entwindest.
Sitz immer stille · wirke Gottes Willen.

Neuhochdeutscher Text in der Vertonung Davids⁷⁵:

Kr, die Immen sind haußen! Komm Tierchen flieget her zu mir!
Sitze, sitze, Biene, da! Dir gebot Sancta Maria.
Huschverlaub nicht habe du! Zu Holze nicht entfleuche du!
Daß du mir nicht entrinnest, dich mir nicht entwindest!
Sitze immer stille! Wirke Gottes Willen!
Sitze, sitze, Biene da! Dir gebot Sancta Maria.
Kr, die Immen sind haußen.

Bei der Vertonung des *Bienensegens* fällt vor allem auf, dass David sehr lautmalerisch und zugleich mit gewohnter Kunstfertigkeit arbeitet und dabei eine heitere Grundstimmung evoziert. Schon die ständigen Wechsel zwischen Dreiachtel- und Zweivierteltakt ergeben die fröhlich-schwingende Gestik dieses Stückes. Gleich zu Beginn ist das Summen und Fliegen der Bienen im Chor präsent: In den ersten sechs Takten soll durch den vor allem in Tenor und Bass oftmals wiederholten „Kr!“-Ruf wahrscheinlich dem Geräusch eines ausschwärmenden Bienenvolkes nachempfunden werden. Auch die Alt-Stimme unterstützt mit dem „s“-Laut auf einem Ton verharrend die tonmalerische Ausdeutung des Bienengeschwirrs. Der Sopran trägt den Text des *Bienensegens* in fröhlich-schwebender Melodieführung vor.

Das gesamte Stück ist von kurzen, springenden Notenwerten geprägt, die einen lebhaften und leichtfüßigen Charakter abermals unterstreichen. Meist stehen die Stimmen im Wechselspiel und in Beantwortung zueinander: Von Takt 7-14 beantwortet der Chor die Melodie des Soprans mit kurzen rufenden Akkord-Einwürfen. Die folgenden Takte (15-19) nehmen einen stark beschwörenden Charakter an. Wenn im Text von den Bienen ein Stillsitzen imperativisch gefordert wird, erklingen die Befehlsrufe („Sitze, sitze Biene da...“) in allen Stimmen: Sopran und Alt werden vom

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Johann Nepomuk David: *Drei Tierlieder für vier ungleiche Stimmen. Werk 36. 1. Bienensegen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1949.

Bass beantwortet, während der Tenor den Befehl in doppelten Notenwerten fast hypnotisierend über elf Takte hin in immerwährenden Sekundsritten wiederholt.

Sopran, Tenor und Bass finden in einer der ruhigsten und eindringlichsten Stellen der Komposition zusammen, wo es heißt: „Dir gebot Sancta Maria“. Kurz darauf gibt aber das Wort „Huschverlaub“ wieder Anlass zu einer lebhaften Melodieführung; die dynamische Steigerung führt schließlich bis zum Höhepunkt des Werkes, an dem das Wort „entfleuche“ zwischen Takt 29 und 33 durch virtuos laufende Sechzehntelbewegung im Sopran dargestellt wird. Quasi fliegende Zweiunddreißigstel, der kleinste Notenwert im Stück, veranschaulichen die Worte „daß du mir nicht entrinnest“. „Dich mir nicht entwindest“ wird von David mit einem Melisma in den legato geführten Stimmen ausgelegt.

In den darauf folgenden Teilen der Komposition bleibt weiterhin offensichtlich, dass David den Text auf äußerst programmatische Weise in Töne setzt. Wie schon in der Anrufung der „Sancta Maria“ weicht auch bei der Nennung des Namens Gottes in den Takten 51-58 die beschwingte Heiterkeit einer auskomponierten Ruhe. David findet für das Stück durch eine Art Reprise (ab Takt 73) ein humorvolles Ende: noch einmal ist zum Schluss das Bienengeschwirr in der onomatopoetischen Tonsetzung zu hören.

Diesen *Bienensegen* hatte David davor bereits in mehreren Fassungen bearbeitet. 1933 entstanden die *Tierlieder* für gemischten Chor a cappella: *Hundesegen* (für zwei gemischte Chöre), *Bienensegen* und *Das Käuzlein*.⁷⁶

Die mittelalterlichen Segensspruch-Texte (*Bienensegen*, *Hundesegen*) wurden mit zwei weiteren Texten (*Blutsegen*, *Reisesege*n) schon 1929 für gemischten Chor a cappella vertont.⁷⁷ David schreibt am 15. November 1929 in einem Brief an Högner: „Componiert habe ich schon, aber nur kleine, allerdings höchst liebenswürdige und kunstreiche Chöre: *Blutsegen*, *Bienensegen* und *Reisesege*n nach altdeutschen Dichtungen“.⁷⁸ Diese Kompositionen wurden allerdings nie in Druck gegeben, lediglich Entwürfe dazu finden sich in der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

⁷⁶ „*Tierlieder*“ von Joh. Nep. David 1933. Autographischer Bleistift-Entwurf. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9.David. 34/1-3.

⁷⁷ Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 168-171.

⁷⁸ Briefzitat abgedruckt in: Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 228.

Bei dem 16-taktigen Entwurf⁷⁹ einer Vertonung des *Blutsegens* aus der Straßburger Handschrift des 11. Jahrhunderts fällt bei erster Betrachtung auf, dass David die Melodie zu Beginn dem Sopran überlässt und dem Alt eine kontrapunktische Funktion zuordnet. (In diesem Entwurf wurden vom Komponisten nur Sopran- und Altstimme eingetragen.)

Diesem „Tumbo-Spruch“ geht eine Kette von Missverständnissen voraus, wodurch der „stupidus“ des lateinischen Vorbildes zum althochdeutschen „tumbo“ wurde.⁸⁰ Am Ende soll der „heilego Tumbo“ um Hilfe angerufen werden - eine Personalisierung, die sich in die Praxis der Heiligenverehrung einpasst.⁸¹ Obwohl das althochdeutsche Wort „tumb“ nicht nur mit „dumm“ zu übersetzen ist, sondern auch „starr, stumm“ meinen kann, wird in der Literaturgeschichte meist daraus der „Dümmling“⁸². Wolfskehl allerdings macht mit seiner Übersetzung den „Tumbo“ zum „Stummen“, was einer schlüssigen Historiola des Blutsegens, wo ein Starr- bzw. Stummwerden, also ein Verschließen der Wunde gewünscht wird, entgegenkommt. Betont wird im Nachwort der *Ältesten deutschen Dichtungen* die eindrucksvolle Form des deutschen Spruches gegenüber dem lateinischen Text, die sich nicht zuletzt durch die monoton-beschwörende (fünfmalige) Wiederholung des rätselhaften „tumb“ ergibt. Der Spruch dokumentiere außerdem das im frühen Mittelalter noch wirksame Vermächtnis der „alten Welt“ und wird daher als Beispiel einer „Eindeutschung antiken Aberglaubens“ genannt.⁸³

Die von David für die Vertonung gewählte modale Tonalität spiegelt zum Teil den undurchsichtigen Charakter des Textes wieder. Durch das ruhig-schreitende Metrum und seine Intervallstruktur erhält diese Komposition eine fast beschwörende, meditative Wirkung.

⁷⁹ Johann Nepomuk David: *Blutsegens*. Autographischer Bleistift-Entwurf. Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/18.

⁸⁰ Vgl. Stephan Müller: *Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie*. S. 397.; *Älteste deutsche Dichtungen*. Übersetzt und hrsg. von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen, 2. Aufl, Leipzig: Insel-Vlg 1920. S. 205.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 397.

⁸² Vgl. Monika Schulz: *Beschwörungen im Mittelalter. Einführung und Überblick*. Heidelberg: C. Winter 2003 (=Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). S. 86f; Müller: *Althochdeutsche Literatur*. S. 397.

⁸³ Vgl. *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 205.

Der Entwurf⁸⁴ eines Liedes über den *Weingartner Reisesegen* ist 34 Takte lang. Das Stück ist von Wehmut, ja gar von Sehnsucht geprägt. Die Grundtonart g-Moll unterstreicht diese Eigenschaft ebenso wie die absteigenden Achtelketten, die das Thema des Soprans charakterisieren, und gleich vom Alt imitiert werden. Wie für Davids Kompositionsstil typisch, vergrößert er das Thema des Soprans und lässt die Vergrößerung, gesungen vom Tenor, gleichzeitig mitlaufen. Auch die Bassstimme macht eine absteigende Bewegung in regelmäßigen Vierteln mit. Der wehmütige Abschied vor einer langen Reise ist klar in der Musik zu hören. Solche Segenssprüche sollten als Amulett fungieren, das den Träger auf seiner Reise in den Schutz der angerufenen Heiligen stellt.⁸⁵

Zur Edition muss vermerkt werden, dass es sich bei den fünf gereimten Versen nur um einen Teil des Segensspruchs, handelt. Das nachfolgende Prosagebet mit einer Anrufung des heiligen Ulrich und der Bitte um seinen Schutz, sowie die lateinische Bekreuzigungsformel am Eingang sind ausgelassen. Somit wird die Verbindung von Christentum und Heldentum stärker betont und der aufbrechende christliche Streiter rückt in den Vordergrund. Der *Reisesegen* wird in dieser Ausgabe fälschlich dem 12. Jahrhundert zugeordnet; seine Entstehungszeit liegt wohl erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.⁸⁶

Der *Wiener Hundesege*n ist ein Segensspruch des 10. Jahrhunderts, in dem Christus und der „Hirte“ St. Martin um den Schutz der Hunde vor Wölfen und um ihre unversehrte Heimkehr gebeten werden. Dieser Spruch geht wahrscheinlich auf einen Hirtensegen zurück, der überformt wurde.⁸⁷ Der Text enthält zwar noch einige alliterierende Formeln, Versuche der älteren Forschung, eine Stabreimfassung und eine heidnisch-germanische Vorstufe dieses Segensspruchs zu rekonstruieren, blieben aber erfolglos.

⁸⁴ Johann Nepomuk David: *Reisesegen*. Autographischer Bleistift-Entwurf. Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/48, Fol. 1-2.

⁸⁵ Vgl. *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 207.

⁸⁶ Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/1994> (25.02.2013); Hans-Hugo Steinhoff: *Weingartner Reisesegen ‚Ic dir nach sihe‘*. In: 10 VL² (1999), Sp. 818f.

⁸⁷ Vgl. Müller: *Althochdeutsche Literatur*. S. 395.

Der Entwurf⁸⁸ zur Vertonung des *Hundesegens* ist zu Beginn von strengem Rhythmus und fugierter Bearbeitung geprägt. Das Thema des Soprans wird vom Tenor imitiert, wie auch der Alt vom Bass imitiert wird. Alt und Bass singen dabei eine tonale Beantwortung des Sopran-Themas. Die Männerstimmen sind lediglich von Takt 1-6 eingetragen, die Sopran- und Altstimmen brechen jeweils nach Takt 16 ab. Es handelt sich also bei diesem Manuskript Davids um keinen vollständigen Entwurf, der scheinbar auch von David nicht weiter verfolgt werden sollte – schließlich ist die gesamte Skizze des *Hundesegens* in diesem Autograph durchgestrichen.

Des Herzen Slüzzelin für Singstimme und Klavierbegleitung wurde von David in zwei Fassungen von je 28 Takten bearbeitet. Erstere, basierend auf einer neuhochdeutschen Übersetzung des Textes, geht auf das Jahr 1912/13 zurück. Sämtliche Rein- und Abschriften des Stückes, auch jene der mittelhochdeutschen zweiten Fassung von 1917, befinden sich in Privatbesitz.⁸⁹

Der Grundcharakter dieses Stückes wird von David als „schlicht und innig“ bzw. „mäßig und sehr ruhig“ angegeben. Schon an der (bei David seltenen) Tonart F-Dur und an dem wiegenden Rhythmus der Klavierstimme wird der liebevolle Charakter des Textes deutlich gemacht.⁹⁰

Die meisten kompositorischen Zeugnisse von Davids frühzeitiger und enger Bindung an die Vokalmusik sind der Öffentlichkeit vorenthalten. Die Melodie zu dem mittelhochdeutschen Lied lebt aber in instrumentaler Form weiter: David macht sie 1936 in seinem *Konzert für Flöte und Orchester* zum Thema des zweiten Satzes⁹¹.

⁸⁸ Johann Nepomuk David: *Hundesegen*. Autographischer Bleistift-Entwurf (durchgestrichen). Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/48, Fol. 2-3.

⁸⁹ Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 73.

⁹⁰ Die ersten sechs Takte dieses Stückes sind in Kohls David-Katalog (vgl. obige Fußnote) abgedruckt.

⁹¹ Vgl. Horst Büttner: *Johann Nepomuk David*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 105 (1938). S. 954f; Hans Georg Bertram: *Von der Einheit in der Vielfalt der Stilepochen bei J.N. David*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 1966. S. 424 und 427.

3.4 „Ich stürbe gern aus Minne“ - Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg

Dauids Vertonung von Texten Mechthilds von Magdeburg lässt auf eine relativ frühe Beschäftigung mit dem Werk dieser Mystikerin schließen. Generell gewinnt der „Einfluss frühchristlicher Dichtung mit ihrer Bildhaftigkeit und dem Vorstellungskreis der *unio mystica*, sicherlich genährt durch Dauids Jugenderziehung“, mehr und mehr Raum in seinem Denken.⁹² Ein „Zug zur Mystik“ fällt auch bei Betrachtung der Texte seiner Motetten auf, die in Dauids Schaffen stets eine wichtige Gattung darstellen.⁹³ Die Textwahl dieser Mechthild-Lieder oder des *Ezzoliedes* kann, so Högner, nur einem Komponisten zugerechnet werden, „in dem die Mystik stärker ist als das Wort“.⁹⁴

Der Komponist vertont die Lieder nach einer neuhochdeutschen Auswahl-Ausgabe von Mechthilds *Fließendem Licht der Gottheit*⁹⁵, die Heinrich Adolf Grimm zusammenstellte. Grimm greift für seine Ausgabe auf die oberdeutsche Übersetzung von Heinrich von Nördlingen in der Einsiedler Handschrift⁹⁶ zurück. Diese Handschrift des 14. Jahrhunderts⁹⁷ enthält jedoch nicht mehr die ursprüngliche Anordnung der Bücher und Kapitel. Grimm reduziert den Umfang der Texte sehr stark und verwendet davon lediglich eine kleine Auswahl für seine Ausgabe. Eine schlüssige Kategorisierung der ausgewählten Texte oder ein inhaltlich stringenter Zusammenhang lassen sich dabei kaum nachweisen. Es fällt lediglich auf, dass die sonst in Mechthilds Werk so charakteristische didaktische Komponente, wie Passagen deutlicher Kritik an dem aktuellen Unheilszustand der Kirche und ihrer Geistlichkeit, von Grimm gänzlich ausgespart werden. Auch jene Kapitel, in welchen der leidensmystische Nachvollzug des Passionsgeschehens behandelt wird, sind ausgeklammert. So vermittelt Grimm nur

⁹² Vgl. Friedrich Högner: *Johann Nepomuk Davids Weg zur evangelischen Kirchenmusik*. In: Musik und Kirche 30 (1960). S. 296.

Hier ist anzumerken, dass mittelalterliche Mystik natürlich nicht direkt „frühchristlichem Denken“ entspricht, wohl aber (wie die gesamte mittelalterliche Theologie) stark von frühchristlichem Gedankengut beeinflusst ist.

⁹³ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 170.

⁹⁴ Vgl. Högner: *Johann Nepomuk Davids Weg zur evangelischen Kirchenmusik*. S. 296.

⁹⁵ Mechthild von Magdeburg: *Die Geschichte der Schwester Mechthild von Magdeburg. Aus dem „Fließenden Licht der Gottheit“*. Leipzig: Insel-Vlg 1918 (Insel-Bücherei; 236).

⁹⁶ Einsiedeln, Stiftsbibl., Cod. 277 (1014).

⁹⁷ Vgl. Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*. Hrsg. von Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Vlg 2003 (Bibliothek des Mittelalters; 19), (Bibliothek Deutscher Klassiker; 181). S. 672.

jene Seite von Mechthilds Werk, die das Liebesangebot Gottes an den Menschen sowie das wechselseitige, bräutliche Verhältnis der Seele zu Gott thematisiert.

Was die Anordnung der Texte betrifft, hält sich Grimm keineswegs an seine Vorlage der Einsiedler Handschrift. Die Texte scheinen größtenteils sogar recht willkürlich aneinandergereiht zu sein. Eine Begründung für seine Auswahl und Anordnung der Kapitel führt Grimm im Nachwort nicht an.

Grimm ordnet die Mystik einer Zeit des Übergangs zu: Zwischen dem Ende des Rittertums und des Minnesangs und dem „Erwachen des Menschen“ in der Renaissance entfaltet sich die geistige Ausprägung der Mystik. Zu jener Zeit, wo Mechthild ihre Visionen aufschrieb, begannen „die großen Ideen des Mittelalters langsam und grausam von der Wirklichkeit [...] vernichtet zu werden“. Ekstase und Vision sind die Mittel der Mystiker, durch die sich ihre Seele in der bloßen Gottheit verliert und aus dem „Bannkreis der auf der sinnlichen Welt lastenden Subjektivität“ herausgehoben wird.⁹⁸

Von Grimms Auswahlangabe wählt David wiederum nur kleine Textauszüge für seine Vertonung und nimmt dabei in Tempusgebrauch, Wortstellung und Wortwahl der Texte kleinere Eingriffe vor.

Einige Texte aus Davids Auswahl hatte H. A. Grimm bereits 1913 in einem Insel-Bändchen mit „Liedern der deutschen Mystik“ herausgegeben⁹⁹. Bei der Übertragung versucht Grimm, die Eigenart der altdeutschen Sprachform, ihren Vokalismus und ihren Melos, zu bewahren.¹⁰⁰ Auffallend ist, dass die Texte hier ganz allgemein als „Lieder“ bezeichnet werden - nicht nur im Titel des Bändchens, sondern auch in Grimms Nachwort. Bei der Textauswahl steht klar die Minnethematik im Vordergrund; es geht um die Beziehung der gläubigen Seele zu Gott und um die erstrebte Vereinigung (*unio*). Den erhebenden Anblick Gottes kann grundsätzlich jeder Mensch durch rechten Glauben und den Verzicht auf „Liebes“, auf irdische Freuden und weltliche Liebe, erreichen. Besonders aber der vielversprechende Zustand, in den die Seele durch ihre Gottesminne erhoben wird, und die Herrlichkeit der Gottesbegegnung werden zur Hauptaussage dieser kurzen Textproben.¹⁰¹

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 57ff.

⁹⁹ *Von Gottes- und Liebfrauenminne. Lieder der deutschen Mystik*. Ins Neuhochdeutsche übertr. von Heinrich Adolph Grimm. Leipzig: Insel Vlg 1913 (Insel-Bücherei Nr. 81).

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 45-48.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 6-8.

David's Textauswahl ist zwar, wie erwähnt, nicht deckungsgleich mit den Mechthild-Texten der oben beschriebenen Ausgabe, die ebenfalls von H. A. Grimm vorgenommen wurde, doch bleibt die inhaltlich-thematische Tendenz dieselbe. Die Sehnsucht und das Minneverhältnis der Seele zu Gott, sowie das *unio*-Erlebnis stehen im Zentrum.

Jene kurzen Textausschnitte, die David für seine Vertonung wählte, knüpfen in ihren intensiven sprachlichen Bildern an die Metaphorik des Hoheliedes an. In der Schilderung einer intimen Beziehung der Seele zu Gott macht Mechthild auch Gebrauch von einer Terminologie, die wohl der höfischen Minnellyrik entlehnt ist. Mithilfe einer teils starken Körperlichkeit, die Mechthilds Texte auszeichnet, bricht die Mystikerin Abstrakta auf konkrete Bilder herunter (z.B. Buch I, Kap. 44). Solche Bilder sind es, die dem heutigen Rezipienten in einem religiös-mystischen Kontext etwas befremdlich erscheinen mögen. In David's Auswahl spielen diese sprachlichen Bilder sehr wohl eine Rolle, wenn sie auch nicht in ihren radikalsten Ausformungen in Erscheinung treten.

Für die Publikation der Mechthild-Lieder im Jahr 1942¹⁰² griff David auf eine 15 Jahre ältere Fassung zurück, die noch in Wels entstanden war.

In jener Phase, in der die Mechthild-Lieder erstmals von David vertont wurden, tritt das kontrapunktische Wesen in seiner Musik für kurze Zeit zurück. „Neue Bewegungen werden spürbar, die Texte interpretieren sie für uns. Die historisch-stilistischen Entsprechungen (die „Vor-Bilder“) erscheinen um Jahrhunderte zurückversetzt. Welt der Gottesfreunde.“¹⁰³ So ist diese frühe, modal-archaisierende Fassung der Mechthild-Lieder von größtem Interesse für die Stilentwicklung des Komponisten, weil sie den äußersten Punkt David's kompositorischer Enthaltensamkeit in Form einer diatonischen Askese darstellt.¹⁰⁴ Bei der Umarbeitung 1942 in einer stilistisch völlig veränderten Situation hat David stellenweise tief in das Werk eingegriffen. Teilweise wurde der Satz

¹⁰² Johann Nepomuk David: „*Ich stürbe gern aus Minne*“. *Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg für eine Frauenstimme und Orgel*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1942 (=Edition Breitkopf; 5776).

¹⁰³ Franz Illenberger: *Vorvergangen und Vergangenes. Notizen zur frühen Orgelmusik*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1970. S. 28.

