

Die Sprachmelodik und Zahlensymbolik des Salve Regina als Antiphon (11. Jahrhundert) und als Meistergesang der Reformationszeit (16. Jahrhundert)

Autor(en): **Lohr, Ina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **7 (1983)**

Heft [2]: **Alte Musik : Praxis und Reflexion**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE SPRACHMELODIK UND ZAHLENSYMBOLIK DES
SALVE REGINA ALS ANTIPHON (11. JAHRHUNDERT) UND ALS
 MEISTERGESANG DER REFORMATIONSZEIT
 (16. JAHRHUNDERT)

Das *Salve Regina*, wahrscheinlich im 11. Jahrhundert als Antiphon zum Magnificat entstanden, läßt die dorische wie die hypodorische Tonart aufleben. Bei dieser gesungenen Intonation zu dem nachfolgenden, nach den gehörten Wendungen gestalteten Canticum handelt es sich um Gebrauchsmusik in edelster Form, die eine einmalige Geschlossenheit von Sprache und Melodik aufweist. Formal weist sie mit ihren Doppelstrophen auf eine Verwandtschaft mit der Sequenz hin: In Ia und Ib finden wir je dieselbe Anzahl Worte und Silben, wenn wir von der vortridentinischen Fassung, in der das Wort „mater“ nicht vorkommt, ausgehen. IIa und IIb ergeben eine Steigerung und IIIa mit IIIb einen Gegensatz dadurch, daß die tiefste und die höchste Lage der Tonart einander gegenüber gestellt werden. Dabei sind diese Formelemente in sinnvoller Übereinstimmung mit dem Text entstanden.

Eine aufschlußreiche Erklärung von Hermann Francke soll uns den Inhalt des Textes näher bringen¹:

„Die dem *Salve Regina* zu Grunde liegende Idee ist den Rechtssitten und Rechtsbräuchen des deutschen Mittelalters entnommen. In ihm sind Gepflogenheiten des altdeutschen Rechts in den Bereich des Religiösen übertragen. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß dem ganzen Vorgang des Liedes, in dem sich die verbannte Christenheit der Fürbitte der Gottesmutter empfiehlt, das typische Bild der altdeutschen Verbanntenfürsprache zu Grunde liegt. Die Schuldbeladenen und Verbannten, die den Zorn des Königs fürchten, wenden sich an die milde Königin. In großem Aufzuge erscheinen sie öffentlich vor ihr, bekennen, daß sie allein ihre Hilfe und Hoffnung sei. Dann machen sie das ganze Elend ihres armseligen Zustandes kund, bezeichnen sie als ‚Fürsprecherin, *Advocata*‘ und bitten sie um Hilfe, die sie schon durch den Wink des Auges zu bringen vermag. Diese Elemente aus der frühmittelalterlichen Rechtspraxis hat Hermann der Lahme zum Gleichnis der Mittlerschaft Mariens genommen: ein glänzendes Beispiel, wie sehr damals die Bräuche der Zeit in das religiöse Leben hineinragten und wie auf der anderen Seite wiederum die religiösen Dinge das Leben des Alltags durchwirkten.“

Diese letzte Bemerkung wirft die Frage auf, ob die damaligen Rechtsbräuche nicht tatsächlich aus den religiösen Gepflogenheiten stammen könnten, eine Frage, die wohl kaum mit letzter Sicherheit zu beantworten ist.

Die erste Doppelstrophe beinhaltet das von Francke genannte Bekenntnis, die zweite die Kundmachung des Elends und die dritte die Bitte um Hilfe.

¹ Zitiert nach Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“*, Regensburg 1939, 14.

Wenden wir uns zunächst dem metrischen Text zu, dessen sinnvolle und kunstvolle Gestalt uns, wenn wir die im Mittelalter so vertraute Zahlensymbolik heranziehen, noch tiefer in die Entstehungssituation und in die Aussage hineinführt². Jede Strophe des *Salve Regina* können wir in der Weise analysieren, daß wir Wörter und Silben zählen und dann nach der Bedeutung dieser Zahlen fragen. Fassen wir diese nicht quantitativ, sondern qualitativ auf, so beziehen sie sich auf die Bittenden und auf die Hilfe, die diese von der „Advocata“, letztlich aber von Gottes Barmherzigkeit, erwarten. Es geht also nicht um die Drei, sondern um die Dreiheit, um das Wesen der Zahl. Die Zahl wird, wie Hessenbruch es ausdrückt, „gleichbedeutend mit dem, was ‚Idee‘ ist“. Der Weg von der Eins über die Zwei zur Drei, von der Einheit über die Zweiheit zur Dreiheit ist ein relativ geschlossener, in gewisser Weise in sich zurückkehrender Kreis. „Er geht aus von der Einheit *vor* der Entzweiung und mündet in einer neuen ‚Einheit‘ *nach* der Entzweiung, der nicht unrichtig als ‚Dreieinigkeit‘ bezeichneten neuen Harmonie“³.