¹⁰⁴ Vgl. Walter Kolneder: „*Unbekannte*“ *Werke von Johann Nepomuk David. Persönliche Erinnerungen an eine frühe Schaffensperiode*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), S. 576.

klanglich bereichert und die musikalische Struktur gegenüber der früheren Fassung einer starken Chromatisierung unterzogen.¹⁰⁵

I: Ich stürbe gern aus Minne, könnt' es mir geschehn,
denn jenen den ich minne, den habe ich gesehn
mit meinen lichten Augen in meiner Seele stehn.¹⁰⁶

Der Text des ersten Liedes aus dieser Liederreihe steht auch in Mechthilds Kapitel *Von der armen Jungfrau und von der Messe Johannis Baptistae* separiert als Text eines Liedes da. Dieses Lied zeichnet sich musikalisch durch eine ruhige und sehnsüchtige Stimmung aus. Im ersten Lied wird das Thema der Singstimme von der Orgel einleitend vorausgenommen. Die starke Chromatik in diesem Satz fällt im Gegensatz zur Frühfassung auf und geht hier stellenweise in Bitonalität über.¹⁰⁷

Das Verlangen nach dem „Minne-Tod“ kommt in der eindringlichen Wiederholung des Ausspruches „könnt es mir geschehn“ zum Ausdruck. Musikalisch hervorgehoben werden Worte wie „Minne“ und „Seele“ durch ihre Ausschmückung mit umfangreicheren Melismen. Die introvertierte Haltung des ersten Liedes macht sich auch in den Tonhöhen fest.

II: Wird ein Mensch zu einer Stund'
von wahrer Minne recht wund,
der wird nimmermehr gesund,
er küsse denn denselben Mund,
von dem seine Seele ist worden wund.¹⁰⁸

Das zweite Lied gestaltet sich „kaum bewegter“, der Orgelsatz gewinnt an Dichte. Die Stimmung des ersten Liedes bleibt erhalten, zumal David auch von demselben thematischen Material Gebrauch macht. Die Melodie dieses Liedes hat David unverändert von seiner frühen Fassung übernommen.¹⁰⁹ Im Zwischenspiel wird die Singstimme von der Orgel imitatorisch kommentiert und weitergeführt.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 576f.; Walter Kolneder: *J.N. David. Vier Lieder geistlicher Liebe*. In: Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft 7 (Mai 1991), S. 7-15.

¹⁰⁶ Mechthild von Magdeburg: *Die Geschichte der Schwester Mechthild von Magdeburg*. S. 36.

¹⁰⁷ Vgl. Kolneder: *J.N. David. Vier Lieder geistlicher Liebe*. S. 11.

¹⁰⁸ Mechthild von Magdeburg: *Die Geschichte der Schwester Mechthild von Magdeburg*. S. 16.

¹⁰⁹ Die frühe Fassung der Mechthild-Lieder ist größtenteils abgedruckt in: Kolneder: *J.N. David. Vier Lieder geistlicher Liebe*. S. 7-15.

III: Ich höre eine Stimme, ein Lied von Minne läuten,
ich habe manchen Tag um sie geworben,
sie sang mir nie, nun wird sie alles deuten.
Sie hat mich angerührt, ich eile ihr entgegen:
Stimme, in der sich Klag' und Minne einen . . . ¹¹⁰

Diese Worte spricht in Mechthilds Kapitel *Von dem Weg der Minne* der „Jüngling“ zu der Seele, nicht etwa umgekehrt.

Im dritten Lied erklingt ein neues Thema, das aber aus dem „alten“ Tonmaterial gebildet ist. Die Musik wird bewegter, dynamisch gesteigert und die Vereinigung der beiden Minnenden wird damit präsenter - wie es auch im Text angedeutet ist. Auffallend sind die vielen für Sopranlagen äußerst tief gehaltenen Passagen, wie auch bei den Worten „Ich habe manchen Tag um sie gerungen“. Das „Ringende“ drückt sich in der Musik durch Verdichtung des Satzgefüges und Beschleunigung aus, bis sich alles wieder auflöst und das Stimmengewirr zur Entspannung auf einem Ton (h) zusammenfindet.

Der nachfolgende kurze Abschnitt, der intimste Teil dieser Liederreihe, setzt mit einem neuen Klang ein: Zum ersten Mal ist eine deutliche Dur-Tonart (A-Dur) zu hören; eine Tonart, die sonst in der Musikkultur häufig für den Affekt der Liebe und Gottesvertrauen stehen soll. Die Singstimme steigt in bis dahin noch nie dagewesene Höhen und der dritte Teil findet nach wenigen Takten sein zartes Ende in einem reinen A-Dur Akkord, in dem sich „Klag' und Liebe einen“.

IV/1: Du bist meine Sehnsucht, ein Minne-Fühlen,
Du bist meiner Brust ein süßes Kühlen,
Du bist ein starker Kuß meinem Mund,
Du machst mich fröhlich: Freude-Fund. ¹¹¹

IV/2: Ja, ich werde trinken aus Dir,
und Du wirst trinken aus mir
alles, was Gott Gutes in uns hat bewahrt. ¹¹²

Das vierte Lied fällt wieder in eine neutralere Tonart - nahe an g-Moll - zurück. Die Stimmung der ersten beiden Lieder wird hier in Erinnerung gerufen. In Mechthilds Schrift spricht Gott selbst die Worte des ersten Textauszugs zur Seele, die er lobt: Diese

¹¹⁰ Mechthild von Magdeburg: *Die Geschichte der Schwester Mechthild von Magdeburg*. S. 21.

¹¹¹ Ebd. S. 32.

¹¹² Ebd. S. 7.

Freude an der wunderbaren Verbindung drückt sich in den erreichten Tonhöhen auf den Worten „süßes“ und „fröhlich“ aus und gipfelt schließlich im Schlussteil. Hier findet die Liederreihe ihren Klimax in einem lauten Ausruf des Wohlgefallens und der Gewissheit: „Ja! Ich werde trinken aus dir...“. Gemeint ist hier das „Trinken“, das Aufsaugen der Heiligkeit Gottes, die er selbst durch seinen Sohn in Seele und Verstand der Menschen gegossen hat. Auf diesem „Ja!“-Ausruf erklingt ein Nonakkord, auch musikalisch hier ein Ausdruck höchster Genugtuung. Mit diesen Worten wird die Musik in klare Dur-Tonalitäten, hin zu einem strahlenden Abschluss der Liederreihe, geführt. Das Stück endet „sehr stille“ und zurückgehalten mit einem D-Dur-Akkord in tiefer Lage; Ausdruck des Erhabenen, des Triumphes und des Lobgesangs.

3.5 Walther von der Vogelweide

David komponierte 1966¹¹³ seine Opera 63 und 64 nach Texten Walthers von der Vogelweide.

3.5.1 Marienpreis „*Maget und muoter*“

Diese große Marienpreis-Motette *Maget und muoter*¹¹⁴ ist ein Werk für Sopran-Solo und vier- bis sechsstimmigen Chor a cappella. Als Textgrundlage benützt David hier einen Abschnitt aus Walthers *Leich*. Anders als bei den vorangegangenen Texten liegt dem Komponisten für diese Vertonung eine wissenschaftliche Ausgabe mit Übersetzung und Kommentar von Peter Wapnewski vor, die jedoch so angelegt ist, dass sich auch ein Leser ohne Vorkenntnisse in Walthers Dichtung zurechtfinden kann. Auch im Gegensatz zu den oben beschriebenen Kompositionen vertont David bei dieser späten Motette den mittelhochdeutschen Text, welchen er - samt Übersetzung - dem Stück in der Druckausgabe voranstellt.

¹¹³ Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*, S. 444ff.

¹¹⁴ Johann Nepomuk David: *Marienpreis „Maget und muoter“*. *Motette für Sopran-Solo und vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor a cappella nach Walther von der Vogelweide*. Werk 63. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967 (=Breitkopf und Härtels Chorbibliothek; 3500).

Der Leich als lyrische Großform weist bei Walther einerseits Partien auf, die vehement Papst und Kurie, sowie deren Verrat am wahren Christentum anprangern. Andererseits offenbart sich Walther, so Wapnewski, ob der thematischen Dominanz der frommen Hinwendung zu Maria als Mutter und Mittlerin, dennoch als gläubiger Christenmensch.¹¹⁵

Dauids Auswahl beschränkt sich auf fünf Teile (Versikel)¹¹⁶ aus Walthers *Leich*, die Wapnewski als „Preis Mariens“ zusammenfasst. Die Komposition gliedert sich hingegen in drei Teile, wobei jeder Teil in sich geschlossen und deutlich von den anderen getrennt ist. Der Text, den David der Komposition voranschickt, entspricht zwar im Wortlaut exakt der Ausgabe Wapnewskis, wird jedoch in seiner Gliederung Dauids Komposition angepasst. David nimmt eine Dreiteilung des Textes vor, wobei das 2. und 3. Versikel sowie das 4. und 5. Versikel jeweils zu einem Teil zusammengefasst werden:

[I] Maget und muoter, schouwe
der kristenheite nôt,
dû blüende gert Aarônes,
ûf gänder morgenrôt,
Ezechîeles porte,
diu nie wart ûf getân,
dur die der künic hêrlîche
wart ûz und in gelân.
alsô diu sunne schînet
durch ganz geworhtez glas,
alsô gebar diu reine Krist,
diu magt und muoter was.

Jungfrau und Mutter, neige dein Antlitz
gnädig der Not der Christenheit,
du blühender Stab Aarons,
hervorbrechende Morgenröte,
Hesekiels Tor,
das nie aufgetan wurde
und durch das der König in seiner Herrlichkeit
ein- und ausgelassen wurde.
So wie die Sonne zu scheinen vermag
durch unversehrte Glasscheiben,
so gebar die Reine Christum,
die Jungfrau und Mutter war.

[II] Ein bosch der bran,
dâ nie niht an
besenget noch verbrennet wart:
grûen unde ganz
beleip sîn glanz

Ein Busch, der brannte,
an dem noch nie etwas
versenget noch verbrannt wurde.
Grün und unversehrt
blieb er in seinem Leuchten

¹¹⁵ Peter Wapnewski: *Anmerkungen zu den Liedern*. In: Walther von der Vogelweide: *Gedichte. Mhd. Text und Übertragung*. Ausgewählt, übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Peter Wapnewski. 4. neu durchges. und erw. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1966. S. 278.

¹¹⁶ Walthers *Leich* ist nicht in Strophen gegliedert, sondern ist aus formal unterschiedlichen Abschnitten (Versikel) aufgebaut. Die Bezeichnung „Versikel“ für die einzelnen, ungleichmäßig gebauten und gereimten Teile findet auch bei Wapnewski Verwendung. Schweikle hingegen führt eine weitere Ebene der Untergliederung ein: Das „Versikel“ bezeichnet hier (im Gegensatz zu Wapnewski) die kleinste Einheit – aus einer Reihe solcher Versikel setzt sich eine „Perikope“ zusammen. Vgl. Walther von der Vogelweide: *Werke. Band 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Hrsg., übers. und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 1998. S. 793.

vor fiures flamme unverschart.
 Daz was diu reine
 magt alleine,
 diu mit megetlicher art
 Kindes muoter worden ist
 ân aller manne mitewist,
 und wider menneschlichen list
 den wâren Krist
 gebar, der uns bedâhte.
 wol ir, daz si den ie getruoc,
 der unsern tôt ze tôde sluoc!
 mit sînem bluote er ab uns twuoc
 den ungefuoc,
 den Even schulde uns brâhte.

von Feuers Flamme unberührt.
 Das war allein
 die reine Jungfrau,
 die jungfräulich
 eines Kindes Mutter geworden ist
 ganz ohne eines Mannes Beiwohnung
 und die entgegen aller menschlichen Vernunft
 den wahren Christus
 geboren hat, der sich unsrer annahm.
 Gesegnet sei sie, daß sie einst den getragen hat,
 der unseren Tod zu Tode schlug.
 Mit seinem Blute wusch er von uns
 den Makel ab,
 den Evas Fehl uns gebracht.

[III] Salomônes
 hôhen trônes
 bist dû, frowe, ein selde hêr und ouch
 gebieterinne.

Salomons
 hohem Throne
 bist du, Herrin, eine heilige Stätte und
 auch Gebieterin.

balsamîte,
 margarîte,
 ob allen megden bist dû, maget, ein
 magt, ein küneginne.

Balsamblüte,
 Perle,
 bist du, Jungfrau, eine Jungfrau über allen
 Jungfrauen, Königin.

gotes lambe
 was dîn wambe
 ein palas reine,
 dâ ez reine
 lac beslozen inne.
 Daz lamp ist Krist,
 dâ von dû bist
 nû alle frist
 gehoeht und gehêret.
 nû bite in daz er uns gewer
 durch dich des unser dürfte ger:
 dû sende uns trôst von himel her:
 des wirt dîn lop gemêret.

Dem Lamm Gottes
 war dein Leib
 ein kostbarer Palast
 darin es rein
 umschlossen lag.
 Das Lamm ist Christus,
 dadurch du nun
 für alle Zeit
 erhöht und geheiligt bist.
 Nun bitte ihn, daß er uns gewähre
 um deinetwillen, was unsre Not begehrt;
 du sende uns Hilfe und Trost vom Himmel herab,
 darob wird dein Ruhm gemehrt.¹¹⁷

Davids Einteilung in drei Teile scheint in Hinsicht auf die Textgestaltung durchaus nachvollziehbar, da im ersten Teil Maria mit bittenden Apostrophen direkt angerufen und ihre Reinheit durch Präfigurationen Mariens aus dem Alten Testament verherrlicht wird. Im zweiten Teil ist die Hinwendung zur Jungfrau keine direkte mehr, denn ihre

¹¹⁷ Text nach dem Abdruck in Davids Chorpartitur: J. N. David: *Marienpreis „Maget und muoter“*. Motette für Sopran-Solo und vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor a cappella nach Walther von der Vogelweide. Werk 63. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967 (=Breitkopf und Härtels Chorbibliothek; 3500).

Heilsmacht wird nun in narrativen Erwähnungen angesprochen. Erneut bildet also ein biblischer Vergleich Marias mit dem brennenden Busch, der doch unversehrt blieb, die ersten Verse dieses Teiles. In der Folge wird die Heilsgeschichte aufgerufen und der Fokus richtet sich auf Maria als Mutter des Retters, der den Tod besiegte und mittels seines Leidens die Menschheit von jenem Makel erlöste, den Eva durch ihre Schuld in die Welt gebracht hatte. Schließlich wird im dritten Teil des Preises Maria wieder in direkter Anrede als Gegenüber angesprochen. Da ihr Leib dem Lamm Gottes Wohnung gebot, soll sie nun erhöht und verehrt sein. Abschließend wird Maria als Mittlerin und Fürsprecherin zwischen Christus und den Menschen angefleht - mit der Bitte der Preisenden, Hilfe und Trost vom Himmel herabzusenden.

Zu Davids Motetten-Kompositionen ist zu bemerken, dass es ihm - wie bei den mittelalterlichen Motetten-Komponisten - gerade bei dieser Gattung wohl durchaus nicht nur auf die Wirkung des Werkes ankam, sondern vielmehr auf dessen davon unabhängiges „Sein“.¹¹⁸ Wie es in der Epoche Machauts der Regelfall war, so werden auch bei Davids (Motetten-) Kompositionen gewisse Finessen der musikalischen Struktur in der hörenden Wahrnehmung nicht offenbar. Der Wert der handwerklichen Feinheiten einer Motette beruht also zu einem Gutteil auf ihrem „absoluten Vorhandensein“ allein und nicht nur auf Mitteilbarkeit und Wirksamkeit.¹¹⁹

Musikalisch zeichnet sich der erste Teil dieser Marienpreis-Motette durch ständige imitatorische Einsätze aus. Die Stimmen setzen meist in kurzen Abständen hintereinander auf verschiedenen Tonstufen ein. Während die Einsätze kompromisslos und konsequent durchgezogen werden, erfahren einzelne, für die Bedeutung des Textes wichtige Worte eine besondere Hervorhebung mittels Wiederholung oder Steigerung der Lautstärke, wie z. B. „muoter“, „nôt“ oder „schouwe“. Besonders fallen in diesem ersten Teil die parallel geführten Terzgänge auf, wenn ab Takt 35 die verherrlichenden Lobesrufe an Maria einsetzen. Hier teilen sich die Stimmen erstmals in Männer- und Frauenchor, die in kanonischen Einsätzen einander folgen. David macht häufig vom lieblich-weich klingenden Intervall der Terz Gebrauch, das für ihn die Gefühlsphäre

¹¹⁸ Vgl. Bertram: *Material-Struktur-Form*. S. 107.

¹¹⁹ Vgl. Georg Reichert: *Musikalische und textliche Struktur in den Motetten Machauts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XIII (1956). S. 216.

darstellt und Intervall des geistigen Wohlbefindens ist¹²⁰, und hier zum Ausdruck der Verherrlichung der Güte der Gottesmutter dient. Die höchste Stelle (b²) begegnet uns im ersten Abschnitt genau dort, wo der Text von der Geburt Christi handelt, auf dem Wort „gebar“ in Takt 96.

Im zweiten Abschnitt erreicht David einen Höhepunkt in der Darstellung des Wunders der unbefleckten Empfängnis durch den Vergleich mit dem brennenden Busch. Im Allgemeinen steht dieser Abschnitt in einem schwingend-bewegten Sechsvierteltakt und ist wieder von für David typischen imitatorischen Einsätzen aller Stimmen auf engstem Raum geprägt. In höchster dynamischer Steigerung ruft der Chor ab Takt 48 im *fortississimo* das Wort „unverschart“ aus. Nach diesem ersten Höhepunkt, der in einer Generalpause kulminiert, beginnt im Takt 52 ein neuer Abschnitt, in dem nun die Reinheit der Magd ohne Umschreibungen oder Vergleiche verdeutlicht wird. Hier trägt der geteilte Alt eine choralartige Melodie vor und wird von Sopran und Bass, die nahezu einstimmig geführt sind, umwoben. Ab Takt 76 ändert sich die Stimmung: Sopran und Bass singen eine cantus firmus-artige Melodie; Alt und Tenor werfen nebenher die Verse „wol ir, daz si den ie getruoc,/ der unsern tôt ze tôde sluoc!“ mit Staccato-Akkorden ein, die den Sieg Christi über den Tod tonmalerisch abbilden. Schließlich kehrt die vierstimmige Teilung des Chores im Takt 98 wieder zurück; eine Reprise im Takt 114 ruft wiederholt das Bild vom brennenden Busch auf und führt den zweiten Teil der Komposition zu Ende.

Der dritte Abschnitt drückt das Lob Mariens schon durch die nun sechsfache Teilung der Chorstimmen aus. Hier fällt sofort die anfängliche Teilung in Frauen- und Männerstimmen auf, die im Wechsel erklingen. Wieder beherrschen imitatorische Einsätze und kontrapunktische Elemente (z. B. Umkehrung des Themenkopfes in Takt 22) die Komposition. Dieser große Lobgesang mündet schließlich in das Lob Mariens als Gottesmutter. Die Verse „gotes lambe/ was dîn wambe/ ein palas kleine,/ dâ es reine/ lac beslozen inne.“ trägt der ausgeschmückt komponierte Solo-Sopran vor und wird dabei vom Chor begleitet. Lediglich für diesen Textabschnitt kommt der Solo-Sopran in der Motette zum Einsatz. Der Chor fährt schließlich mit dem Preis und der

¹²⁰ Vgl. Peter Hölzl: *Der Lehrer Johann Nepomuk David. Aus dem Unterricht bei J.N. David an der Stuttgarter Musikhochschule*. Wien: Doblinger 1992. S. 29 u. 45.

Erhöhung Mariens alleine fort. Die abschließende Anrufung Mariens als Mittlerin ist als Unisono-Chor vertont, der in den feierlichen, aufgeschichteten Schlussakkord des Stückes einmündet.

Dauids Umgang mit dem mittelalterlichen Text lässt sich im Fall dieser Motette schwerer nachvollziehen, da auch in Bezug auf die Textausdeutung viele Feinheiten in der musikalischen Struktur versteckt oder nur subtil angedeutet sind. Dazu kommt, dass der Komponist bei den Motettenkompositionen mit dem Einsatz seiner (strukturellen und stilistischen) Mittel weniger auf Wirksamkeit abzielen scheint, als auf das schlichte Vorhandensein selbst.

Die Hauptakzente dieser Komposition liegen wohl gerade auf jenen Stellen, die sich zwar dynamisch zurückgehaltener gestalten, aber durch die besondere Art ihrer Vertonung hervortreten. Wichtig scheint dabei Dauids dreiteilige Gliederung des Textes und der Komposition. Die Erzählung vom Wunder der jungfräulichen Geburt des Erlösers steht als Mittelpunkt der Motette da.¹²¹ Diese Verse des zweiten Teils werden durch den homophon-choralartigen Vortrag des geteilten Altes besonders betont; währenddessen lassen Sopran und Bass im zurückgehaltenen Pianissimo die Erzählung vom Dornbusch weiterhin nachklingen.

Ein anderer Schwerpunkt in der Textdarstellung ergibt sich durch den einmaligen Einsatz des Solo-Soprans wenn Marias Leib gepriesen wird, der dem Lamm Gottes kostbare Wohnung gebot. Auch hier scheint der Text aus dem dritten Teil („gotes lambe/ was dîn wambe/ ein palas kleine,/ dâ ez reine/ lac beslozen inne.“) vom Komponisten allein durch das Hinzutreten eines Solisten klar herausgestellt.

¹²¹ „Daz was diu reine/ magt alleine,/ diu mit megetlicher art/ Kindes muoter worden ist/ âne aller manne mitewist,/ und wider menneschlichen list/ den wâren Krist/ gebar der uns bedâhte.“

3.5.2 *Wân-Denken*

*Wân-Denken*¹²² ist wieder eine Komposition auf einen originalen mittelhochdeutschen Text von Walther von der Vogelweide (*Dô der sumer komen was*), der auch bei diesem Stück der Vertonung vorangeschickt wird.