Es soll der Versuch folgen, die Wörter und Zeilen der einzelnen Strophen des *Salve Regina* sowie die dazugehörenden Zahlen übersichtlich darzustellen. Die sehr bewußt kunstvolle, straffe Form dieses „Gedichts“ wird mich dann zwingen, eine entsprechende rhythmische Fassung der Melodie zu finden.

	Wörter	Silben	Buchstaben
Salve Regina misericordiae	3	11	23
Vita dulcedo et	3	6	13
Spes nostra, Salve	3	5	15
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	9	22	51
Ad te clamamus,	3	5	12
exsules filij Hevae.	3	6	16
Ad te suspiramus,	3	6	14
Gementes et flentes	3	6	17
in hac lacrimarum	3	6	15
valle.	1	2	5
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	16	31	79
E i a ergo	2	5	7
Advocata nostra,	2	6	14
illos tuos	2	4	9
misericordes oculos	2	8	18
ad nos converte	3	5	13
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	11	28	61

² Literatur zur Zahlensymbolik:

Kees Vellekoop, „Zusammenhänge zwischen Text und Zahl in der Kompositionsart Jacob Obrechts“, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1964/65), Amsterdam 1967, 100 ss.

Helmut Hessenbruch, *Geheimnisse und Wesen der Zahlen*, Köln/Bad Liebenzell 1963.

Friedrich Weinreb, *Die Symbolik der Bibelsprache*, ²Bern 1981; vom selben Verfasser: *Zahl – Zeichen – Wort*, Reinbek/Hamburg 1978.

Keith Ellis, *Magie der Zahl, ihre Rolle in Natur, Kunst und Alltag*, München 1979.

³ Cf. H. Hessenbruch, op. cit., 17 und 37.

Et Jesum,	2	3	7
benedictum fructum	2	6	17
ventris tui	2	4	10
nobis post hoc exsilium	4	8	20
ostende	1	3	7
	<u>11</u>	<u>24</u>	<u>61</u>
Summen:	47	105	252

Nehmen wir an, daß der Abgesang vom selben, genialen Dichter-Sänger (Hermannus Contractus ?) stammt (mit Sicherheit ist er in derselben Zeit entstanden), so müssen wir auch die Rufe „O clemens, O pia, O dulcis Maria“ miteinbeziehen.

Die Gesamtsummen ergeben dabei:	Wörter	Silben	Buchstaben
	47	105	252
	7	12	24
	<u>54</u>	<u>117</u>	<u>276</u>

(Mögliche Bedeutungen: $5 + 4 = 9$ $1 + 1 + 7 = 9$ $2 + 7 + 6 = 15$)

Versuch einer Übersetzung:	Wörter	Silben	Buchstaben
Sei begrüßt, Königin der Barmherzigkeit	5	11	35
Leben, Mildigkeit, unsre Hoffnung, Sei begrüßt.	6	12	39
Zu dir rufen wir, verbannte Kinder Eva's,	7	12	32
Zu dir seufzen wir, ächzend und flennend	7	10	33
in diesem Jammertal.	3	6	17
Wohlan denn, unsre Fürsprecherin,	4	9	28
wende deine barmherzigen Augen uns zu.	6	12	31
Und Jesum, die gebenedeite Frucht deines Leibes,	7	14	40
zeige uns nach dieser Verbannung,	5	9	28
O milde, o liebevolle, o süße Maria!	7	13	28
	<u>57</u>	<u>108</u>	<u>311</u> ⁴

Der Versuch, möglichst geschlossen zu übersetzen, führte, ohne daß ich es ahnte, zu einer fast metrischen Prosa. Man nennt das Zufall; ich sage lieber, es sei mir zugefallen, was eine etwas andere Bedeutung hat. Sogar die Zahlen, die ich aus Neugierde auch hier notierte, beziehen sich qualitativ auf die entsprechende Zeile. Wer sich in die Welt der Zahlensymbolik hineinbegibt, muß die Folgen auf sich nehmen.

Sollte sich die vielfältige Ordnung dieses Gedichts-zum-Singen nicht auch in anderer Hinsicht zeigen? Da sind das „Spiel mit den Vokalen“, in dem helle Gedanken nochmals erhellt und dunkle verdunkelt werden, die melodischen Wendungen der dorischen Tonart, die mit den deutenden Gebärden eines Redners zu vergleichen sind, und – als Wichtigstes – der Aufbau, das Bild des Geschehens.

⁴ Es sei zu diesen Summen bemerkt, daß $5 + 7 = 12$, $1 + 0 + 8 = 9$, $3 + 1 + 7 = 11$ und $2 + 7 + 6 = 15$ ergeben.