Wer dies als *Zumutung* für die Choristen des 21. Jahrhunderts empfinden mag, sei auf die uns heute so wenig bekannte Musikalität dieser Sprache verwiesen, die kaum etwas mit den Reimen zu tun hat, sondern aus den ganz anderen, voluminösen Klangfarben des Mittelhochdeutschen kommt, gegen die unsere heutige Sprache flach und kraftlos wirkt. Alle kontrapunktische Kunst, über die David so souverän gebot, sollte nie vergessen lassen, dass er zugleich der sinnlichen Seite des Klanges stets offen war und ihr erstaunliche Wirkungen abzugewinnen verstand.¹²³

Das Ich schildert in den ersten beiden Strophen des Liedes einen paradiesischen Ort, an dem es schließlich zu einem Traumerlebnis kommt, welches den Träumer in der dritten Strophe die Beherrschung der Gütertrias (*gotes hulde, êre, guot*) erleben lässt¹²⁴. Der Traum endet mit der abrupten Störung durch eine „*unsaeligiu krâ*“. Die erhoffte Traumdeutung in der Schlussstrophe durch ein „*vil wunderaltez wîp*“ ist nichts als eine leere, bedeutungslose Redensart, die mehr an einen magischen Spruch erinnert. Zudem ist nicht einmal klar erkennbar, ob diese „uralte Frau“ der Realität angehört.¹²⁵

Dieses Lied erfuhr einige divergierende Deutungen: Pfeiffer und Bartsch sehen den Zweck des Liedes darin, „die Bedeutung und Auslegung der Träume zu verspotten“.¹²⁶ Ebenbauer betont, dass im Traum dieses Liedes ein Güterternar vorliegt. Die Wertproblematik, wie sie in Walthers Spruchdichtung diskutiert wird, erfährt im Traum eine Scheinlösung, die nur in einem übersteigerten Besitz der Einzelgüter besteht. Auch die Traumdeuterin bezieht sich nach dieser Interpretation in ihrer Aufnahme der

¹²² Johann Nepomuk David: *Wân-Denken (Walther von der Vogeleweide) für vier Singstimmen, Flöte und Horn*. Werk 64. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967 (=Breitkopf und Härtels Partitur-Bibliothek; 4755).

¹²³ Vgl. Hartmut Becker: *Einführung zu einem Chorkonzert am 28.10.2012 in der Leonhardskirche Stuttgart*. In: *Ungeahnte Perspektiven. David-Tage Stuttgart 26.-28. Oktober 2012*. Programmheft. S. 20.

¹²⁴ Vgl. Günther Schweikle: *Kommentar*. In: Walther von der Vogelweide: *Werke. Band 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Hrsg., übers. und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 1998. S. 664.

¹²⁵ Vgl. Becker: *Einführung zu einem Chorkonzert*. S. 20.

¹²⁶ Vgl. Franz Pfeiffer und Karl Bartsch (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide*. 7. Aufl. bearb. von Hermann Michel. Leipzig: Brockhaus 1911 (Deutsche Klassiker des Mittelalters; 1). S. 8.

Dreiergliederung direkt auf den Traum und der „Daumen-Satz“ mag durchaus eine über das Banale hinausgehende Bedeutung beinhalten: Weil der Daumen juristisch einen höheren Wert hat als ein Finger, kann dieser Satz wiederum in Verbindung mit der Wertproblematik des Traums stehen.¹²⁷ Während Willson die „three-in-one formula“ als Verweis auf die Dreifaltigkeit deutet und das Lied einem ernsteren, religiösen Bereich zuordnet¹²⁸, spricht Asher den im Lied verwendeten Worten und Wendungen eine „in hohem Grade erotische Nebenbedeutung“ zu. Er nimmt die Erotik als beherrschenden Gedanken des Liedes an und sieht eine Nähe zu anderen Mädchenliedern Walthers (39,11 und 74,20). So könnte das Lied als bewusstes ironisches Echo dieses Typus aufgefasst werden.¹²⁹

Für die Vertonung Davids aber ist der Kommentar Wapnewskis, dessen Ausgabe er auch als Textgrundlage verwendet, maßgebend: Wapnewski interpretiert das Lied als humoristische, fröhliche Parodie auf „stilisiertes *wân*-Denken“, auf den Gegensatz von Traum und Realität, wie auf die „unter dem Landvolk noch heute mächtige Neigung, sich abergläubischem Zauber hinzugeben“.¹³⁰

David greift dieses „*wân*-Denken“ aus Wapnewskis Kommentar sogar als Titel des Stückes auf und legt damit schon dessen Idee einer Ausdeutung über die Komposition. Becker geht hingegen in seiner Konzerteinführung davon aus, dass auf den gedruckten Ausgaben der Titel des Werkes (*Wân-Denken*) schlichtweg falsch wiedergegeben sei. Diese Behauptung scheint auf seiner Auffassung zu basieren, wonach es sich bei dem Wort „Denken“ einfach um eine Übersetzung des Wortes „*wân*“ handeln soll. Mit einer Darstellung der Wortbedeutung versucht er, den Titel „richtigzustellen“:

Wân bedeutet nicht – in unserem Sinne – *Denken*: Das bezeichnet spätestens seit der Aufklärung die eher analytische Tätigkeit des Verstandes und darf ebenso wenig mit dem *Wahn* als einer Erscheinungsform psychischer Erkrankung verwechselt werden. Das mittelhochdeutsche Wort aber ist noch in unserem *wähnen* präsent, das

¹²⁷ Vgl. Alfred Ebenbauer: *Zu Walthers „Traumglück“ (94,11ff.)*. In: *ZfdPh* 96 (1977). S. 376-381.

¹²⁸ Bernard H. Willson: *Walther's Dream*. In: *The Modern Language Review* 53 (1958). S. 194.

¹²⁹ Vgl. John A. Asher: *Das „Traumglück“ Walthers von der Vogelweide*. In: *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Werner Besch, Günther Jungbluth [u.a.]. Berlin: Schmidt 1974. S. 64f.

¹³⁰ Vgl. Peter Wapnewski: *Anmerkungen zu den Liedern*. In: *Walther von der Vogelweide: Gedichte. Mhd. Text und Übertragung*. Ausgewählt, übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Peter Wapnewski. 4. neu durchges. und erw. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1966. S. 245.

die unsichere Ahnung meint, das Vermuten, für das es keine Beweise gibt.¹³¹

Aufgrund des Wissens um die Ausgabe von Wapnewski, mit der sich David beschäftigt hatte, scheint es problematisch, den Titel als bloße Übersetzung zu interpretieren. Vielmehr wird sich auch durch die Art seiner Tonsetzung zeigen, wie der Komponist den Titel einerseits mit dem Traumerlebnis des Textes in Verbindung bringt und andererseits versucht, das parodistische Element in seiner Musik aufzugreifen.

Davids Vertonung schreibt „vier Singstimmen, Flöte und Horn“ vor, wobei vom Komponisten nicht festgelegt ist, ob die Stimmen chorisch oder solistisch gemeint sind. Die Vorliebe des Komponisten für dieses gegensätzliche und doch vereinbare Instrumentenpaar lässt sich bei Betrachtung seiner Besetzungen schnell erkennen; Flöte und Horn „singen und sagen von dem innersten Wesen der Musik“.¹³² Die Instrumente unterstützen außerdem in diesem Stück den Register- und Nuancenwechsel zwischen „Natur- und Seelenstimmung“, zwischen Realität und Traum, als „Umsetzung mystischen Gedankengutes in die Musik“.¹³³

David übernimmt für seine Vertonung die fünfstrophige Gliederung von Walthers Lied. Jeder Strophe entspricht daher ein eigener musikalischer Abschnitt, der die Stimmung des jeweiligen Textes nachzeichnet. Die Instrumente leiten stets in den nächstfolgenden Abschnitt melodisch über und verknüpfen so die einzelnen Teile miteinander.

„Die musikalische Gestaltung ist geprägt von höchster Ökonomie; gibt es bei David ohnehin keine Füllnoten, so scheint hier reine Essenz zu klingen.“¹³⁴ - Strophenweise setzen die Stimmen von oben nach unten ein, erst mit der dritten Strophe kommt der Tenor hinzu.¹³⁵ Die erste Strophe schwingt im pastoralen Sechsstakt leicht und tänzelnd vor sich hin; Sopran und Horn führen ein fideles Zwiegespräch. Die

¹³¹ Becker: *Einführung zu einem Chorkonzert*. S. 20.

¹³² Vgl. Hans Georg Bertram: *Flöte und Horn. Instrumente und Instrumentation bei Johann Nepomuk David*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 141-149.

¹³³ Vgl. Schuhmacher: *Zur Geschichtlichkeit der evangelischen Kirchenmusik im 20. Jahrhundert (Schluß)*. S. 278.

¹³⁴ Becker: *Einführung zu einem Chorkonzert*. S. 20.

¹³⁵ Vgl. ebd.

kinderliedartige, vom Intervall der Terz geprägte Melodieführung der Sopranstimme erzeugt eine unbekümmerte, heitere Stimmung, die wiederum durch die ständigen, meist chromatischen Rückungen nach oben etwas gebrochen wird. Begleitet wird diese Steigerung in den Tonhöhen von einem ständigen Crescendo, bis ein erster Höhepunkt auf dem Wort „nahtegale“ erreicht ist. Das Horn führt diesen weiter und fließt im regelmäßigen Decrescendo in den nächsten Abschnitt über.

Die Stimmung der ersten Strophe wird zwar in den folgenden Strophen zunächst weitergesponnen, das Metrum ist nun aber von einem ungeraden Fünfteltakt geprägt. Durch die tiefer gehaltenen Tonhöhen und den Einsatz der Altstimme verdunkelt sich die Klangfarbe. Das Horn klingt in den ersten beiden Takten langsam aus und es bleiben Sopran, Alt und Flöte übrig. Während das gerade schwingende Metrum der ersten Strophe einer Naturschilderung dient, ist nun mit dem ungeraden Metrum eine aktive Bewegung des Ichs hin zu dem „brunnen“ verbunden. Mit den Worten „bî dem brunnen ich gesaz“ beginnt die Musik vor allem dynamisch zur Ruhe zu kommen, hin zum Entschlafen des Ichs.

Die Flöte führt über zur dritten Strophe, wo David - wieder in geradem Metrum - zunächst die kindlich-naive Melodik der ersten Strophe im Sopran aufgreift. Dieser Teil ist nun mit Hinzutreten des Tenors erstmals dreistimmig und auch beide Instrumente bleiben erstmals im Satz präsent. Die Stimmung der Traumerlebnisse, die an die Leichtigkeit der ersten Strophe erinnert, erscheint hier durch die punktierten Rhythmen noch übermütiger. Sopran und Alt sind imitatorisch zueinander vertont, der Tenor vergrößert die Rhythmen der Frauenstimmen. Nach einem vorläufigen Höhepunkt, den dieser Teil in Takt 69 mit den Worten „schoener troum entwart nie me“ erreicht, fällt die Dynamik wieder in ein piano zurück. In diesem ausgedehnten Teil setzen die Stimmen mit der textlichen Wiederholung dieser Strophe erneut ein; der Tenor singt allerdings nur die letzten drei Verse, während in den Frauenstimmen im Wechselspiel die ersten fünf Verse erklingen. Die Flöte ziert die Stimmen mit eigenen musikalischen Ideen aus. Diese Wiederholung kennzeichnet sich durch konsequent dynamische Zurückhaltung, bis schließlich alle Stimmen auf den Worten „schoener troum enwart nie me“ zum Ende des Abschnittes hin im Pianissimo verharren.

Zu Beginn der vierten Strophe verdichtet sich der Satz zu einem „zarten, lyrischen Stimmungsbild“¹³⁶: Dieser Teil gibt musikalisch zunächst den ruhigen Schlafzustand im äußerst langsamen Dreiachteltakt wieder; größte Ökonomie der Bewegung in den beiden Instrumentalstimmen, die auf langen leisen Tönen verweilen.

Plötzlich verändern sich schlagartig Tempo und Lautstärke. Mit der Nennung der Krähe schlägt der Satz ruckartig in „gespenstisch fahle Farbigkeit“ und „heftige, gestische Bewegung“ um¹³⁷. Die hier erstmals einsetzende Bassstimme bringt lautstark die Empörung über die Traumstörung zum Ausdruck. Währenddessen werden - ähnlich wie beim *Bienensegen* - die Laute der Krähe lautmalerisch dargestellt: Die von David eigens hinzugefügten, lauten „gu“- , „ri“- und „krâ“-Rufe in Sopran, Alt und Tenor ahmen das Geräusch einer Krähe nach. Die abrupte Störung des Traumes wie das Aufschrecken des Träumers werden unterstrichen durch häufige Taktwechsel und heftige Zungenschläge in den beiden Instrumenten, die in diesem Abschnitt auch in tonalen Extremlagen gesetzt sind.

Alles steigert sich stetig bis schließlich auch die über dem Bass liegenden Stimmen im Takt 141 den Text „wan ein unsaeligiu kra...“ mitdeklamieren. Mit dem Basseinsatz in Takt 149 beginnt der nächste Teil des Abschnittes, die Vertonung der letzten vier Verse. Es ist dies der dynamisch lauteste und der in den Tonlagen exponierteste Abschnitt der gesamten Komposition: Die Stimmen schaukeln sich immer höher hinauf und die Wut über die Krähe findet schließlich in den Takten 172 bis 173 ihren Höhepunkt, wo Sopran und Tenor ihre Spitzentöne (b² bzw. as¹) erreichen. In der nachfolgenden Überleitung der beiden Instrumente sinken die Tonhöhen ab, Stimmung und Dynamik finden zur Ruhe, bis schließlich alles im Pianissimo in die letzte Strophe einmündet.

Wenn in der Schluss-Strophe ein „vil wunderaltez wîp“ als Traumdeuterin in Erscheinung tritt, wandelt sich der Klang abermals und ist von einem sehr ruhigen, geheimnisvollen und feierlichen Ausdruck geprägt. Der vierstimmige Satz gestaltet sich in seiner verhaltenen Dynamik nun wesentlich homophoner als in den Abschnitten zuvor und wird meist a cappella geführt. Die Instrumente, bisher teils wechselweise, teils gemeinsam am musikalischen Geschehen beteiligt, fallen nur noch an wenigen

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. ebd.

Stellen mit klanglichen Effekten oder kurzen Kommentaren ein.¹³⁸ David schafft es, mit seiner hier entworfenen Stimmung genau jene abergläubische Haltung widerzuspiegeln, die alten Frauen besondere Heil- oder Zauberkräfte und Kompetenzen in der Traumdeutung zuschreibt.

Die Traumdeutung der uralten Frau stellt David musikalisch gesondert, in deutlicher Änderung der melodischen Ausdrucksweise, dar. Der kompakte Satz zerfasert hier mehr und mehr. Besonders die Worte „daz merket, lieben liute“ sind eindringlich mit kurzer, staccatoartiger und pausendurchsetzter Deklamation vertont. Zusammen mit der tiefen Lage von Alt und Bass (besonders ab Takt 201) ergibt sich eine geheimnisvolle Stimmung, die aber zugleich ins Parodistische überschwankt. Die kryptische Ausdeutung des Traumes ist schließlich in kaum hörbarer (*pianississimo*) und geheimnisvollster Art vertont. Das Werk endet mit kurzen Klängen äußerster musikalischer Zurückhaltung, mit einem „zutiefst symbolischen, offenen Schluss“¹³⁹.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Becker: *Einführung zu einem Chorkonzert*. S. 20.

4. Das *Ezzolied* - Oratorium. Text und Musik

4.1 Entstehungsgeschichte

Bereits 1932 hatte Johann Nepomuk David in Wels den *Ezzolied*-Text schon einmal vertont. Topf dokumentiert Davids Begeisterung für diesen Text und gewährt Einblick in grobe formale Gestaltungskonzepte dieser frühen Fassung. Ihm berichtete David 1932 außerdem, dass der Verlag Breitkopf und Härtel schon seine Zusage zum Druck gegeben hätte.¹⁴⁰ Diese Veröffentlichung konnte allerdings - aus ungeklärten Gründen - nicht zustande kommen.

Weil aber die Textübertragung von dem jüdischen Karl Wolfskehl stammte, war auch an eine Aufführung im Dritten Reich nicht zu denken.¹⁴¹ Ulrich Müller weist auf Pläne bezüglich einer Uraufführung in Zürich hin, die allerdings auch nicht verwirklicht wurden.¹⁴²

Eine Maschinenabschrift des Textes für die Vertonung 1932 mit handschriftlichen Randeintragungen¹⁴³ lässt Rückschlüsse auf die Konzeption der Erstfassung des *Ezzoliedes* zu. David legt demnach die Grunddisposition der Komposition dreiteilig an¹⁴⁴; die zentralsten und prägnantesten Gestaltungselemente, welche David für diese erste Fassung festlegt, begegnen uns in der letztendlich einzig gültigen Fassung von 1957 wieder.

Davids Manuskript der Erstfassung wurde schließlich 1943 in Leipzig bei der Zerstörung seiner Wohnung durch einen Bombenangriff auf die Stadt vernichtet.

Nach dem Ende des Krieges hegte David erneut den Plan, ein größeres geistliches Chorwerk zu komponieren. Die wichtigsten Hinweise zur Entstehungsgeschichte des

¹⁴⁰ Rudolf Topf: *Besuch bei David in Wels*. (5.7.1932). Maschinschr. Manuskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 12.

¹⁴¹ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 168.

¹⁴² Müller (*Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David*. S. 311) verweist dabei auf eine Mitteilung von B.A. Kohl, sowie auf einen Brief von 1934 (Musiksammlung, ÖNB Wien), welchen ich bisher nicht ausfindig machen konnte.

¹⁴³ Ezzo [von Bamberg]: *Ezzolied*. Maschinenabschrift mit handschriftlichen Randeintragungen. (11 Bl.) Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 10.

¹⁴⁴ Inhaltlich ergibt sich dadurch folgende Dreiteilung: Erzählung von der Schöpfung und Sündenfall bis hin zu Johannes als letzten Vorboten Christi; Erscheinen des Heils: Geburt, Leben und Tod Christi; Erlösung der gläubigen Menschheit durch den Kreuzestod und Sieg gegen den Teufel durch Christi Auferstehung, Kreuzanbetung und Zuversicht der Gläubigen.

Ezzoliedes liefert der evangelische Theologe Oskar Söhngen aufgrund von Briefwechsel und Gesprächen mit dem Komponisten.¹⁴⁵

Schon 1949 schreibt David in einem Brief an Söhngen von dem Vorhaben, ein *Dies irae* mit dem *Schnitter Tod* zu vertonen. Mit einer Komposition dieser Art wollte David offenbar seiner Befürchtung, die Menschen würden aus den Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges keine Lehre ziehen, entgegenwirken. Erst nach über zwei Jahren kommt David mit der Bitte nach Textbeiträgen zum *Dies irae* wieder darauf zu sprechen. Aber sämtliche Textvorschläge vonseiten Söhngens scheinen nicht den zündenden Funken auszulösen. 1953 gesteht David, dass er nun doch kein Requiem schreiben möchte:

Mir schwebt etwas vor, in dem sich unsere Apokalypse mit den Zeugnissen aller Zeiten und Völker verdichtet. Das Wort ‚teste David cum Sibylla‘ lenkt mich immer wieder auf den Gedanken und Wunsch, daß es so etwas geben möchte wie die Sibyllinischen Bücher und wenn’s nur Reste wären. Denn mit diesen Damen möchte ich mich liebend gern verbinden, um etwas richtig Zeitnotwendiges zu schreiben. Und da habe ich die Frage an Sie, bzw. die Bitte, daß Sie mir helfen: Propheten, Sibyllen, Apostel und Kirchenlehrer, Philosophen, alle müßten ihre wesentlichen Äußerungen hergeben – denn das Ganze müßte musikalisch und formal etwas sein wie die Alexander-Schlacht von Altdorfer.¹⁴⁶

Doch auch mit den Proben der Sibyllinischen Texte zeigte sich David nicht zufrieden, zumal er sie als „kaum componabel“ erachtete. Sein großes Chorwerk soll aus zwei Programmpunkten bestehen, nämlich aus Welt-Untergang und Wieder-Erscheinung Christi. „Daß das alles wesentlich von der Textauswahl abhängt und diese allein das Niveau des Werkes bedingt, ist klar.“¹⁴⁷

Nach langer Suche nach einem passenden Textbuch endlich ein Brief, in dem es heißt:

Daß ich doch ein Chorwerk schreiben muß und auch werde, habe ich nun eingesehen. Text! Text! Text!!! Soll ich ewig *Dies irae* singen? Zwar glaube ich selbst schon bald Ursache genug dazu zu haben, aber das ist kein Standpunkt. Sehen Sie sich doch – bitte – das ‚Ezzolied‘ an. Es ist

¹⁴⁵ Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 66-85; o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 788; Das Verhältnis David-Söhngen erläutert Kohl näher in: Bernhard A. Kohl: „*Ich bin hier ein schwarzes Schaf – !*“ *Johann Nepomuk David in der NS-Diktatur*. (Vortrag beim Symposium „Zur Situation der Musik in Deutschland in den dreißiger und vierziger Jahren“ im Carl-Orff-Zentrum München, 24.11.1994.). Typoskript. S. 5f.

¹⁴⁶ David an Söhngen, Brief vom 22.7.1953. In: Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 80.

¹⁴⁷ David an Söhngen, Brief vom 21.9.1953. In: Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 81f.

gerade jetzt wieder erschienen als Inselbändchen unter dem Titel ‚Älteste deutsche Dichtungen‘. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie sich dazu äußerten. Wenn Sie mir das nicht erlauben, dann werde ich doch das *Dies irae* schreiben. Dann aber verbindet Sie dieser Umstand, mir die weiteren Teile herzuzaubern!¹⁴⁸

Weil David kein Textbuch für das *eine* große Oratorium finden konnte, das seinen Vorstellungen genügt hätte, komponierte er nacheinander *zwei* „Oratorien“: Zunächst das *Requiem chorale*¹⁴⁹, bei dem er sich auf den liturgischen Text der Totenmesse¹⁵⁰ beschränkte, und schließlich meldete er im September 1957 den Vollzug der *Ezzolied*-Vertonung. Nach nur vierwöchiger Arbeit¹⁵¹ am Ritten bei Bozen war das *Ezzolied* als Oratorium abermals in Musik gesetzt. David fasste das als eine Korrektur auf, die zu vollziehen er sich selbst bis dahin schuldig geblieben war.¹⁵²

Die Uraufführung dieses Werkes konnte am 7. Mai 1960 in Berlin im Konzertsaal der Hochschule für Musik stattfinden. Hans Chemin-Petit leitete den *Philharmonischen Chor* und das *Philharmonische Orchester Berlin*.¹⁵³

¹⁴⁸ David an Söhngen, Brief vom 2.6.1954. In: Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 82.

¹⁴⁹ Johann Nepomuk David: *Requiem chorale für Soli, Chor und Orchester. Werk 48*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957 (=Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek; 3810).

¹⁵⁰ Gemeint ist der lateinische Text der *Missa pro defunctis* (Text und Melodie in: *Graduale novum. De Dominicis et Festis*. Regensburg: ConBrio 2011. S. 409-415).

¹⁵¹ Hans Stadlmair: „...denn da feiert kein Stern, kein Stern steht stille.“ In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 56.

¹⁵² David an Söhngen, Brief vom 20.9.1957. In: Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 84.

¹⁵³ Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 395.

Spätere Aufführungen kamen bis 1976 in Linz, Nürnberg, Wien, den Haag und Eßlingen zustande. (Müller: *Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David*. S. 309.) Nach dem Tod des Komponisten 1977 sind weitere Aufführungen bis 1986 bekannt. (Manfred Schlenker: Bericht über die Aufführungen von Davids Ezzolied in der DDR. In: *Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft* 5 (1987). S. 32-34.)

4.2 Der Text

4.2.1 Textwahl

Eine Begründung für seine Textwahl führt David im oben genannten Brief an Söhngen vom 2.6.1954 nicht an. Thematisch kommt er mit dem *Requiem chorale* und dem *Ezzolied* seiner ursprünglicheren, zweiteiligen Konzeption nur bedingt nahe.

Fest steht aber, dass die *Ezzolied*-Vertonung in Form eines einstündigen Oratoriums im Oeuvre Davids die Rolle der wahrscheinlich bedeutendsten Auseinandersetzung mit einem Text von hoher, literarischer Bedeutung einnimmt.

Zu Davids Textwahl stellen Ulrich Müller¹⁵⁴ und Oskar Söhngen¹⁵⁵ einander ergänzende und ähnelnde Vermutungen an: David hat es hier mit einem Text zu tun, der durch seine frühe Entstehungszeit im 11. Jahrhundert konfessionell noch nicht gebunden ist. Die objektiv-distanzierte Gestaltung des Textes, in dem die zentralen christlichen Glaubensinhalte gleichzeitig in bildhafter Weise Ausdruck finden, mag für David Anreiz gewesen sein.

Weil die alten Texte, von denen der Bibel und der Liturgie angefangen, meist sehr viel reiner und demütiger von der Sache reden als moderne Dichtungen, in denen sich das menschliche Individuum breit macht, darum greift David gern zu ihnen.¹⁵⁶

Das Ezzolied liefert als Erzählung der Heilsgeschichte, als Entwurf des „Weltdramas von der Erschaffung des Menschen bis zu seiner Erlösung“¹⁵⁷ einen bedeutenden, werthaltigen Stoff für David.

¹⁵⁴ Müller: *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David* (1957). S. 314.;

¹⁵⁵ o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 788.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

4.2.2 Textvorlage

Die Wahl der Textvorlage ist gerade im Hinblick auf das *Ezzolied* - vor allem aufgrund der Diversität vorhandener Ausgaben - von Bedeutung. David liegt mit dem Inselbändchen *Älteste deutsche Dichtungen* eine Ausgabe Friedrich von der Leyens und Karl Wolfskehl vor. Dieser Band erschien erstmals im Jahr 1909 und fortan in zahlreichen weiteren Auflagen.¹⁵⁸ Die Textauswahl bereitete von der Leyen vor, während Wolfskehl die Übersetzungen besorgte.¹⁵⁹ Diese neuhochdeutsche Übersetzung durch Wolfskehl wurde von David - mit nur minimalen Textauslassungen und -ergänzungen - als Grundlage seiner musikalischen Tonsetzung übernommen.

Die Textherstellung von der Leyens geht, wie die Überschrift „Das Ezzolied/ Vorauer und Straßburger Handschrift. 11. Jahrhundert“¹⁶⁰ zeigt, auf die Überlieferung beider Handschriften, auf die Handschrift V¹⁶¹ und die Handschrift S¹⁶², zurück.

Bemerkenswert ist, dass in den verschiedenen Auflagen der *Ältesten deutschen Dichtungen* voneinander abweichende Fassungen des Ezzolied-Texts zu finden sind: Die 21-strophige Fassung der Ausgabe von 1920 und 1932 ist auch jene Fassung, die in der Ausgabe Karl Wolfskehl's *Gesammelter Werke*¹⁶³ abgedruckt ist. Die Ausgaben der *Ältesten deutschen Dichtungen* von 1953, 1956 und 1964 beinhalten lediglich 13 Strophen und greifen in der Textherstellung laut Überschrift („aus dem Ezzolied.

¹⁵⁸ David verwendet für seine *Ezzolied*-Vertonung 1932 die Ausgabe der *Ältesten deutschen Dichtungen* selbigen Jahres. (Vgl. Kohl: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog*. S. 223.) Da es mir nicht möglich war, die Auflage von 1932 zu bekommen, wohl aber die Ausgabe von 1920, welche offensichtlich denselben Text aufweist, ziehe ich für meine Untersuchungen diese ältere Ausgabe heran.

¹⁵⁹ Vorwort. In: *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. VII.

¹⁶⁰ Vgl. Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke. II. Bd: Übertragungen, Prosa*. Hrsg. v. Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg: Claassen 1960.

Fälschlicherweise wird in der Ausgabe der *Ältesten deutschen Dichtungen* aus dem Jahr 1920 lediglich die Vorauer Handschrift als Quelle genannt. Die Abschrift des Textes (Ezzo [von Bamberg]: *Ezzolied*. Maschinenabschrift mit handschriftlichen Randeintragungen. ÖNB Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 10) trägt demnach die Überschrift „Das Ezzolied (Vorauer Handschrift) 11. Jahrhundert“. Von der Leyen scheint bei seiner Textherstellung des *Ezzoliedes* aber auf die Fassung der MSD (= *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII. – XII. Jahrhundert*. Bd I: *Texte*. Hrsg. v. Karl Müllenhoff und Wilhelm Scherer. Berlin: Weidmann 1892) zurückzugreifen, die wiederum aus den Handschriften V und S hergestellt wurde.

¹⁶¹ Vorauer Handschrift (V): Vorau, Stiftsbibl., Cod. 276 (früher XI).

¹⁶² Straßburger Handschrift (S): Straßburg, National- und Universitätsbibl., ms. 1 (früher L germ. 278.2°).

¹⁶³ Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke. II. Bd: Übertragungen, Prosa*. Hrsg. v. Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg: Claassen 1960.

Vorauer und Straßburger Handschrift“) auf beide Überlieferungen zurück. Diese jüngere Fassung deckt sich keineswegs mit jener, welche David 1957 als Grundlage seiner Vertonung verwendet hatte.

Wie gestaltet sich nun diese Fassung und welches Bild vom *Ezzolied* wird dadurch vermittelt?

Der 21-strophige Text beginnt mit einer Gebetsanrufung an Christus („Lux in tenebris...“). Die Erzählung führt über den Schöpfungsbericht der Welt hin zu ihrer Verdammnis, zum Sündenfall und der Macht von Tod und Teufel, von den Verheißungen der Patriarchen und Propheten als Vorboten Christi hin zur Menschwerdung, zur Ankunft des Gottessohnes, dessen Erscheinen auf Erden Licht und Tag bringt: „Die Sonne ward ergossen/ Über alle Menschengenossen“¹⁶⁴. Nach Strophen voll des Lobes über die Mutter und die wunderreiche Geburt des Kindes ohne Sünden setzt sich die Lebenserzählung fort. Die Taufe Jesu im Jordan und seine darauf folgenden zahlreichen Wundertaten werden aufgezählt. Es schließt der Bericht der erlösungsstiftenden Passion, der Opfertod, die Karsamstagserzählung und Auferstehung und somit der Sieg über die Hölle an. Der Teufel klagt, denn er hat gegenüber dem Stärkeren seine Macht einzubüßen. Auf die Bedeutung des heiligen Kreuzes wird in den letzten drei Strophen vehement hingewiesen: Kreuzesanbetung - Anrufung - Kreuz der Erlösung.

In der letzten Strophe erfährt das Kreuz seine symbolische Auslegung als *segelgerte*, die das Segel des Glaubens, das wiederum Christus ist, trägt. Die guten Werke sind das Segelseil, der heilige Geist ist der Wind, der uns den rechten Weg über das Meer der Welt leiten soll, nämlich hin zum ersehnten Heimatland, in das Himmelreich. Der Text endet - in der Gewissheit, dass Gott den Menschen letztendlich dorthin leiten wird - mit einem Dankesausruf.

Wolfskehl und von der Leyen stellen in ihrer Ausgabe die Erzählung der Heilsgeschichte und die Bedeutung der Erlösungstat Christi für den Menschen klar in den Vordergrund. Dieser *Ezzolied*-Text erscheint gegenüber dem der Vorauer

¹⁶⁴ *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 163.

Handschrift wie eine knappe, „hymnische Zusammenfassung der Heilsgeschichte“¹⁶⁵, wie ein Preislied auf Gottes Erlösungstat.

Die detaillierteren Darstellungen der Schöpfung, nämlich die Erschaffung der Frau und die Ausführungen über das Paradies fallen bei Wolfskehl und von der Leyen weg. Genauso werden die predigtartigen, ausdeutenden Worte der Abschnitte V 26-30 beiseitegelassen.

Inhalt dieser Abschnitte ist die Besinnung auf die Verheißungen der alten Propheten und deren Erfüllung - die typologische Verknüpfung des Alten Testaments mit dem Neuen Testament: Wie das Blut des Lammes an den Türpfosten den Schaden der zehnten Plage, den Tod aller Erstgeborenen, abwenden kann, so besiegt Christus durch seinen Tod am Kreuz den Tod, befreit uns von der Herrschaft des Feindes (des Teufels) und ermöglicht die Wiederfahrt in das alte Erbland, das Paradies. Das Opferlamm des Alten Testaments wird als Entsprechung zu Christi Opfertod am Kreuz deutlich gemacht.

Sowohl auf die letzte Strophe, eine Lob- (und Dank)Strophe an die heilige Dreifaltigkeit für die Erlösung des Menschen, wie auch auf die ersten beiden Abschnitte (Vorsatz- und Prologstrophe) der Handschrift V wird verzichtet.

Welche Schlüsse lassen sich für das Verständnis des Textes aus dem Vor- und Nachwort der Ausgabe ziehen?

Wenn Wolfskehl und von der Leyen zwar in ihrem Text des *Ezzoliedes* diese über die Entstehungssituation des Liedes Auskunft gebende Vorsatzstrophe ausscheiden, greifen sie dennoch deren Inhalt für ihre Erläuterungen im Nachwort der Ausgabe auf: „Vom Ezzoliede heißt es, daß einer der ritterlichsten Bischöfe der Zeit, Gunther von Bamberg, es entstehen ließ und daß es die Kreuzfahrer zur Stärkung und Erbauung im Heiligen Land sangen.“¹⁶⁶ Ezzo wird fernerhin als Dichter des Liedes genannt.

¹⁶⁵ Wolfgang Achtnitz (Hrsg.): *Deutsches Literatur Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen*. Bd I: *Das geistliche Schrifttum von den Anfängen bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*. Berlin: Walter de Gruyter 2011. S. 232.

¹⁶⁶ *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. 224.

Im Prolog der Handschrift V wird die Entstehungssituation des Liedes folgendermaßen geschildert:

Der guote biscoph Guntere vone Babenberch der hiez machen ein vil
guot werch:
er hiez die sine phaphen ein guot liet machen.
eines liedes si begunden, want si di buoch chunden.
Ezzo begunde scriben Wille vant die wise.
duo er die wise duo gewan, duo ilten si sich alle munechen.
von ewen zuo den ewen got gnade ir aller sele.¹⁶⁷

Demzufolge wäre Bischof Gunther von Bamberg der Auftraggeber, Ezzo der Textschreiber und Wille der Erfinder einer Melodie. Auch wird hier besagt, dass die Weltgeistlichen (*phaphen*) unter der Wirkung dieses Liedes zu Ordensgeistlichen (*munechen*) wurden und sich zu einem Leben nach der klösterlichen Regel entschlossen.

Bischof Gunther von Bamberg war ein prominenter Reichsbischof, der auf dem Pilgerzug ins heilige Land 1064/65 ums Leben kam. Dass tatsächlich schon vor den ersten Kreuzzügen eine große Gruppe ins heilige Land aufgebrochen war, erzählt die *Vita Altmanni*¹⁶⁸. Laut dieser Lebensbeschreibung des Bischof Altmann von Passau verließen nicht nur einfache, sondern auch die vornehmsten Männer, selbst Bischöfe, ihre Heimat - von der Ansicht bewogen, das Jüngste Gericht stehe nahe bevor. Es wird von zwei herausragenden Domherren unter ihnen berichtet, einer davon war der Scholastiker Ezzo, der ein Lied über die Wunder Christi in Volkssprache gedichtet haben soll.¹⁶⁹

Dies könnte möglicherweise der Stoff für die „Entstehungslegende“, die Vorsatzstrophe der Handschrift V¹⁷⁰ sein und durch ebendiese Quelle ergibt sich auch die Verbindung des Ezzoliedes mit den ältesten Pilger- bzw. Kreuzzügen.

¹⁶⁷ Text nach Friedrich Maurer: *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*. Bd I. Tübingen: Max Niemeyer 1964. S. 284.

¹⁶⁸ W. Wattenbach (Ed.): *Vita Altmanni Episcopi Pataviensis*. In: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*. Bd XII. Hrsg. v. G. H. Pertz. Hannover: Impensis Bibliopolii Aulici Hahniani 1855. S. 226-243.

¹⁶⁹ „Inter quos praecipui duo canonici extiterunt; videlicet Ezzo scolasticus, vir omni sapientia et eloquentia praeditus, qui in eodem itinere cantilenam de miraculis Chrii patria lingua nobiliter composuit.“ *Monumenta Germaniae Historica*. Bd XII, S. 230 (V. 13-15).

¹⁷⁰ Die Entstehungszeit der Handschrift V soll im späten 12. Jh. liegen, also über 100 Jahre nach dem Ereignis des Pilgerzugs. <http://www.handschriftencensus.de/1432> (9.1.2013).

Von der Verwendung des Textes als *liet* und seiner Bedeutung als christlicher Kreuzwallfahrtsgesang von feierlichem Gestus scheint von der Leyen überzeugt und stellt dies im Vor- und Nachwort besonders heraus:

[In diesen Gedichten wirkt] das starke, männliche Christentum der ersten Kreuzzüge und des erwachenden Rittergeistes [fort]: wie feierlicher und mächtiger Orgelgesang klingt das Ezzolied über die Jahrhunderte zu uns herüber.¹⁷¹

Seine [Ezzos] Dichtung ist ein Spiegel des ganzen Christentums seiner Jahrhunderte [...]. Sein ganzes Gedicht durchtönt feierliche Erregung und unbeirrbarer Zuversicht. [...] Schrecken und Jubel, Sieg und Verkündung flutet uns aus den Wundern dieser Verse entgegen. [...] [Dieser Text] schließt in sich alle starke Gläubigkeit der Zeit der Kreuzzüge, als ein grandioses Denkmal, das sich das christliche Rittertum setzte.¹⁷²

Für Wolfskehl und von der Leyens Interpretation und Einordnung des *Ezzolied*-Textes ist demgemäß gerade die in ihrer Textfassung ausgelassene Vorsatzstrophe ausschlaggebend. Ein hymnischer und bildreicher Text, der - laut Vorsatzstrophe - schon im 11. Jahrhundert besondere Wirkung auf die Geistlichkeit ausübte, bietet also auch im 20. Jahrhundert dem einzelnen Komponisten „großartigen Stoff“¹⁷³ für die Komposition eines Oratoriums.

4.3 Musik und Text im Ezzolied

Bei einem Komponisten wie David ist die Relevanz des Wortsinns für Form und Ausdruck, sowie für die Harmonik textgebundener Musik nicht zu überschätzen.¹⁷⁴ Wie die Handlung, so ist auch die Musik dieses Werkes von ausgesprochener Dramatik. Klar ist, dass David seine Musik in den Dienst der Textexegese stellt. Stellenweise „zeichnet“ der Komponist den Text mit höchster Expressivität, genauso wie mit klanglichen Raffinessen nach.

¹⁷¹ *Älteste deutsche Dichtungen* (1920). S. VIII.

¹⁷² Ebd. S. 224f.

¹⁷³ Rudolf Topf: *Besuch bei David in Wels*. (5.7.1932). Maschinschr. Manuskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 12.

¹⁷⁴ Vgl. Dallmann: *Poetik der Polyphonie*. S. 328.

David gibt in einem Brief über grundsätzliche Betrachtungen zum *Ezzolied* einen Kommentar zu seinem musikalischen „Ausdruck“:

Ein weiteres, das meine Eigenart bezeichnet, ist der ‚Ausdruck‘. Wer meint, an der Interpretation des Kontrapunktes schon das Äußerste geleistet zu haben, wenn er deutlich zu hören ist, dem ist nicht zu helfen. Die Musik ist ein Wesen, die Linie ist ein Wesen – und alles Wesen will wesen, leben; sich selbst leben und hat seinen Lebensausdruck. Wer weiß, wie Palestrina gesungen wird, wird auch bei Bach nicht schmalbrüstig werden, sondern alle Linienführung als Lebensbekundung ansehen, wie sie seit jeher angesehen wurde, sofern er nicht vor lauter Stilforschung die Musik versäumt. – Musik, soweit sie selbst bleiben will, was sie ist, ist immer Ausdruck ihrer selbst.¹⁷⁵

Der musikalische Stil ist in diesem Oratorium Davids ein äußerst komplexer: Die Musik kennzeichnet sich einerseits durch strenge lineare Polyphonie, die manchmal so eng geführt wird, dass sie kaum noch durchhörbar ist, andererseits durch die „holzschnitthaft herben Parallelführungen des Mittelalters“¹⁷⁶. Damit sind die für Davids Klangcharakteristik prägenden Parallelführungen von Quarten, Quinten oder Terzen gemeint, die teilweise an die mittelalterliche Organum-Praxis erinnern. Hier ist aber zu betonen, dass hinter dieser Kompositionstechnik keineswegs historisierende Absichten stehen (wie es etwa Orff versuchte). Daneben trifft man vereinzelt auf Elemente des Jazz sowie auf an Strawinsky erinnernde Klang-Schärfen. Es finden sich vermehrt stark deklamatorische wie pointiert rhythmische Passagen, aber auch melodiöse Abschnitte, wobei modale und tonale Melodik hier nebeneinander stehen. Über weite Strecken herrscht Polytonalität und die reiche Chromatik lässt gelegentlich die Bindung an einen Grundton aufheben – wenn auch ein solcher immer wieder angezielt und auch erreicht wird. Das Werk endet in der vierfachen Quintenschichtung D-A-e-h-fis.¹⁷⁷

Kammermusikalisch-zarte Teile wechseln sich mit Klangaufschichtungen und stürzenden Akkorden ab. Aufdringliche Tonmalereien stehen neben hintergründiger Tonsymbolik, die durch bloßes Hören oft nicht nachvollziehbar ist. Obwohl diese kontrapunktische Kunst, die immer neue musikalische Sinnformen für das

¹⁷⁵ David an Söhngen, Brief vom 10.04.1960. In: Söhngen: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. S. 71.

¹⁷⁶ Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 40.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 40.

Heilsgeschehen erfindet, für den Zuhörer nicht immer „erhörbar“ ist, zeichnet sich diese Musik zugleich gerade durch ihre konkrete „Anschaulichkeit“ aus. Es ist erstaunlich, dass ein Komponist wie David, der als solcher dem Theater fern bleibt, hier auch mit „Äußerlichkeiten“ fesselt, wie es vor allem in der Gestaltung der „grell schockierenden Visionen des Infernos“ der Fall ist. – Nach Stuckenschmidts Auffassung reicht Davids geistiger und satztechnischer Ambitus hier weiter als in irgendeinem anderen seiner Werke.¹⁷⁸

Ein deutlich hörbares Charakteristikum des Werkes ist ein Netz von musikalischen Entsprechungen und sich daraus ergebende Beziehungen, die durchwegs das ganze Werk durchziehen. „Das thematische Material ist weitverzweigt und bindet die dichterischen Zusammenhänge auch musikalisch [...]“¹⁷⁹ Stetiger Bezugspunkt des musikalischen Werkes bleibt Wolfskehls Übersetzung des *Ezzolied*-Textes.

David verzichtet in diesem Oratorium auf die Figur des Erzählers der überlieferten Form, wie sie z. B. bei Bach durch den *Evangelisten* gegeben ist. Seine Textvorlage ermöglicht eine Oratorien-Form ohne die sonst gattungstypische Erzähler-Rolle. Hier teilt sich der gesamte vokale Apparat seine Aufgaben: zwei Soprane, ein Bass und ein gemischter Chor. Der Frage, warum er nur Bass und Sopran solistisch verwende, begegnet David folgendermaßen: „Es ist nicht anders möglich, denn es ist im *Ezzolied* nur für zwei etwas zu sagen.“¹⁸⁰ Die Solisten kommen lediglich in den narrativen Passagen zum Einsatz. David ordnete in der Konzeption seiner frühen Fassung den Solostimmen bestimmte „Sphären“ zu: Der Bass sollte ihm zum Ausdruck des „Göttlichen“, der Sopran als Ausdruck des „Weltlichen“ dienen.¹⁸¹ Dieses Prinzip verfolgt er allerdings 1957 nicht mehr mit letzter Konsequenz.

Die Orchesterbesetzung setzt sich aus einem Bläserchor mit wechselnden und kontrastierenden Farben (die Flöten alternieren mit Piccolos und einer Alt-Blockflöte

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 41.

¹⁷⁹ Joh. Nep. David: schriftliche Äußerung. In: Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 82.

¹⁸⁰ Rudolf Topf: *Besuch bei David in Wels*. (5.7.1932). Maschinschr. Manuskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 12.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

und zur Klarinette treten Alt- oder Tenorsaxophon hinzu), den Streichern, vier Pauken, polychromem Schlagwerk und Orgel zusammen.¹⁸²

Der Hörer des Oratoriums bemerkt weder Vers- noch Strophenform des Textes, David löst die gebundene Form seiner Vorlage durch die Art seiner In-Ton-Setzung auf.

Das Werk gliedert sich in 14 (durch Tempo- oder Charakterbezeichnungen gekennzeichnete) Abschnitte, die jedoch keine Zäsuren markieren, sondern meist fließend ineinander übergehen. Andernfalls finden sich entweder auskomponierte Pausentakte oder es wird sofortiges Weitergehen durch Anweisungen wie *attacca* gefordert. Das Oratorium lässt sich - musikalisch wie thematisch - in sieben Teile zusammenfassen¹⁸³, in denen meist bestimmte formgebende Prinzipien realisiert werden, sodass die Anlage der Großstruktur eine Bedeutungsdisposition ergibt. Diese Teile sind durch die jeweiligen thematischen Abschnitte im Text des Ezzoliedes begründet. (Auch die strukturelle Gestaltung innerhalb der einzelnen Teile dient der Textinterpretation.) Es ergibt sich also die folgende grobe thematische Disposition des Oratoriums: 1. Lobpreis Gottes „Lux in tenebris“, 2. Schöpfung und Sündenfall, 3. Zeit der Patriarchen und Propheten, 4. Geburt und Leben Jesu, 5. Tod Jesu, 6. Auferstehung und Erlösungswerk Christi, 7. Anrufung des Kreuzes der Erlösung.¹⁸⁴

Im Folgenden soll das Werk seinem Verlauf folgend analytisch vorgestellt werden. So scheint mir der Bezug zwischen Text und Musik und deren ausdeutende Funktion besser nachvollziehbar, als in einer bloßen Aufzählung stilistischer Konzeptionsprinzipien.

¹⁸² Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 39f.

¹⁸³ Diese Einteilung schlägt auch Söhngen vor: [o. A./ Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. ÖNB, Wien (MUS), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 788;

Auch David teilt sein Werk seinerseits in sieben Sätze ein: „Das Oratorium ist siebensäztig und wird hauptsächlich vom Chor getragen.“ J. N. David: schriftliche Mitteilung. In: Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 82. Auch Bertram gliedert das Oratorium in sieben Teile. Vgl. Hans Georg Bertram: *Material-Struktur-Form*. Bd. I. S. 90.

Möglich wäre auch eine Gliederung in 5 Teile, wie sie Gerd Sievers bevorzugt. Gerd Sievers: *Das Ezzolied in der Vertonung von Willy Burkhard und Johann Nepomuk David – ein Vergleich*. In: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Hrsg. v. Horst Heussner. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1964. S. 335-363.

¹⁸⁴ Vgl. Bertram: *Material-Struktur-Form*. S. 90.

4.3.1 Teil 1: *Adagio*

Adagio (1-75)¹⁸⁵. Am Beginn dieser Gebetsanrufung an Christus steht ein Orgelpunkt auf dem A in Pauke und Harfe, aus dem sich alles weitere entwickelt. Im 2. Takt folgen die Streicherbässe und der Klang baut sich - die Schöpfungserzählung musikalisch nachvollziehend - langsam auf. Hohe Quartenklänge in den restlichen Streichern im gedämpften *Pianissimo* führen zum Einsatz des Chores hin („Lux in tenebris“): Der Männerchor beginnt *piano* und die Frauenstimmen folgen sequenzierend, die Stimmen werden dabei jeweils in parallelen Quarten geführt.

Schon bald wechseln die fließenden Quartebewegungen in Deklamation des viergeteilten Chores („das in unser Mitten ist...“)¹⁸⁶ über. Hier bildet sich bereits ein zentrales melodisches Prinzip aus; die Folge eines Ganztones und einer kleinen Terz wird fortan für das Licht stehen¹⁸⁷. Die Melodieführung der Frauenstimmen bewegt sich also zunächst in Sekund-, dann in Terzschriften, um schließlich bei den Worten „nie untreu gewesen“ mit dem Quartsprung im *Sforzato* einen besonderen Akzent zu setzen. In den Perioden der Frauenstimmen - voller Wiederholungen und Sequenzbildungen - sinkt der melodische Bogen wieder ins *Pianissimo* zurück. Währenddessen werfen die Männerstimmen auf einen Ton, wiederum im Quartabstand von Tenor und Bass, in strenger Deklamation die Worte „In principio erat verbum“ hinein. Bei den Worten „Das ist der wahre Gottessohn“ wiederholt sich formal der allererste Choreinsatz: Diesmal beginnen die Frauenstimmen *mezzopiano* auf einem Ton und die Männerstimmen folgen sequenzierend. Dabei werden die Stimmen in parallelen Quinten geführt. Die Chorstimmen finden bei den Worten „Er ward dieser Welt ganze Gnad“ im homophonen Chorsatz zusammen.

Für den anschließenden Lobgesang („Wahrer Gott, ich lobe dich“)¹⁸⁸ geht David in das *tempus perfectum*, in den Tripeltakt (3/2) über, der gerne als Anspielung auf die Perfektion der heiligen Dreifaltigkeit verwendet wird: In den Bässen erklingt im

¹⁸⁵ Die Zahlen in den Klammern und in den folgenden Fußnoten bezeichnen die Takte der Partitur: Johann Nepomuk David: *Ezzolied. Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Werk 51*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1958 (=Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek; 3816).

¹⁸⁶ Takt 16

¹⁸⁷ Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 82f.

¹⁸⁸ Takt 48

Pizzicato ein ständig wiederkehrendes (ostinates) Läutemotiv, das hier tragende (metrische) Stütze des Satzes ist. An die Stelle der leeren Quarten in den Orchesterstimmen des Eingangs treten nun in den hohen Begleitstimmen Quinten. Der ausdrucksvoll rhythmisierte Sprechgesang des Soprans tritt deutlich hervor, während alle übrigen Stimmen in der Bewegung gleichmäßiger halber Noten dahinschwingen. Die musikalische Periode gipfelt im Einsatz der Chorstimmen im Unisono ohne Orchesterbegleitung („Ich bekenne sonst keinen“), was nicht nur von kluger Ökonomie im Einsatz der Mittel, sondern auch vom Wissen des Komponisten um deren Ausdruckskraft zeugt. Die Perioden setzen sich ähnlich fort - es wird lediglich insoweit variiert, als die Musik dem Text gerecht bleiben kann.

„Der Erde und des Himmels droben“¹⁸⁹: Nicht nur der Text signalisiert hier einen räumlichen Aufstieg, sondern auch die Melodiebildung strebt der Höhe zu. Bei diesen Worten setzen alle tiefen Orchesterstimmen aus, die hohen Chorstimmen stellen „Luft“ und „Wogen“ mit ihren bewegten triolischen Parallelführungen musikalisch dar. Generell erfahren die Tonhöhen des Soprans in diesem Abschnitt eine stetige Steigerung, die erstmals in dem Ausruf „wahrer Gott ich lobe dich“ kulminiert, wo ein a^2 erreicht wird¹⁹⁰.

4.3.2 Teil 2: *Largo – Più mosso*

Largo (76-102). In diesem kammermusikalisch-zarten Abschnitt trägt der Solo-Sopran, vom Echo-Sopran mit einzelnen Wendungen imitiert, den Schöpfungsbericht vor. Begleitet wird er größtenteils von der Quartebewegung eines sordinierten Solo-Cellos und von einem hauchzarten Gewebe der Holzbläser. Mehrere Quartenstürze symbolisieren den Text „wußtest doch von seinem Fall“¹⁹¹, der von einer abstürzenden Bewegung des Orchesters zusätzlich bekräftigt wird.

Piu mosso (103-169). Nach der Erzählung von der Erschaffung des Mannes und „seines“ Sündenfalls (von einem Anteil Evas an dem Sündenfall ist in diesem Text ja

¹⁸⁹ Takt 56

¹⁹⁰ Takt 72

¹⁹¹ Takt 101

nicht die Rede) fährt der Chor nun in aufgeregter Stimmung mit dem Bericht des Fluchs, der damit über das Menschengeschlecht kam, fort: Tod und Teufel gründen ihre Herrschaft auf Erden.

Der Chor setzt hier wieder mit stark deklamierendem Gestus ein, instrumental dominieren der prägnante Rhythmus der kleinen Trommel und die immer grotesker werdenden Saxophon-Figurationen. Die Klangcharakteristik verändert sich damit und auch die Deklamation ist hier durch die immer wiederkehrenden Pausen unterbrochen. Das Saxophon erklingt in charakteristischen Situationen und nimmt eine „teuflische“ Rolle ein: Es ist die Stimme der Verführung, „des Teufels böser Rat“. In dem Moment, wo vom falschen Rat des Teufels die Rede ist, tritt das Saxophon in einem scheinbar heiteren, punktierten Rhythmus besonders hervor¹⁹². In den Singstimmen ist der teuflische Gehalt schon in die Intervallstruktur eingepreßt: Der Teufel wird durch den Tritonus, den *diabolus in musica* symbolisiert.

Die Drastik der mit dem Sündenfall geschaffenen, scheinbar unwiderruflichen Situation („So mächtig wurde unsre Not, sein großes Reich erhob der Tod“) wird also auf allen musikalischen Ebenen herausgearbeitet. Die ausgereckten, in die Höhe ragenden Gebärden der Melodien beschwören die Not der Menschen und das alles überschattende Reich des Todes. Hier erreicht der Sopran bei den Worten „sein großes Reich erhob der Tod“ seinen neuen Spitzenton, das b², im *Fortissimo*¹⁹³. Ein über fast zwei Oktaven reichendes Melisma auf dem Wort „Tod“ demonstriert seine Allmacht.

Der Text „Die Hölle wuchs auf ihr Gewinn“ wird nun vom Chor in Staccatonoten deklamiert. Das Saxophon wird hier vom Xylophon abgelöst, das in sehr hoher Lage die vormaligen Themen des Saxophons ähnlich übernimmt. Diese stark punktiert rhythmisierte Melodie, die vorher vom Saxophon ausgeführt wurde, wird nun auch virtuos vom Chor gesungen und auf die Worte „Das Menschenheer fuhr all dahin“ angewandt¹⁹⁴. Die Höllenfahrt der Menschheit wird hier brausend-effektivvoll dargebracht. Will man den melodischen Verlauf dieser Stelle deuten, so ist es eine Bewegung in die Tiefen der Hölle, denn der Chor stürzt über eine Oktave hinunter, was zur Bekräftigung als gesummes Chorglissando¹⁹⁵ nochmals wiederholt wird. Übrig

¹⁹² Takt 117

¹⁹³ Takt 145

¹⁹⁴ Takt 153

¹⁹⁵ Takt 163

bleiben letztlich nur noch die ostinate, von Anfang an den ganzen Satz stützende Tonfolge im Bass (b, des, as, ces), und der zeichnende Rhythmus der kleinen Trommel.

4.3.3 Teil 3: *Larghetto - Deciso*

Der dritte Teil stellt die Teufelsmacht so wie die Zukunftsverheißung der Patriarchen dar und lässt sich formal als mächtige Passacaglia mit abschließender, über den Ostinatobass gesetzter Fuge bestimmen. - Eine Kompositionstechnik von außerordentlicher Kunstfertigkeit wie Ausdrucksgewalt, die diesen Teil gewiss zu einem Höhepunkt des Oratoriums erhebt.

Larghetto (170-257). Der Bericht des Basses über die Gewalt des Teufels und die „Sterne“, die Patriarchen und Propheten von Adam bis zu Johannes dem Täufer, ist als Passacaglia angelegt. Dieser Abschnitt wird also von einem achttaktigen Bass-Passacaglia-Thema über die Worte des Solo-Basses „Da Adam sich fallen ließ, da ward es Nacht und finster tief“ bestimmt. An dieser Stelle tritt ein zweites, wichtiges melodisches Prinzip auf, das im Oratorium zum musikalischen Ausdruck der „Finsternis“ wird: David ordnet die Verbindung von Terzgängen und Chromatik - wie sie sich zuerst im Thema der Passacaglia findet - jenen Textstellen zu, die thematisch mit Leiden und Sünde verbunden sind.¹⁹⁶ Die Exposition des Passacaglia-Themas erklingt unisono in Solo-Bass, Viola und Kontrabass. Kennzeichen des Themas sind herbe Chromatik und starke Expressivität, die bezeichnenderweise gerade durch die Musizieranweisung *sempre senza affetto* bekräftigt wird; drei Mal erscheint im Thema eine chromatisch nach unten fallende Linie.

Nach der Exposition wird das Thema im Orchester in dunkler Farbgebung des Klanges verarbeitet, wobei die Viola beginnt und die Wirkung des Textes besonders eindrücklich macht. Der dunkle Klang geht bei den Worten „Nun erschienen in der Welt zu ihrer Zeit die Sterne...“¹⁹⁷ in die helle Triolenbewegung der Violinen über, die

¹⁹⁶ Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 83.

¹⁹⁷ Takt 185

in ihren musikalischen Höhen an das Funkeln der Sterne hoch oben gemahnen. Auch die Melodie des Basses strebt zu den Sternen nach oben hin. Nach drei Themendurchführungen läuft die Bewegung der Kontrabässe in einem liegenden Orgelpunkt auf F aus, das Thema erklingt im Fagott¹⁹⁸. Über dem Orgelpunkt steigt der Text „denn sie überschattet all die nebelfinstre Nacht, die von dem Teufel kam, in dessen Gewalt wir waren“ auf. Da der Teufel in Erscheinung tritt, taucht als dessen Begleitung plötzlich das Saxophon auf - das Thema vom Fagott sequenzierend - und verschwindet wieder, wenn sich in der neuen Themendurchführung der Gehalt des Textes ändert.

Sobald von den „Sternen“ gesprochen wird, die in der gefallenen Schöpfung geblieben sind, von den Verheißungen der Urväter und Propheten, geht auch das Passacaglia-Thema in seine Gegenbewegung¹⁹⁹ über, „eine geistige Deutung von großer Schlüsselkraft“²⁰⁰. Denn wie sich das musikalische Thema „in die andere Richtung“ wendet, so dreht sich auch der Inhalt und deutet auf die Ankunft Christi hin.

Der Chor beteiligt sich an dieser Erzählung des Alten Testaments insofern, als er die Namen der Genealogie initialartig wiederholt. Diese Namen werden durch die Choreinwürfe herausgehoben, wobei die Anzahl der dafür verwendeten Töne von Namen zu Namen zunimmt²⁰¹. Bezeichnend für den Ausdruckswillen des Komponisten ist der zum Forte anschwellende Zwischenruf des Chores ‚Adam!‘, als zum ersten Male der Name genannt wird.

Der Satz gerät in immer heftigere Bewegung, als von dem Erscheinen Johannes, des letzten Vorboten und des Vorläufers Christi, berichtet wird. Sogar das Passacaglia-Thema selbst wird letztlich von der gesteigerten Bewegung erfasst und erscheint stellenweise mit Achtelumspielung oder in rhythmisch zugespitzter Variante. In der letzten Themendurchführung tritt das Blechbläserregister der Trompeten und Posaunen fanfarenartig als mächtiger Verkündiger und Bote hinzu.

¹⁹⁸ Takt 203

¹⁹⁹ Ab Takt 210. Das Tonmaterial des Themas wird in der Gegenbewegung teilweise enharmonisch umgedeutet.

²⁰⁰ o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 788.

²⁰¹ Adam: 1, Abel: 2, Enoch: 3, Noah: 4, Abraham: 5, David: 6, Johannes: 7.

Das Passacaglia-Thema wird mit mehreren Variationen durchgeführt. Wegen ihrer gebundenen Form und ihrem unerschütterlichen Fundament wurde die Passacaglia in der Musikkultur oft als Gleichnis einer unwandelbaren (göttlichen) Ordnung verwendet²⁰².

Im *Ezzolied*-Oratorium vermittelt die Passacaglia mit ihrem starren Fundament im Kontrabass zunächst mehr die Gebundenheit der Kreatur unter der Gewalt des Teufels. Wenn die Bewegung der Kontrabässe im liegenden Orgelpunkt einfriert, scheint diese Gebundenheit eine Endgültige zu sein. Sobald aber die Namen der Genealogie, die auf Christus hindeuten, aufgerufen werden, stellt sich die an sich feste Form des Themas etwas gelockert dar: Es erscheint in der Gegenbewegung, der Bass setzt streckenweise aus oder das Thema wird rhythmisch stark variiert.

Deciso (258-371). Über dem Passacaglia-Thema entfaltet sich eine gewaltige Chor-Fuge zu dem Text: „In spiritu Elie, er ebnet uns den Gottesweg“. Söhngen betont die Einzigartigkeit dieses virtuos-reißenden Stückes: „Diese Form der Passacaglien-Fuge hat, soweit ich sehe, in der ganzen Chorliteratur kein Gegenstück; sie ist ein Stück grandioser Architektur und von hinreißender Gewalt.“²⁰³

Johannes' wegbereitendes Wirken wird in episch breiter Vertonung zelebriert. Diese große Chor-fuge verbindet sich, zunächst in den Bassstimmen des Orchesters, mit dem Passacaglia-Thema.

Das Fugenthema wird vom Chor vorgestellt: Der erste Teil dieses Themas ist sprechgesangsartig geformt - die Worte „In spiritu Elie“ werden im deklamierenden *Parlando* auf einem Rezitationston ausgerufen. Der zweite Teil („Er ebnet uns den Gottesweg“) ist hingegen melodios gestaltet und malt mit seinem langgezogenen *Melisma* die horizontale Richtung und Form des Weges durch ebendieses analoge musikalische Bewegungsverhalten nach. Zum Schluss der Fuge bringt der Chor noch

²⁰² Händel z. B. verankert im Oratorium *Belshazzar* die Prophezeiung Daniels an sein Volk, die das Ende der babylonischen Gefangenschaft ankündigt, im Fundament einer Passacaglia als Symbol einer unwandelbaren Ordnung. Das *Crucifixus* aus J. S. Bachs h-Moll Messe (BWV 232) ist eine Chor-Passacaglia - die Continuo-gruppe durchläuft zwölfmal eine chromatisch absteigende Linie im Umfang einer Quarte. Hindemith vertont in seinem *Marienleben* (nach Rilkes gleichnamigen Gedichtzyklus) jenen Teil über Marias Eintritt in den Tempel als Passacaglia. Zusammen mit der Verankerung im tonalen Zentrum c steht diese Form auch hier auch als Verweis auf Marias Rolle in Gottes Heilsplan. Siglind Bruhn: *Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2000 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 47). S. 96.

²⁰³ o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 1960.

einmal eine steigernde Wiederholung der Namenrufe aus der Passacaglia²⁰⁴. Der Name „Ioannes“ wird schließlich von allen drei Solo-Stimmen in einem Melisma, das sich über acht Takte bis zum Schluss hinzieht, ausgerufen. Währenddessen erklingt im Chor ein letztes Mal das Fugenthema in allen Stimmen. Die Fuge endet ziemlich abrupt mit einer abschließenden Exclamatio „In spiritu Elie“ und einem Orchestersforzato.

4.3.4 Teil 4: *Affettuoso - Maestoso*

Affettuoso (T 377-508). Die Erzählung von der Erscheinung des Heils - von Christi wunderreicher Geburt und Sündenlosigkeit - wird in abwechslungsreichen Passagen von Chor, Solo-Bass und Solo-Sopran vorgetragen.

Es dominieren von Beginn an die Blechbläser und die Beckenteller den Satz, der Chor setzt am Anfang stark rhythmisierend, dabei fast nur auf einer Tonhöhe verharrend und mit psalmodierendem Gestus, ein. Die Sonne, die über allen scheint, ist Symbol für Christus und erscheint zeitgleich mit dem Glockenspiel, das mit seinem hellen Klang aus dem Orchester herausstrahlt.

Von erhebender Wirkung ist hier der Einsatz des Solo-Basses, der die Menschwerdung Gottes in Begleitung des sechsstimmigen, fauxbourdonartig geführten a cappella-Chores²⁰⁵ verkündet: Der Solo-Bass rezitiert die Worte „In saeculorum fine der Gottessohn erschien in menschlicher Gestalt, den Tag vom Himmel bracht“, die der Chor mit Summlauten und farbreichem Klang hinterlegt.

Ein zartes, stilleres Intermezzo folgt, in dem zunächst der Solo-Sopran den Bericht über die wunderreiche Geburt des Heilandes vorträgt, den bald die weiblichen Chorstimmen als andächtige Meditation fortsetzen. Für diese Erzählung benutzt David ein pentatonisches Thema - eine Melodik, die sich durch die Abfolge von Ganzton und kleiner Terz kennzeichnet und ganz dem Prinzip „Licht“ zuzuordnen ist.²⁰⁶

²⁰⁴ ab Takt 359: „Adam, Abel, Enoch, Noah, Abraham, David, Johannes“

²⁰⁵ ab Takt 405

²⁰⁶ Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 83.

Der Einsatz der männlichen Chorstimmen entfacht einen Chor-Kanon („Da zersprang der alte Streit...“)²⁰⁷, der in den Lobpreis der himmlischen Heerscharen einmündet. Hier deutet David einerseits die Engel im Himmel musikalisch durch exponierte Lagen des Soprans an, andererseits zeichnet er die räumliche Bewegung „Vom Himmel kamen [zur Erde] gefahren...“ durch die rasanten Skalenstürze, jeweils über eine Oktave abwärts, nach.²⁰⁸ Der Jubelgesang der Heerscharen wird über einer laufenden Triolenbewegung der Bässe breit entfaltet; der Solo-Sopran ruft, bis zum d³, dem höchsten vokal ausgeführten Ton des Oratoriums, ansteigend, ein „Gloria in excelsis Deo“ hinein²⁰⁹.

Ein mustergültiges Beispiel für Davids Netz von musikalischen Bezügen innerhalb seines Oratoriums finden wir in einem weiteren Part, wo es heißt: „Wie köstlich guter Wille sei, das *sangen* sie all dabei“. Zu diesen Worten lässt David von der Piccolo-Flöte die Melodie des Solo-Soprans, den „Gloria“-Gesang mit den Worten „Gloria in excelsis“, zitieren²¹⁰. Zuletzt erzählen Solo-Sopran und Solo-Bass in gegenseitiger Verflechtung der Stimmen im Duett vom Aufwachsen des göttlichen Kindes bis hin zur Taufe Jesu im Jordan. Wenn sich die beiden Stimmen anfangs noch im Wechsel halten, so überlagern sie sich schon bald gegenseitig - als sollten Kindheit und Jugend Jesu, über die im Text der uns vorliegenden *Ezzolied*-Fassung (wie auch im Kanon der Bibel) ohnehin kaum Aussagen getroffen werden, abermals gerafft werden²¹¹. Wichtiger scheint die Betonung der Sündenlosigkeit: Durch die Jesu Taufe im Jordan werden der Menschheit Sünden abgewaschen - er selbst hingegen war seit jeher ohne Sünden. Entgegen der Textvorlage lässt David vom Chor zum Abschluss dieses Abschnittes die

²⁰⁷ Takt 443

²⁰⁸ Takt 452 ff

²⁰⁹ Takt 461

²¹⁰ Takt 469

²¹¹ Sopran-Solo:

Das Kind war Gottes Weisheit,
antiquus dierum,
der ewig war und zeitlos.
So wuchs auf das edle Kind.
Und wie er dreißig Jahre alt war,
da kam er zum Jordan hin
und wusch ab alle Missetat.

Bass-Solo:

Seine Gewalt war groß und breit,
wuchs er auf in der Jahre Schwung
wollt in den Tagen wachsen empor.
Gottes Atem war in ihm.
Er, an dem die Welt genas.
Getauft ward er darin,
er selber nimmer keine hat.

Johann Nepomuk David: *Ezzolied. Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Werk 51*. Textbuch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.] (Breitkopf & Härtels Textbibliothek; 702).

schon in einer vorangegangenen Passage²¹² erklingenden Verse „Denn dies war der erste Mensch, der sich in Sünden nicht gewälzt“ nochmals kundtun.

Maestoso (509-602). Die Geschehnisse nach der Taufe, das Offenbarwerden der Göttlichkeit, werden von den Solisten (Sopran, Bass) vorgetragen. Ein Paukenschlag leitet die Solistenerzählungen von zahlreichen Wundern ein: das Weinwunder auf der Hochzeit zu Kana; die Erweckung dreier Toter (Tochter des Jairus, Jüngling von Nain, Lazarus); das Brotwunder bei der Speisung der Fünftausend; Jesu Gang auf dem See Genesareth; die Stillung des Seesturms; die Heilung der blutflüssigen Frau, des Taubstummen, der Krummen und der Lahmen; Blinde ließ er sehen; er löste vom Teufel Besessene und löschte die heißen Fieber der Schwiegermutter des Petrus.

Im Gegensatz zu dem Duett des vorangegangenen Teils singen Solo-Sopran und Solo-Bass hier größtenteils denselben Text. Der Chor wiederholt, kommentiert und ergänzt als Stellvertreter der gläubigen Gemeinde die Erzählungen der Solisten in staunender Betroffenheit.

Das Altsaxophon setzt konsequent wieder genau an jener Stelle ein, wo der Teufel im Text erscheint („hieß den Teufel fahren von dannen“). Davids musikalische Umsetzung versucht, soweit als möglich, den Inhalt des Textes abzubilden. Die Streicherbässe ahmen die fließenden Wellen der Flut durch triolische Auf- und Abwärtsbewegung nach.²¹³

Nach der Reihe von Wundererzählungen setzt der Chor ohne Solisten fort („Er war Mensch und Gott...“²¹⁴), zunächst nur umrahmt von einer Oboen-Stimme und von dem mächtigen Orgelpunkt des Kontrabasses auf H. Bald meldet sich erneut das Quartengeleitmotiv in den Streichern.

Dieser Abschnitt über Christi Wandel unter den Menschen und seinen Opferwillen erfährt eine massive Steigerung zu den Worten „Er ward nach eigenem Verlangen ans Kreuz gehangen“ hin.

²¹² Takt 473

²¹³ Takt 542 („Schritt zu Fuß über die Flut“)

²¹⁴ Takt 560

Christi Opfertod am Kreuz steht genau in der Mitte dieses Oratoriums. Hier wird zugleich ein gewaltiger Bogen zum Beginn des Oratoriums geschlagen: Wenn der Chor von der Kreuzaufrichtung in exponierten Tonhöhen im *Fortissimo* singt, erklingt symbolisch in den Trompetenstimmen das Quartenmotiv des Beginns („Lux in tenebris“)²¹⁵. Der Gong, welcher hier erstmals zum Einsatz kommt, hebt die Wucht dieser Stelle deutlich hervor. Das Motiv „Lux in tenebris“, wie es am Anfang vom Chor gesungen wird, ertönt im „Nachspiel“ dieses Abschnittes noch einmal in den Posaunen und Violen, abgelöst von dem Orgelpunkt in Harfe, Pauke und Kontrabass auf A, dem Anfangston des ganzen Werkes. So, wie David zu Beginn aus diesem Ton quasi alle Musik entstehen lässt, verklingt alles in dem beinahe nicht mehr hörbaren *Pianississimo* des Orgelpunkts. Dieser musikalische Rekurs auf den Beginn verdeutlicht, dass Christus durch seinen Opfertod am Kreuz „Licht“ in die durch den Sündenfall entstandene Finsternis der Menschen bringt.

4.3.5 Teil 5: *Largo – Più mosso - Agitato*

Largo (T 603-743). Der Bericht von Jesu Sterben und dessen heilsgeschichtlicher Bedeutung ist expressiv angelegt. Im wirkungsvollen Kontrast wechseln sich Chorfugenteile mit homophonen Einschüben ab.

Das Fugenthema „Feste Nagelbande hielten seine Hände, Gall und Essig war sein Trank“, das durch alle Chorstimmen wandert, ist mit starker Chromatik und ausdrucksvollen Intervallen (Tritonus, große Septime, verminderte Oktave) versehen - Davids melodischem Prinzip der Finsternis entsprechend.

Nach der Exposition folgt aber keine Durchführung, sondern die Chorfuge wird unterbrochen durch rhythmisch markante, homophone Deklamation auf gleichbleibender Tonhöhe: „So erlöste uns der Heiland“. Indem sich dieser Ablauf wiederholt, gibt David der Ausweglosigkeit seines Sterbens für die Erlösung der Menschen beredten Ausdruck. Vom heilbringenden Blut Christi singt der Chor unbegleitet im unisono („Das Blut aus seiner Seite trat“). Beim darauffolgenden Themeneinsatz des Chores erscheint in den Orchester-Bässen das Thema in

²¹⁵ Takt 589; Vgl. Joh. Nep. David: schriftliche Mitteilung. In: Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 82.

Vergrößerung. Während der Chor im homophonen Satz von der Kreuzigung („Zwischen zween Bösewichten ward Gottes Sohn gerichtet“) berichtet, legen die Violinen das „Lux in tenebris“-Motiv, welches dreimal sequenziert wird, darüber.

Stark gegensätzlich und mit erhöhter Drastik geht es musikalisch in der zweiten Hälfte dieses Abschnittes weiter²¹⁶: „Vom Holze hub sich auf der Tod, vom Holze fiel er ab. Gott Lob! Der Teufel schnappte nach dem Fleisch, als Angel hing die Gottheit.“ – Eine im Mittelalter beliebte Allegorie: Das Holz des Kreuzes steht als Symbol der Erlösung da. Der Teufel wurde durch die Menschwerdung Gottes und Christi Kreuzestod überlistet. Am Holz des Kreuzes wurde der Teufel gefangen, denn seine Balken trugen Gott, der das Leben ist. Christi erlösungsstiftendes Blut ist am Kreuz herabgeflossen – durch das Kreuz wurde die Menschheit errettet.²¹⁷

Rhythmisch prägnant und mit vorwärtsdrängendem Gestus wird hier das musikalische Geschehen von der kleinen Trommel gestützt. Die punktiert aufsteigende und danach absteigende Skalenbewegung in den Chorstimmen zeichnet die im Text angegebenen Bewegungslinien nach. Die Tonsprache Davids ist hier sehr stark bildhaft und tonmalerisch: Fast wie eine Verhöhnung des Teufels macht sich sowohl die Illustrierung des Schnappens nach der Beute (das von Orchesterstimmen stets mit Kreuzfiguren begleitet wird) als auch das nach Kinderart trällernd-triumphierende „Als Angel hin die Gottheit“ aus. „Es ist das volkstümliche Motiv vom genasführten Teufel, der in demselben Augenblick, wo er seiner Beute sicher zu sein glaubt, erkennen muss, dass Jesus zugleich Gott ist und seinem Zugriff deshalb unerreichbar ist.“²¹⁸

Più mosso (724-733). In der gleichen Linie der dramatischen Schilderung wie im Abschnitt davor bewegt sich der Bericht vom Zerreißen des Vorhangs im Tempel („Der Vorhang zerriß mit einem Mal, seinen Herren wehklagte der Saal.“) nach Christi Tod am Kreuz. Das Zerreißen des Vorhangs, der das Heiligtum verhüllt, ist nicht nur

²¹⁶ ab Takt 682

²¹⁷ Vgl. Heinz Rupp: *Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen*. Freiburg: Herder 1958. S. 44-49.

²¹⁸ o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 1960. 8. Mai 1960. Typoskript. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 788.

Zeichen des Sterbens Christi, sondern auch Symbol für den durch Christi Tod allen Menschen geöffneten Zugang zu Gott.²¹⁹

Zunächst wird das Zerreißen mit den abstürzenden Skalen der Blechbläser und der tiefen Streicher nachgemalt. Danach stellt sich vor allem in den Streicherbässen eine quasi hemiolische Pendelbewegung der Quarte in gleichmäßigen Halben und gegen Ende in Ganzen ein. Diese Bassbewegung findet man in ähnlicher Art zuvor nur an einer Stelle des ersten Teiles, „Wahrer Gott ich lobe dich“²²⁰.

Agitato (734-743). Schon die Vortragsbezeichnungen kennzeichnen eine konstante Steigerung innerhalb des fünften Teiles, der zum Schluss von der Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern, von der Auferstehungsverheißung und somit von der Zukunftsgewissheit der Gläubigen kündigt. Die Bässe beginnen mit der Auferstehungserzählung, Tenor, Alt und Sopran setzen nacheinander fort. Der jeweils letzte Ton einer Stimme bleibt liegen und so wird eine Klangaufschichtung im Chor nach oben hin erzeugt. Alle Stimmen des Chores und des Orchesters prägt eine stetige Aufwärtsbewegung, die in den Streichern im Rauschen der quirligen Achtel-Sechstolen stattfindet. Diese Tonhöhenbewegung ist sowohl Bezugnahme wie Interpretation der räumlichen Dispositionen des Textes: Von den Gräbern in der Erde hin zu Gott, der hoch oben (im Himmel) positioniert wird. Die Trompeten als Instrument der Verkündigung setzen ein, wenn die Verheißung der Auferstehung am jüngsten Tage vom Chor (zunächst *unisono*) kundgetan wird. Der Abschnitt endet mit einer Klangaufschichtung aus kleinen und großen Terzen hin zu einem siebenstimmigen Schlussklang („am Jüngsten“) im Chor.

4.3.6 Teil 6: *Adagio – Risoluto – Più mosso*

Adagio (744-777). Die Einleitung im *Adagio* schildert in durchsichtigem Satz und zarten Orchesterfarben - nur Bratschen, Celli, Kontrabässe, Pauken, Xylophon und Glockenspiel, die bald von einer Alt-Blockflöte, einer Harfe und Pauken abgelöst

²¹⁹ Mk 15,38; Hebr 10,20

²²⁰ Takt 40

werden - den Beginn der Karsamstagserzählung, die im Miteinander von Solo-Sopran und Echo-Sopran vorgetragen wird: „Er hielt sich erst noch fern von den Engeln. Zum Zeichen am Samstage sein Fleisch ruht im Grabe.“ Die Musik soll hier, in gedämpfter Lautstärke, die Stimmung des Karsamstags, „die Kühle des Schattenreiches (,Vorhölle‘)“²²¹ spürbar werden lassen. Eine wichtige Rolle kommt dabei der Blockflöte zu.²²² David schafft damit einen Ruhepunkt und wirksamen Kontrast zu der folgenden, *risoluto* geschilderten Auferstehung.

Risoluto (778-918). Christi sieghafte Auferstehung steht im Mittelpunkt dieses Teiles: „Von hinnen er unsterblich fuhr“. Diesem ersten Fugenthema folgt nach der ersten Exposition gleich das zweite²²³: „Mit seinem Tod das Leben schuf.“ Dem jeweiligen Fugenthema ist auch eine eigene Orchesterklangfarbe zugeordnet: Mit dem ersten Thema, das zuerst abwechselnd in vier großen und kleinen Terzen zu einem Nonenakkord aufsteigt, um dann vom Klimax in Sekundschritten wieder zur Ausgangslage zurückzupendeln, erklingen im Orchester Holzbläser und Harfe. Das zweite Thema hingegen begleitet der Streicherapparat.

Diese Doppelfuge erweitert sich mit dem Hinzutreten eines dritten Themas²²⁴ „Fleisches Urstände, Himmelreich ohn Ende“ zur Tripelfuge. Das Thema setzt auf dem schlechten Taktteil betont ein und bewegt sich breit in Halben- und Viertelnoten über dem Orgelpunkt auf A in Kontrabass und Pauke. Aus den Orchesterstimmen – bestehend nun aus sämtlichen Streichern, Holzbläsern, Posaunen, Harfe, Pauke und Xylophon - sticht ein sehr prägnantes Motiv in Piccolo-Flöte und Xylophon heraus. Bevor aber nun die Themen nebeneinander durchgeführt erscheinen, nützt der Komponist die Struktur des ersten Themas („Von hinnen er unsterblich fuhr“) und bildet damit Klangaufschichtungen aus aufsteigenden Terzen²²⁵, wobei sich jede Chorstimme drei- bis vierfach aufspaltet. Daneben erklingt das Thema rhythmisch verändert in seiner Gegenbewegung in den Flöten und Klarinetten.

Am Ende der Tripelfuge steht in den Chorstimmen noch einmal das dritte Fugenthema „Fleisches Urstände, Himmelreich ohn Ende“. Ein 3/4-Takt mit Pauke, kleiner

²²¹ Joh. Nep. David: schriftliche Mitteilung. In: Klein: *Johann Neopmuk David*. S. 82.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Takt 790

²²⁴ Takt 834

²²⁵ Takt 864

Trommel und synkopischem Rhythmus des Beckentellers stellt den Übergang zum folgenden Abschnitt dar.

Più mosso (919-1005). Bewegter geht es weiter: Christi Opfertod und Auferstehung als Sieg gegen die Hölle werden vom Chor deklamiert. Der Chor setzt gleich zu Beginn mit verschiedener Gestaltung des Themas („Nun richtet seine Heldenkraft all seine Untertanenschaft“) ein: Sopran und Tenor stimmen das Thema in Vierteln an, Alt und Bass bringen es in seiner Diminution. Die Steigerung der Deklamation, gestützt vor allem von der kleinen Trommel, erfährt ihren Höhepunkt im *Unisono* des Chores²²⁶.

Im raschen 9/8-Takt wird durch den Chor-Bass vom Zerbrennen des Schlosses der Hölle berichtet: „Von der Juden Geschlechte/ Gott mit Heldenkräften/ zerbrach das Schloß der Hölle,/ nahm sich, was ihm gehörte,/ was er mit seinem Blute/ sich erkaufte teuer genug.“ Dabei wird jede dieser sechs Textzeilen mit dem gleichen Taktmotiv, einer transponierenden Sequenz, vertont. Instrumental dominieren die Blechbläser und das Schlagwerk mit einer oft wiederholten, kurzen rhythmischen Figur²²⁷.

Eindrucksvoll ist die vielfältig aufgesplitterte Chromatik, die das Klagen des „fortis armatus“²²⁸, eben des Teufels, malt²²⁹, der erleben muss, dass ein Stärkerer über ihn kommt und ihm seine Beute entreißt. Starke Wirkung erreicht David durch die parallelen Tritoni auf dem Wort „klagen“. Die Posaunen kommentieren und veranschaulichen die Klage mit eindringlichen, *glissando* gespielten Seufzer-Motiven²³⁰ in Jazz-Manier. Bei den Worten „da über ihn ein Stärkerer kam, der seinen Raub ihm all entwand“ treten schließlich die Trompeten, die Melodie der Männerstimmen augmentierend, als erhabene Instrumente aus dem Orchester hörbar heraus.

Die Kreuzanbetung bringt einen völligen Wechsel im Klang mit sich: Der Frauenchor setzt *a cappella* mit dem vom *piano* bis zum *forte* anschwellenden (von David gegen Wolfskehl und von der Leyen hinzugefügten) Ausruf „O crux benedicta“²³¹ ein – genau in derselben Art, wie die wunderreiche Geburt im *Affettuoso* geschildert wurde²³². Von

²²⁶ Takt 931

²²⁷ Takt 935

²²⁸ Vgl. Luk 11,21

²²⁹ Takt 951

²³⁰ Takt 951, 955, 960

²³¹ Takt 971

²³² Takt 429

den Solisten wird dieser Ausruf, der den Höhepunkt des Werkes einleitet, abermals überhöht.

Der erhabene Ausklang des sechsten Teils ist der Kreuzanbetungshymnus („Kreuz, du benedeites, bestes aller Scheite“)²³³, der zunächst *unisono* vom Chor in halben Noten vorgetragen wird.²³⁴ Es ist ein von David selbstgeschaffener Choral²³⁵, der sich melodisch in der ersten Choralzeile („bestes alles Scheite“) auf das Weihnachtswunder „da ward geboren eine Kindelein“ bezieht. Die Quartenklänge der Solisten-Einwürfe („O crux benedicta“) erinnern an jene des Eingangs „Lux in tenebris“. David kann auf diese Weise die christliche Meinung deutlich machen, dass mit dem Kreuz Christi und mit dessen Opfertod das wahre Licht in unsere Finsternis gekommen ist. Die herausragende Stellung des Kreuzes-Hymnus im Oratorium wird durch die nur hier verwendete Orgel deutlich unterstrichen. Sie allein begleitet den Cantus firmus des Kreuzes-Hymnus choralartig, ähnlich dem Gemeindegesang der Messe.

4.3.7 Teil 7: *Largo e sempre tranquillo*

Largo e sempre tranquillo (T 1006-1092). Dieser letzte Teil - ein großartiges Choralkonzert²³⁶ über den Kreuzeshymnus - schließt unmittelbar an. Zu Beginn steht ein meditativ-ruhiger Teil - ein Gebet an den Herrn, das der Solo-Bass, später zusammen mit dem Echo-Sopran, vorträgt. Die Melodien der Gesangsstimmen dieses Gebets sind eine Variation des zuvor erklingenen Cantus firmus zu dem Kreuzes-Hymnus. Eine Solo-Bratsche umrankt die Singstimmen. Sonst werden sie dabei lediglich von den dunklen, charakteristischen Orchesterstimmen begleitet: Von der Alt-Blockflöte, als Erinnerung an die kühle Karsamstagsstimmung, vom Alt-Saxophon,

²³³ Takt 975

²³⁴ David hatte bereits 1932 die Vertonung dieses Kreuzanbetungstextes als „Chor Hymne“ konzipiert. Ezzo [von Bamberg]: *Ezzolied*. Maschinenabschrift mit handschriftlichen Randeintragungen. ÖNB Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 10.

²³⁵ Vgl. Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 83.

²³⁶ Vgl. o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 788.

Schon in der Fassung 1932 war dieser letzte Teil des *Ezzolied*-Textes als *Choralphantasie* vertont. Ezzo [von Bamberg]: *Ezzolied*. Maschinenabschrift mit handschriftlichen Randeintragungen. ÖNB, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, Sign: F9 David 10.

sowie von den Celli und Kontrabässen, die *sempre pianissimo possibile* den Cantus firmus des Chorals in größeren Notenwerten vortragen. Der Kreuzanbetungschoral bleibt bis zum Schluss tragender Bassgrund.

Als Verbindung und Übergang zwischen der solistisch vorgetragenen Deutung des Todes Christi als Versprechen an die Menschen und dem abschließenden Lobgesang des Kreuzes deklamiert der zwölfmal geteilte Chor die Worte „O crux salvatoris!“²³⁷. Mit Hinzutreten des Solistenterzettes ergibt sich eine insgesamt fünfzehnstimmige Anrufung von visionärem, expressivem Klang. Dabei türmt David in den Chorstimmen c-Moll, g-Moll, d-Moll und A-Dur Akkorde aufeinander, in der Harfenstimme erklingen dazu noch die Töne des C-Dur Akkords.

Der anschließende Abgesang, der sich etwas bewegter gestaltet, bringt eine symbolische Auslegung des Kreuzes: Die Welt ist wie das Meer, auf dem der Mensch - durch Christus, seine *segelerte*, und den Wind des Heiligen Geistes geleitet - seiner Heimat, dem Himmelreich, zusegelt.

Das Bild, welches das *Ezzolied* hier gebraucht, erinnert an das Rezitativ *Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich* in J. S. Bachs *Kreuzstabkantate*²³⁸. David entwickelt dieses Bild mit der Melodie des Kreuzerhebungshymnus in kontinuierlicher Steigerung.

Dieser Lobgesang auf das Kreuz der Erlösung, der alle Orchester- und Vokalstimmen erfasst, greift die Melodie des Kreuzes-Hymnus wiederum auf. In Celli und Kontrabässen erklingt wieder der Cantus firmus in Augmentation, während die

²³⁷ Takt 1032

²³⁸ BWV 56, 2. Teil: *Recitativo*: Mein Wandel auf der Welt/ Ist einer Schifffahrt gleich:/ Betrübniß, Kreuz und Not/ Sind Wellen, welche mich bedecken/ Und auf den Tod/ Mich täglich schrecken;/ Mein Anker aber, der mich hält,/ Ist die Barmherzigkeit,/ Womit mein Gott mich oft erfreut./ Der ruft so zu mir:/ Ich bin bei dir,/ Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!/ Und wenn das wüthenvolle Schäumen/ Sein Ende hat,/ So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,/ Die ist das Himmelreich,/ Wohin ich mit den Frommen/ Aus vielem Trübsal werde kommen;

Johann Sebastian Bach: *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*. BWV 56. Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis für Baß solo, Chor SATB, 2 Oboen, Taille (Oboe da caccia oder Englischhorn), 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Studienpartitur. Hrsg. von Paul Horn. Stuttgart: Carus 1999 (Stuttgarter Bach-Ausgaben). S. 19f.

Vgl. ferner o. A. [Söhngen]: *Johann Nepomuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 1960.

Streicher das Passacaglia-Thema quasi als Wellengang des Meeres in Diminution setzen.

Vor den Worten „Himmelreich ist unser Heimatland“ verringert der Chor seine Lautstärke zum *pianissimo* hin und es treten die Solostimmen mit der Wiederholung des Ausrufs „O crux benedicta“ zum Chor hinzu²³⁹. Gleichzeitig hallt in den Celli und Kontrabässen das Passacaglia-Thema des *Larghetto* (Adams Fall)²⁴⁰ in leicht abgewandelter Form wider. Auch der Solo-Bass trägt die Worte „Himmelreich ist unser Land“ mit der Melodie des Passacaglia-Themas vor. In diesem Schlusssatz fügt also David dem Choralthema noch dieses Thema hinzu, das also schon die Erzählung der Genesis trug und schließt damit die Schöpfung, Sündenfall und Erlösungsversprechen in Gottes Heilsplan zur Einheit zusammen.

„Der Sündenfall bleibt die Basis menschlichen Denkens, die Erlösung muß jeder für sich erkämpfen: ‚Himmelreich ist unser Heimatland, da wollen wir landen, Gott sei Dank...‘.“²⁴¹ Mit diesen letzten Worten des Textbuches als Dankeschrei im *Fortississimo* schließt das Werk, wobei der Solo-Sopran mit den Worten „Gott sei Dank“ in den letzten Takten noch einmal der Beginn des Passacaglia-Themas aufflackern lässt.

²³⁹ Takt 1061

²⁴⁰ Takt 170

²⁴¹ Klein: *Johann Nepomuk David*. S. 83.

5. Zusammenfassung

David wendet sich in seinen Kompositionen wie auch in seiner geistigen Beschäftigung, seiner Lektüre, mittelalterlichen Texten zu. Seine Mittelalter-Rezeption bedeutet also nicht nur ein Auswählen wichtiger Textgrundlagen mittelalterlichen Ursprungs für seine Vertonungen, sondern seine gesamte musikalisch-geistige Ideenwelt speist sich in wesentlichen Zügen aus mittelalterlichen Prinzipien. David scheint es in seiner Hinwendung zum Mittelalter sicherlich viel eher auf die geistige Auseinandersetzung anzukommen, als auf Nachahmung mittelalterlicher musikalischer Formen oder gar Melodik. – Eine intensive Auseinandersetzung, aber keine Tendenz zum Historisieren. Denn David weiß das „alte Wahre“ in seine Gegenwart zu transferieren und manche Ideen (beispielsweise jene der kontrapunktischen Satztechnik) für sich weiter zu entwickeln, stets auf der Suche nach den Quellen seines Schaffens.

Bei Davids Wahl mittelalterlicher deutscher Texte als Grundlage einiger Kompositionen ist zudem sein Interesse an der ästhetischen Qualität der Texte und an den klanglichen Eigenschaften der mittelhochdeutschen Sprache nicht zu vergessen.

Konkrete Konturen eines Mittelalterbildes lassen sich bei David deshalb nicht so einfach ziehen. Seine Vertonungen transportieren unterschiedliche Facetten des Mittelalters in seine Gegenwart. Gerade jene Werke, die auf Textgrundlagen Walthers von der Vogelweide und Mechthilds von Magdeburg basieren, vermitteln jeweils eine bestimmte Idee vom Mittelalter. Aus dem Umgang mit Wolfskehls neuhochdeutschen Texten der *Ältesten deutschen Dichtungen* entstehen (natürlich mit Ausnahme des *Ezzoliedes*) kleinste Stücke, die größtenteils nicht veröffentlicht wurden und meist nur als Entwürfe vorhanden sind. Was sich aber schon bei diesen frühen Kompositionen erahnen lässt, ist Davids Genauigkeit in der Textausdeutung durch seine Musik. Der *Bienensegen* rückt beispielsweise durch die stark lautmalerische Tonsetzung in den Bereich des Humoristischen. Da die anderen Vertonungen von Segenssprüchen nur bis zum Stadium des (teils unvollständigen) Entwurfs gediehen sind, bleiben Vermutungen zu Davids (musikalischer) Interpretation dieser Texte vage.

Bei der Vertonung von Mechthilds Texten gibt bereits Davids Titel *Ich stürbe gern aus Minne – Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg* die wichtigsten

Hinweise zu dem Bild des Mittelalters, das diese Lieder vermitteln. Es steht hier eine affektive Ausprägung mittelalterlicher Mystik im Vordergrund, die sich stark auf das Liebesangebot Gottes und das wechselseitige Minneverhältnis zwischen Seele und Gott konzentriert. Wahrscheinlich ist in Davids tonaler Konzeption der Weg der Seele hin zur Vereinigung mit Gott nachgezeichnet. Die anfangs unklare Tonalität (stellenweise Bitonalität) geht mit dem dritten Teil, wo im Text die Vereinigung angesprochen wird, in den deutlichen Klang einer Dur-Tonart über und der kleine Liederzyklus endet schließlich im klaren D-Dur-Akkord.

Die Vertonungen von Texten Walthers von der Vogelweide gehören zum Spätwerk des Komponisten - hier verwendet David den mittelhochdeutschen Text als Grundlage, während er sich bei früheren Kompositionen fast ausschließlich neuhochdeutscher Übersetzungen bedient.

In Davids Motettenkompositionen ist eine thematische Tendenz zu den Mysterien der christlichen Glaubenslehre zu erkennen. Der *Marienpreis*-Motette liegt ein Ausschnitt aus Walthers *Leich* zugrunde, der sich mit dem Mysterium der unbefleckten Empfängnis beschäftigt und Marias Reinheit mit Präfigurationen aus dem Alten Testament preist. Durch die Art seiner Vertonung legt David innerhalb dieser Auswahl musikalische Schwerpunkte auf jene Textstellen, die nicht sinnbildlich, sondern konkret das Wunder der jungfräulichen Mutterschaft Mariens ansprechen.

Mit *Wân-Denken* vermittelt David eine Facette der Dichtung Walthers, die sich stark konträr zum *Marienpreis* ausmacht. Gerade an dieser Komposition wird deutlich, dass sich Davids Textauffassung und damit auch seine musikalische Interpretation zumeist an jenen Verständnishilfen orientiert, welche durch etwaige Kommentare der Textausgaben, die dem Komponisten vorliegen, vermittelt werden. Die Interpretation Wapnewskis steht über dieser Komposition Davids, was schon durch den Titel des Stückes evident wird. David spielt mit dem Gegensatz von Traum und Realität, entwirft dazu eigene musikalische Stimmungen und stellt die Ausdeutung des Liedes als Parodie auf eine abergläubische Haltung heraus. Der Komponist fügt im Gegensatz zu Walthers Text außerdem onomatopoetische Krähen-Rufe hinzu, wodurch der humoristische Aspekt des Stückes noch klarer hervortritt.

Dauids längste und eingehendste musikalische Beschäftigung mit einer deutschen mittelalterlichen Textgrundlage kann durch die Entstehungsgeschichte des *Ezzolied*-Oratoriums nachempfunden werden. Mit dem *Ezzolied* liegt dem Komponisten ein Text vor, der als heilsgeschichtliche Erzählung nicht zwingend an das Mittelalter gebunden ist – ein „neutraler“ Text, der über Epochengrenzen hinweg Gültigkeit haben kann.

Dauids musikalische Interpretation des Textes lässt das *Ezzolied* als großen Lobgesang auf das Kreuz, das Symbol der Erlösung, dastehen: Das „Lux in tenebris“-Motiv des Anfangs spielt im Oratorium als Verweis auf das Heil, auf die Erlösung, eine zentrale Rolle. Die Passacaglia demonstriert allein durch ihre Form die von Gott gesetzte Ordnung (*ordo christianis*). Wenn in der Mitte des Oratoriums die Erzählung von Christi Opfertod am Kreuz steht und der Chor zunächst von der Kreuzesaufrichtung singt, erklingt dabei in den Trompeten symbolisch das „Lux in tenebris“-Motiv – ein Hinweis auf das heilbringende Kreuz, auf das Licht, das Christus mit seinem Opfertod in die durch den Sündenfall entstandene Finsternis bringt. Auch neben dem Bericht von der Kreuzigung Christi wird das Licht-Motiv wieder hörbar. Wenn am Höhepunkt des Oratoriums der Kreuzanbetungshymnus vom Chor gesungen wird, ist dieses Motiv in den Solisteneinwürfen zu hören. Die Erwähnung des Kreuzes ist also bei David immer vom „Licht der Erlösung“ begleitet. Im abschließenden Choralkonzert wird neben dem Ausruf „O crux benedicta“ das Passacaglia-Thema in Erinnerung gerufen, das im dritten Teil die Erzählung der Genesis trug. So wird klar, dass David musikalisch Gottes Plan von Schöpfung, Sündenfall (Passacaglia-Thema) und Erlösung (Licht-Thema) zur Einheit zusammenschließt und die Bedeutung des Kreuzes als Symbol der Erlösungstat aufgrund seiner musikalischen Interpretation in den Vordergrund stellt. Für Letzteres spricht auch der immense Raum, den die Kreuzesanbetung im Oratorium einnimmt.

Das *Ezzolied* wird durch Dauids Vertonung tatsächlich als „gesungene ‚Festkantate‘ für eine große christliche Gemeinschaft“²⁴² durch eine neue Gestaltung im 20. Jahrhundert „wiederbelebt“.

²⁴² Müller: *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 319.

5.2 Ausblick

Es bietet sich vielleicht am Ende dieser Arbeit noch an, weiter zu fragen, welche (musikgeschichtliche) Stellung David gerade mit seiner *Ezzolied*-Vertonung im Kontext anderer Vertonungen mittelalterlicher Texte einnimmt.

Davids Rezeption des Mittelalters ist - wie es scheint - eine wesentlich umfangreichere und vielschichtigere als bei seinem von ihm sehr geschätzten Zeitgenossen Carl Orff (1895-1982), der mit seiner opernhafte Kantate ein seit ihrer Uraufführung 1937 bestehendes und scheinbar unverrückbares Bild der „Carmina Burana“ geschaffen hat. Trotzdem überschattet heute die Popularität dieser Komposition die vorhandene Fülle anderer zeitgenössischer musikalischer Werke, die stofflich oder thematisch in intensivem Bezug zum Mittelalter stehen. Auch wenn Söhngen in Davids *Ezzolied*-Oratorium einen „modernen Messias“²⁴³ sieht und dem Stück seine Qualität keineswegs abzusprechen ist, hat es im aktuellen Konzertbetrieb jedenfalls das Nachsehen.

Paul Hindemith (1895-1963) muss in dieser Reihe als weiterer Komponist genannt werden, der eine bedeutsame Mittelalter-Rezeption in seinem Schaffen (und auch in seinem musikalischen Denken) nachzuweisen hat. Hindemiths Oper *Mathis der Maler* ruft das späte Mittelalter auf, die Zeit der Glaubenskämpfe und der Bauernkriege, und beschäftigt sich mit den gesellschaftlichen Aufgaben des Künstlers unter den Umständen seiner Zeit. Das Libretto zu diesem Werk stammt von Hindemith selbst und ist keineswegs als Stoff zu einer historischen Oper zu verstehen, sondern vielmehr als Reaktion auf das politische Geschehen der zwanziger und dreißiger Jahre, wo sich der Künstler einem vergleichbaren Gewissenskonflikt ausgesetzt sah. Im Gegensatz zu Davids Oratorium steht Hindemiths Oper, wie auch die Sinfonie *Mathis der Maler*, gelegentlich auf den Spielplänen, wenn auch nicht annähernd in dem Grad der Verbreitung, der Orffs *Carmina burana* zuteil geworden ist und noch immer zuteil wird.

Abseits vom konzertanten Bereich und dem der Oper ist eine vielleicht noch weitaus umfangreichere musikalische Rezeption mittelalterlicher Texte und Stoffe im oft wenig

²⁴³ Söhngen: „Ich lebe mein leben in wachsenden Ringen“. S. 85.

beachteten Gebiet der (geistlichen) Chormusik vorhanden. Im zeitgenössischen kirchenmusikalischen Bereich liegt ein Reichtum an (parallelen) Vertonungen mittelalterlicher geistlicher Texte vor. Vergleiche unterschiedlicher Verarbeitungsweisen der mittelalterlichen Textgrundlagen anzustellen, wäre sicher eine weitere interessante Aufgabe.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Primärquellen (J. N. Davids Kompositionen und ihre Textgrundlagen)

Älteste deutsche Dichtungen. Übers. und hrsg. von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen, 2., verm. Aufl, Leipzig: Insel-Vlg 1920 (Insel-Bücherei; 432).

David, Johann Nepomuk: *Blutsegen.* Autographischer Bleistift-Entwurf. Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/18.

David, Johann Nepomuk: *Drei Tierlieder für vier ungleiche Stimmen. Werk 36. 1. Bienensegen.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1949.

David, Johann Nepomuk: *Ezzolied. Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Werk 51.* Textbuch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.] (Breitkopf & Härtels Textbibliothek; 702).

David, Johann Nepomuk: *Hundesege.* Autographischer Bleistift-Entwurf (durchgestrichen). Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/48, Fol. 2-3.

Johann Nepomuk David: „*Ich stürbe gern aus Minne*“. *Gottesminnelieder nach Worten der Mechthild von Magdeburg für eine Frauenstimme und Orgel.* Leipzig: Breitkopf und Härtel 1942 (Edition Breitkopf; 5776).

David, Johann Nepomuk: *Marienpreis „Maget und muoter“.* *Motette für Sopran-Solo und vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor a cappella nach Walther von der Vogelweide.* Werk 63. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967 (Breitkopf und Härtels Chorbibliothek; 3500).

David, Johann Nepomuk: *Reisesege.* Autographischer Bleistift-Entwurf. Universitätsarchiv der KUG, Graz, Teilnachlass Johann Nepomuk David, Rara MPMs 220/48, Fol. 1-2.

Johann Nepomuk David: *Tierlieder 1933.* Autographischer Bleistift-Entwurf. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9.David. 34/1-3.

David, Johann Nepomuk: *Wân-Denken (Walther von der Vogelweide) für vier Singstimmen, Flöte und Horn.* Werk 64. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967 (Breitkopf und Härtels Partitur-Bibliothek; 4755).

Mechthild von Magdeburg: *Die Geschichte der Schwester Mechthild von Magdeburg. Aus dem „Fließenden Licht der Gottheit“.* Leipzig: Insel-Vlg 1918 (Insel-Bücherei; 236).

Walther von der Vogelweide: *Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*. Ausgew., übers. und mit einem Kommentar vers. von Peter Wapnewski. 4., neu durchges. und erw. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1966.

6.2 Sekundärquellen

Asher, John A.: *Das „Traumglück“ Walthers von der Vogelweide*. In: *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Werner Besch, Günther Jungbluth [u.a.]. Berlin: Schmidt 1974. S. 60-67.

Bach, Johann Sebastian: *Ich will den Kreuzstab gerne tragen. BWV 56. Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis für Baß solo, Chor SATB, 2 Oboen, Taille (Oboe da caccia oder Englischhorn), 2 Violinen, Viola und Basso continuo*. Studienpartitur. Hrsg. von Paul Horn. Stuttgart: Carus 1999 (Stuttgarter Bach-Ausgaben).

Becker, Hartmut: *Einführung zu einem Chorkonzert am 28.10.2012 in der Leonhardskirche Stuttgart*. In: *Ungeahnte Perspektiven. David-Tage Stuttgart 26.-28. Oktober 2012*. Programmheft. S. 20.

Bertram, Hans Georg: *Flöte und Horn. Instrumente und Instrumentation bei Johann Nepomuk David*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 126-149.

Bertram, Hans Georg: *Material-Struktur-Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David*. Bd. I, II. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965.

Bertram, Hans Georg: *Von der Einheit in der Vielfalt der Stilepochen bei J.N. David*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Hg. v. Ernst Thomas 1966. S. 424-428.

Bruhn, Siglind: *Musical ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2000 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft; 47).

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H.H. Stuckenschmidt. 1. Aufl. (nach der 2. erw. Ausg. Leipzig 1916). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Bibliothek Suhrkamp; 397).

Büttner, Horst: *Johann Nepomuk David*. In: *Zeitschrift für Musik* 105 (1938), S. 953-969.

Dallmann, Wolfgang: *Poetik der Polyphonie. Zum 100. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. In: *Musik und Kirche* 1995, S. 328-333.

David, Johann Nepomuk: *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*. In: Bach-Jahrbuch 36 (1939), S. 50-61.

David, Johann Nepomuk: *Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*. Göttingen: Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung 1953.

David, Johann Nepomuk: *Requiem chorale für Soli, Chor und Orchester. Werk 48*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957 (Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek; 3810).

David, Johann Nepomuk: *Wie ich Leipzig erlebte*. In: *Hochschule für Musik Leipzig. Gegründet als Conservatorium der Musik*. Hrsg. von Martin Wehnert [u.a.]. Leipzig 1968. S. 143-145.

Doppelbauer, Josef Friedrich: *Johann Nepomuk David. Ein großer Unzeitgemäßer im 20. Jahrhundert*. In: Musik und Kirche 55(1985). S. 161-171.

Ebenbauer, Alfred: *Zu Walthers „Traumglück“ (94,11ff.)*. In: ZfdPh 96 (1977). S. 370-383.

Ezzo [von Bamberg]: *Ezzolied*. Maschinenabschrift mit handschriftlichen Randeintragungen. (11 Bl.) Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 10.

Forner, Johannes: *Betrachtungen zum „Requiem chorale“*. In: Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft 16/17 (2005). S. 4-10.

Högner, Friedrich: *Johann Nepomuk Davids Weg zur evangelischen Kirchenmusik*. In: Musik und Kirche 30 (1960). Kassel [u.a.] : Bärenreiter. S. 294-297.

Högner, Friedrich: *Zehn Jahre Einsatz für Joh. Nep. David*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 7-15.

Hölzl, Peter: *Der Lehrer Johann Nepomuk David. Aus dem Unterricht bei J.N. David an der Stuttgarter Musikhochschule*. Wien: Doblinger 1992.

Illenberger, Franz: *Vorvergangenes und Vergangenes. Notizen zur frühen Orgelmusik*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 23-31.

Johann Nepomuk David zum 85. Geburtstag. Konzert mit Vortrag und Kleinausstellung. Hobokensaal - Freitag, den 28. November 1980. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek; Institut für Österreichische Musikdokumentation. Red.: Günter Brosche. Wien: Österr. Nationalbibliothek 1980.

Kauba, Thomas: *Von Herausforderung bis Bekenntnis: Auserwählte Leipziger Uraufführungen im Nationalsozialismus*. In: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*. Hrsg. von Thomas Schinköth. Altenburg: Kamprad 1997, S. 320-341.

Klein, Rudolf: *Johann Nepomuk David. Eine Studie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1964 (Österr. Komponisten des XX. Jahrhunderts; 3).

Kohl, Bernhard A.: *Johann Nepomuk David. Thematisch-chronologischer Katalog sämtlicher Kompositionen und Schriften sowie ihrer Quellen (DK)*. Wien: Univ. Diss. 2002.

Kohl, Bernhard A.: „Ich bin hier ein schwarzes Schaf – !“ *Johann Nepomuk David in der NS-Diktatur*. (Vortrag beim Symposium „Zur Situation der Musik in Deutschland in den dreißiger und vierziger Jahren“ im Carl-Orff-Zentrum München, 24.11.1994.). Typoskript.

Kohl, Bernhard A.: *Johann Nepomuk Davids Orgelmusik als „eigentlich Mystisches“*. Kritische Anmerkungen zu einer notwendigen E-vakuierung. In: H.H. Eggebrecht (Hg.): *Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus. Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 24.-25. November 1977 in Murrhardt*. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1980. S. 95-108.

Kolneder, Walter: *J.N. David. Vier Lieder geistlicher Liebe*. In: Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft 7 (Mai 1991). S. 7-15.

Kolneder, Walter: „Unbekannte“ Werke von Johann Nepomuk David. Persönliche Erinnerungen an eine frühe Schaffensperiode. In: Österreichische Musikzeitschrift 20 (1965). S. 572-577.

Kronsteiner, Joseph: *Johann Nepomuk David zum 60. Geburtstag*. Zeitungsausschnitt aus dem „Linzer Volksblatt“. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 781.

Maurer, Friedrich: *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*. Bd I. Tübingen: Max Niemeyer 1964.

Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*. Hrsg. von Gisela Vollmann-Profe. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Vlg 2003 (Bibliothek des Mittelalters; 19), (Bibliothek Deutscher Klassiker; 181).

Müller, Stephan: *Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Althochdeutsch/ Neuhochdeutsch; Altniederdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Übers., hrsg. und kommentiert von Stephan Müller. Stuttgart: Reclam 2007.

Müller, Ulrich: *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts: Das Ezzolied-Oratorium von Johann Nepomuk David (1957)*. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur Bd CVI, Heft 3 (1977). S. 308-319.

Pfeiffer, Franz und Bartsch, Karl (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide*. 7. Aufl. bearb. von Hermann Michel. Leipzig: Brockhaus 1911 (Deutsche Klassiker des Mittelalters; 1).

Reichert, Georg: *Musikalische und textliche Struktur in den Motetten Machauts*. In: Archiv für Musikwissenschaft XIII (1956). S. 197-216.

Rupp, Heinz: *Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen*. Freiburg: Herder 1958.

Schlenker, Manfred: *Bericht über die Aufführungen von Davids Ezzolied in der DDR*. In: Mitteilungen der Internationalen J.-N.-David-Gesellschaft 5 (Mai 1987). S. 32-34.

Schorr, Dieter: *Universum tönender Gesetze. Johann Nepomuk David achtzig*. In: Musica 29 (1975). S. 521-522.

Schuhmacher, Gerhard: *Zur Geschichtlichkeit der evangelischen Kirchenmusik im 20. Jahrhundert (Schluß). Zu einigen Notenausgaben der letzten Jahre*. In: Musik und Kirche 1970. S. 277-284.

Schulz, Monika: *Beschwörungen im Mittelalter. Einführung und Überblick*. Heidelberg: C. Winter 2003 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

Schwarz, Erwin: *Konzert in Stuttgart. Porträts in Gesprächen*. Esslingen: Bechtle 1964.

Sievers, Gerd: *Das Ezzolied in der Vertonung von Willy Burkhard und Johann Nepomuk David – ein Vergleich*. In: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Hrsg. von Horst Heussner. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1964. S. 335-363.

Sittner, Hans: *Persönliche Erinnerungen an JND*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 16-22.

Söhngen, Oskar: „*Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*“. *Ein Dankesgruß der Kirchenmusik an Johann Nepomuk David*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 66-85.

Hans Stadlmair: „...denn da feiert kein Stern, kein Stern steht stille.“ In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 45-57.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Johann Nepomud David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von H. von Hase und einem Werkverzeichnis*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965.

Summereder, Roman: „Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen“, *Anmerkungen und Gespräche zu einer österreichischen Spielart der Orgelbewegung*. In: Österreichisches Orgelforum, 1989.

Topf, Rudolf: *Besuch bei David in Wels*. (5.7.1932). Maschinschr. Manuskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 12.

Voit, Friedrich: *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*. Göttingen: Wallstein 2005.

Von Gottes- und Liebfrauenminne. Lieder der deutschen Mystik. Ins Neuhochdeutsche übertr. von Heinrich Adolph Grimm. Leipzig: Insel Vlg 1913 (Insel-Bücherei Nr. 81).

Walther von der Vogelweide: *Werke. Band 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch*. Hrsg., übers. und kommentiert von Günther Schweikle. Stuttgart: Reclam 1998.

W. Wattenbach (Ed.): *Vita Altmanni Episcopi Pataviensis*. In: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*. Bd XII. Hrsg. v. G. H. Pertz. Hannover: Impensis Bibliopolii Aulici Hahniani 1855. S. 226-243.

Willson, Bernard H.: *Walther's Dream*. In: *The Modern Language Review* 53 (1958). S. 191-196.

Wolfskehl, Karl: *Gesammelte Werke. II. Bd: Übertragungen, Prosa*. Hg. v. Margot Ruben und Claus Victor Bock. Hamburg: Claassen 1960.

Wunderlich, Heinz: *David-Schüler in Leipzig*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern*. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 36-41.

Der Zupfgeigenhansl. Hrsg. von Hans Breuer unter Mitwirkung vieler Wandervögel. 40. Aufl. Leipzig: Friedrich Hofmeister 1916.

o.V. [Söhngen, Oskar]: *Johann Neopmuk David. Vortrag anlässlich der Uraufführung des „Ezzoliedes“*. 8. Mai 1960. Typoskript. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 788.

o.V.: *Der Mensch Johann Nepomuk David: Szenen eines Künstlerlebens*. Zeitungsausschnitt. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Mus), Nachlass Johann Nepomuk David, F9 David 783.

6.3 Internetquelle

Handschriftencensus:

<http://www.handschriftencensus.de>

6.4 Lexika, Wörterbücher und Nachschlagewerke

Achnitz, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsches Literatur Lexikon - Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen*. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2011.

Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd 1-14. Begr. von Wolfgang Stammeler, fortgef. von Karl Langosch. 2., völlig neu bearb. Aufl. unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Kurt Ruh zs. mit Gundolf Keil, Werner Schröder, Burghart Wachinger [u.a.]. Berlin [u.a.]: de Gruyter (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften).

Leopold, Silke und Ullrich Scheideler (Hrsg.): *Oratorienführer*. Stuttgart [u.a.]: Metzler [u.a.] 2000.

Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel. 38., unveränd. Aufl. Stuttgart: Hirzel 1992.

Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil und Personenteil. 2., neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.].

Oehlmann, Werner und Alexander Wagner: *Reclams Chormusik- und Oratorienführer*. 7., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Reclam 1999.

Schützeichel, Rudolf: *Althochdeutsches Wörterbuch*. 6. Aufl., überarb. u. um die Glossen erw. Tübingen: Niemeyer 2006.

7. Anhang

7.1 Biographie J. N. David

Johann Nepomuk David kann kaum zu den bekannteren Komponisten des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Da er aber zweifelsohne zu den Bedeutenderen seiner Zeit zählt, soll im Anhang ein Überblick zu seiner Biographie gegeben werden.

Obwohl die Person David sehr hinter ihrem Werk zurücktritt, erfährt dieses doch gerade durch verschiedene Lebensstationen wichtige Anregungen.²⁴⁴

Johann Nepomuk David wurde am 30. November 1895 in Eferding (Oberösterreich) geboren. Nach Erfahrungen im örtlichen Kinderchor wurde der Zehnjährige wegen seiner außergewöhnlichen Musikalität dem Augustinerstift St. Florian anvertraut. Der dortige Knabenchor hatte die Aufgabe, bei feierlichen Gottesdiensten in der Stiftskirche mitzuwirken.²⁴⁵ So erfuhr David schon früh wichtige musikalische Prägungen: Bleibenden Eindruck hinterließ das Klangerlebnis der großen Stifts-Orgel über dem Grab Anton Bruckners. Gleichsam habe der Anblick von Bruckners mumifiziertem Totenanzicht, das er als kleiner Junge anlässlich der Öffnung des Bruckner Sarges für prominenten Besuch im Stift sehen durfte, in ihm buchstäblich „die Musik entfacht“.²⁴⁶

Doch bevor sich David einem Musikstudium widmen konnte, hatte er auf Drängen des Vaters hin zunächst eine Ausbildung zum Lehrer abzuschließen. Also kam David nach seiner Schulzeit in St. Florian und Kremsmünster nach Linz und trat schließlich 15-jährig in die bischöfliche Lehrerbildungsanstalt ein.²⁴⁷

Als Autodidakt lernte er mehrere Instrumente, wobei vor allem seine Begabung für Violoncello und Flöte auffiel.²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl. H. H. Stuckenschmidt: *Johann Nepomud David*. S. 9.

²⁴⁵ Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomud David*. S. 47f.

²⁴⁶ Vgl. Josef Friedrich Doppelbauer: *Johann Nepomuk David. Ein großer Unzeitgemäßer im 20. Jahrhundert*. In: Musik und Kirche Jg. 55, 1985S. 161-162.

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 161.

²⁴⁸ Vgl. Hans Sittner: *Persönliche Erinnerungen an J N D*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 16.

In Linz zogen ihn vor allem die Romantiker in ihren Bann. Besonders die Musik Max Regers faszinierte und beeinflusste ihn. Das Konzertleben in der oberösterreichischen Stadt wurde von August Göllerich (1859-1923), der unter anderem Liszt-Schüler war und in engem Kontakt zu Bruckner stand, neoromantisch ausgerichtet.²⁴⁹

Nach dieser Ausbildung trat David seinen ersten Posten als Lehrer in Peterskirchen im Innkreis (Oberösterreich) an. Erste Kompositionen, die jedoch nicht erhalten sind, entstanden in dieser Zeit. Als wenig später der Erste Weltkrieg ausbrach, wurde David zum Militärdienst einberufen. Nach Kriegsende musste er noch einmal eine Lehrstelle antreten, dann endlich war der Weg zum Musikstudium in Wien frei.²⁵⁰

So kam er 1921 nach Wien an die Musikakademie. Nun war er verschiedensten musikalischen Einflüssen ausgesetzt: Dem Kompositionsunterricht von Max Springer (1877-1957) und Joseph Marx (1882-1964) konnte er nur wenig Begeisterung entgegenbringen. Er sah sich dort eher eingeeignet, da er bereits ganz eigene Vorstellungen und Ausdrucksweisen entwickelt hatte.²⁵¹ Viel anregender als der Unterricht dürfte das aktuelle Wiener Konzertleben mit seinen Gegensätzen zwischen Spätromantik und Moderne für David gewesen sein. Auch stand zu dieser Zeit die Atonalität noch im Zentrum heftiger Diskussionen.²⁵²

Bei Gesprächsrunden im Hause des blinden Organisten Josef Labor (1842-1924) wurde David dazu angeregt, Privatkurse bei dessen Schüler Arnold Schönberg in Mödling zu besuchen. Der Kontakt mit Schönberg (und seinem Schülerkreis) war jedoch nur sporadisch und nicht von Dauer. Schon 1922 musste David Wien wieder verlassen, da eine Weiterführung des Studiums seitens seines Vaters nicht mehr finanziert werden konnte.²⁵³

Mit dieser Horizonterweiterung durch das Wiener Jahr war eine künstlerische Identitätssuche eingeleitet. Die Begegnung mit Schönberg hatte eine atonale Phase

²⁴⁹ Vgl. Roman Summereder: „Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen“, *Anmerkungen und Gespräche zu einer österreichischen Spielart der Orgelbewegung*. In: Österreichisches Orgelforum. 1989. S.11.

²⁵⁰ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 162.

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 162.

²⁵² Vgl. Summereder: „Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen“. S. 11.

²⁵³ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 162.

seines Komponierens zur Folge.²⁵⁴ Auch in den Improvisationen an der Orgel sollte die Atonalität ihren Platz finden. Es entstand beispielsweise die atonale Sinfonie „In Media Vita“ (1922), die 1923 unter Davids Leitung in Linz uraufgeführt wurde.²⁵⁵

Im Herbst 1924 wurde David als Lehrer nach Wels berufen, wo er bis 1934 blieb. Diese Welser Jahre können für ihn als entscheidend zur Selbstfindung und für seinen Durchbruch angesehen werden. In Abwendung vom expressionistischen Engagement und von der Atonalität erkannte David, dass die Polyphonie noch unverbrauchte Möglichkeiten barg, welche aber Tonalität voraussetzen.²⁵⁶

Akribisch genau studierte David unter anderem die *Kunst der Fuge* von J. S. Bach. Dieses Werk übte übermäßige Faszination auf ihn aus, er schrieb es ab und lernte es nahezu auswendig, um es dann in seinem Schaffen zu transformieren.²⁵⁷

1926 gründete David den später berühmt gewordenen Bachchor Wels. Dieser konkrete Klang war wichtige Anregungsquelle für David und diente auch als Ausdrucksmittel seiner Interpretation. Der Chor stellte eine Novität in der damaligen Chorszene dar, denn die alte und neue Chormusik, welche der Chor interpretierte, war in Österreich bis dahin völlig unbekannt. Dieser Chor beschäftigte sich sogar mit Werken der Romantik, für die damalige Singkreise nichts als Spott übrig hatten – David dagegen fragte als Chorleiter und Interpret vielmehr nach Substanz als nach Ideologie. 1927 entstanden gerade durch dieses aktive Erleben vokaler Polyphonie ein *Stabat Mater* für sechsstimmigen Chor und zwei Motetten.²⁵⁸

²⁵⁴ Vgl. Summereder: „Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen“. S.11.

²⁵⁵ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 162-163.

²⁵⁶ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 163.

Dabei waren für David vor allem drei Bücher von wegweisender Bedeutung:

Wilhelm Werker: *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1922; Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern: Max Drechsel 1917; Das dritte Buch kam aus dem Kreis um Stefan George: Erich Wolf, Carl Petersen: *Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart*. Breslau: Hirt 1923.

²⁵⁷ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 163.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 163-164.

David konnte sich in Wels nun einer polyphonen Musik widmen, bei der die verdichtete musikalische Struktur selbst Ausdruckskraft annimmt.²⁵⁹ Nachdem in Wels die ersten laut David „gültigen“ Orgelwerke entstanden waren, kam David durch den Stuttgarter Prof. Dr. Hermann Keller mit dem jungen Organisten Friedrich Högner in Kontakt. Mit ihm hatte David seinen Interpreten in Deutschland gefunden. Högner spielte auch ein Konzert in Wien mit Werken Davids, das großen Beifall erntete.²⁶⁰ Wie sehr David diesen Organisten beeindrucken konnte, zeigt sich in Högners Worten:

Er (David) brachte mir das Manuskript [...] der Chaconne in a-moll. Als wir sie am Flügel spielten, ging mir die Gewissheit auf, neben einem genialischen Menschen zu sitzen. Das Notenbild, auf dem ein Kanon den anderen jagt, zeigt mir den größten lebenden Kontrapunktiker nach Johannes Brahms.²⁶¹

Durch die Hilfe von Högner, Ernst Kurth und des Präsidenten der Brucknergesellschaft Auer wurde ein Augsburger Verleger (Dr. Benno Filser) für David gefunden. Später, als Högner schon als Leiter einer Orgelklasse nach Leipzig berufen worden war, konnte man den Verlag Breitkopf und Härtel zur Herausgabe sämtlicher Werke Davids bewegen. So gelang vom „weltabgelegenen“ Wels aus der entscheidende Durchbruch und der Weg in die Öffentlichkeit war geebnet.²⁶²

Als in Leipzig 1934 die Stelle von Kurt Thomas frei wurde, erreichte Högner (trotz einiger Schwierigkeiten), dass David für dessen Nachfolge als Theorie- und Kompositionslehrer sowie als Leiter des Chorwesens an das Landeskonservatorium der Musikstadt Leipzig berufen wurde.²⁶³

Leipzig stellte für David nun die ideale Bühne für eine großartige Entfaltung seines Schaffens und Wirkens dar. Der Umgang mit Regers Freund Karl Straube, das berühmte Gewandhausorchester, profilierte Musiker und begabte Studenten bestimmten sein Umfeld. Die Spannweite seines aufgeführten Repertoires reichte von der frühen Musik über die Romantik bis zur Moderne. Bleibenden Eindruck hinterließen seine

²⁵⁹ Vgl. Summereder: „Zinn und Kupfer und Eichen/ mir immer das Herz erweichen“. S. 12.

²⁶⁰ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 165.

²⁶¹ Friedrich Högner: *Zehn Jahre Einsatz für Joh. Nep. David*. In: *Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag von Johann Nepomuk David*. Gewidmet von ehemaligen Schülern, Freunden, Förderern und Verehrern. Hrsg. v. Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. S. 7.

²⁶² Vgl. Stuckenschmidt: *Johann Nepomuk David*. S. 51.

²⁶³ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 165-166.

Aufführungen von Richard Strauß *Deutscher Motette*, Stravinskys *Psalmensinfonie* und die Uraufführung von Carl Orffs *Carmina Cartulli*.²⁶⁴

In Leipzig erreichte er in seinen Kompositionen die „meisterliche Reife“. Nun begann er sein Schaffen mit den ersten Partiten und Symphonien auch dem Orchester zu widmen. Davids Einfluss auf das Leipziger Musikleben wurde 1942 durch seine Ernennung zum vorläufigen Direktor des Konservatoriums (mittlerweile zur Hochschule erhoben) nochmals unterstrichen.²⁶⁵

David galt aber zugleich im Dritten Reich als „politisch unzuverlässig“. Seine von Kollegen und Förderern empfohlene Ernennung zum Rektor der Hochschule stieß immer wieder auf Probleme seitens der Behörden und war auch bis zum Kriegsende immer nur provisorisch.²⁶⁶

1943 wurde Davids Wohnung in Leipzig zerstört und mit ihr auch viele seiner Kompositionen. Seine Familie brachte er nach Gmunden. Er selbst versuchte durch mühsames Reisen die aus Kriegsgründen nach Grimmitschau evakuierte Hochschule weiterhin zu leiten. Das Kriegsende erlebte David in Gmunden bei seiner Familie.²⁶⁷

Die Nachkriegszeit war eine Zeit der Sorgen, Intrigen und der durch Armut geprägten Lebensbedingungen. 1945 berief man ihn nach Salzburg an die Mozarteum-Akademie.

Schließlich bot ihm die Musikhochschule Stuttgart - auf Hindemiths Vorschlag hin - 1948 die Leitung einer Kompositionsklasse an. Diese Stelle bedeutete für David erneut einen Aufschwung: Es kamen zahlreiche Studenten zu ihm. Chöre, Organisten und Orchester beschäftigten sich mit seinen Werken. Seine kompositorische Phase setzte wieder voll ein und es entstanden weitere vier Symphonien und andere Werke für Orchester, Chor und Orgel, unter anderem das *Ezzolied* 1957.

²⁶⁴ Vgl. ebda. S. 166.

²⁶⁵ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 166-167.

²⁶⁶ Vgl. Thomas Kauba: *Von Herausforderung bis Bekenntnis: Auserwählte Leipziger Uraufführungen im Nationalsozialismus*. In: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*. Hrsg. von Thomas Schinköth. Altenburg: Kamprad 1997, S. 340-341; Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 166-167.

²⁶⁷ Vgl. Doppelbauer: *Johann Nepomuk David*. S. 167.

Für sein Schaffen wurden David in dieser Zeit einige Auszeichnungen zugesprochen. Noch während seines Ruhestandes (ab 1961) entstanden weitere bedeutende Werke, wie unter anderem die *12 Orgelfugen durch alle Tonarten*, ein Lehr- und Spielwerk, vergleichbar mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* oder Hindemiths *Ludus Tonalis*.²⁶⁸ Nach einem zweiten Schlaganfall verschied Johann Nepomuk David am 22. Dezember 1977 in Stuttgart. Nur kurze Zeit später wurde er am Wiener Zentralfriedhof in einem Ehrengrab beigesetzt.²⁶⁹

²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 168.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 168

7.2 Abstracts

7.2.1 Deutsch

Die vorliegende Arbeit behandelt einen Weg der musikalischen Mittelalter-Rezeption im 20. Jahrhundert am Beispiel des Komponisten Johann Nepomuk David (1895-1977). Anhand dieser Persönlichkeit lassen sich zwei differenzierte Herangehensweisen an das Mittelalter nachvollziehen: Einerseits liegt der musikalisch-geistigen Vorstellungswelt des Komponisten mittelalterliches Gedankengut zugrunde, andererseits finden sich in seinem Oeuvre mehrere Vertonungen mittelalterlicher Textgrundlagen. Wichtig scheint dabei, dass David keinen historisierenden Umgang mit mittelalterlichen Stoffen pflegt, sondern mit solchen Rückgriffen vielmehr das Aktualitäts- und Zukunftspotential des Mittelalters für seine Gegenwart zu nützen versucht.

Im Besonderen wird die Textauswahl Davids erläutert und sein musikalischer Umgang damit analysiert und kommentiert – prinzipiell steht bei David die Musik immer im Dienst der Textexegese. Grundlage für die Analyse Davids musikalischer Mittelalter-Rezeption sind das umfangreiche *Ezzolied*-Oratorium und einige kleinere Kompositionen basierend auf mittelalterlichen deutschen Texten (beispielsweise von Walther von der Vogelweide oder Mechthild von Magdeburg). Mit seinen Vertonungen bietet der Komponist zwar nicht *ein* konkret festzumachendes Mittelalter-Bild an, sondern durchaus verschiedenartige Facetten. Wohl aber ist eine Tendenz zum (mystisch-) christlichen Mittelalter in Davids Werk klar erkennbar.

7.2.2 Englisch

This thesis addresses the subject of musical reception of the Middle Ages in the 20th century through the example of the composer Johann Nepomuk David (1895-1977).

Using his example two well differentiated approaches to the Middle Ages can be discerned: on the one hand medieval ways of thinking underlie the musical-spiritual world of the composer; and on the other hand several pieces in his oeuvre are based on medieval texts. The fact that David does not historicize the medieval subjects, but rather attempts to explore the potential of the Middle Ages for his version of the present and the future seems to be especially important in this respect.

In the following David's selection of texts and his musical treatment of these will be analysed and commented upon – in general music is always used to enhance text exegesis in his work.

As a basis for the analysis of David's musical reception of the Middle Ages the voluminous *Ezzolied*-Oratorio and several shorter compositions based on medieval German texts (for instance by Walther von der Vogelweide or Mechthild von Magdeburg) were chosen. In these musical settings of medieval texts the composer does not offer *one* concrete image of the Middle Ages, but rather shows different aspects. However, a tendency towards the (mystic-) Christian Middle Age is clearly discernible in David's work.

7.3 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Maria Grillenberger
Geburtsdatum: 23.12.1988
Geburtsort: Linz

Schulbildung

1995 – 1999 Volksschule Arbing
1999 – 2003 Musikhauptschule Saxen
2003 – 2007 Adalbert Stifter Gymnasium, ORG der Diözese Linz

Studium

2007 – 2013 Studium der Deutschen Philologie, Universität Wien
seit 2007 Instrumentalstudium Orgel, Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien (2. Diplomprüfung im Juni 2012)