In der ersten Doppelstrophe wenden sich die „Verbannten“, die ins „Elend“, das heißt in die „Fremde“ Gekommenen an die barmherzige Königin Maria. Sie preisen sie als die Lebensspendende, die Gütige, und bringen ihre Hoffnung zum Ausdruck. In der zweiten Doppelstrophe legen sie ihr Elend dar, rufen zu Maria als „verbannte Kinder Evas“, seufzen, klagen und stöhnen auf dieser Erde, in unserer Welt, dem „Tal der Tränen“. Die dritte Doppelstrophe enthält die eigentliche Bitte. Das „Eia ergo“ ließe sich auch wie folgt übersetzen: „Ach darum [weil du unseren Kummer jetzt kennst], o unsere Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen uns zu.“ So wird sie auch die Bitte in der vierten Strophe erfüllen können und wird den Sohn, Jesus, den schuldigen Brüdern zeigen. Die Bittenden sind sicher, daß sie erhört werden, entsprechend können sie im Abgesang loben und danken.

Diese „Geschichte“, der Aufbau des Textes kommt nur im Singen voll zur Geltung, denn es sind die klingenden Vokale, die zum Verständnis beitragen. Der erste Vers klingt hell und strahlend, unterstützt durch die Vokalfolge a—e e—i—a i—e—i—o—i—e. (Es würde sogar sinnvoll sein, die Weise einmal nur mit den Vokalen zu singen, dies müßte jedoch bewußt geschehen.) Der zweite Vers, den ich zur Verdeutlichung in zwei Kurzzeilen aufgezeichnet habe, bringt zusätzlich ein zweites und drittes O sowie sogar noch ein dunkles U; die beiden E in „et spes“ klingen hier allerdings kürzer und trockener. Die Strophe als Ganzes klingt hell und zeigt uns dadurch etwas vom Licht aus dem „Bereich des Göttlichen“ (Hessenbruch), das von Maria vertreten wird. Die Zahl 3, die in den neun Wörtern dreimal vorkommt, weist ebenfalls auf diesen Bereich hin, während die büßenden Sünder rufen; ihre Zahl ist 11 (= 5 + 6). Die Silben ergeben zweimal die 11, = 22. Hier wären verschiedene Deutungen möglich, doch ich entschieße mich für die wohl einfachste: ich addiere 2 + 2 und erhalte 4, die Zahl der Erde. Wir leben in unseren vier Wänden, kennen vier Jahreszeiten, vier Himmelsrichtungen, vier Elemente. Die Büßer stehen in der Welt und wenden sich an Maria: die Anzahl der Buchstaben deutet jedoch die Möglichkeit einer Verbindung an, denn die Quersumme von 51 ergibt 6, was als 2 x 3, 1 x 2 x 3, 3 + 3 oder 2 + 2 + 2 verstanden werden kann.

Alle zweistelligen Zahlen enthüllen eine mögliche Bedeutung der beiden Ziffern sowohl durch die Quersumme als auch durch deren Multiplikation. Bisher haben wir die Summen von Wörtern, Silben und Buchstaben genannt: 9 = 3 + 3 + 3, 22 = 2 + 2 oder 2 x 2 (= 4), 51 = 5 + 1 (= 6). Die nicht genannten Möglichkeiten würden zu weit von der vorliegenden Untersuchung des *Salve Regina*s wegführen. Die 9 weist dreifach auf den „Bereich des Göttlichen“ hin, vertreten durch Maria, die 22 auf das irdische Dasein der Büßer, die 51 als 5 + 1 (= 6) auf die Möglichkeit, daß sich Himmel und Erde aufeinander beziehen. Im ersten Vers sind wir auf die Zahl 11 gestoßen, die deshalb als Zahl der Sünder gilt, weil sie die „vollkommene“ Zahl 10 überschreitet. (Man denke an die zehn Gebote.) Die beiden Zahlen 6 und 5, deren Summe ebenso 11 ergibt, entsprechen der Zahl für den zweiten Vers der Doppelstrophe.

Der erste Vers zählt 23 Buchstaben, und die Quersumme von 23, 2 + 3 = 5, entspricht der Zahl der Maria: sie ist als Mensch dualistisch (2), sie lebt jedoch im Be-

reich Gottes (3), „Maria“, ihr Name, enthält zudem 5 Buchstaben und 3 Silben! Die folgende Zahl, 13, steht hier nicht im Zusammenhang mit der „Unglückszahl“. Als $10 + 3$ ist sie die Vollkommenheit in Verbindung mit dem Bereich Gottes, als $1 + 3$ die Zahl der Welt, 4. Erde und Himmel können also einander erreichen. Die letzte Zahl, 15, ergibt 3×5 , dabei weist sie deutlich darauf hin, daß Maria zum Gottesbereich gehört, oder $1 \times 5 = 5$, die Anzahl Buchstaben des Namens „Maria“. In unserem Zusammenhang fehlen nun noch die Bedeutungen der Zahlen 7, 8 und 9. Wer an den Schöpfungsbericht (1. Mose, 1, und 2. Mose, 2) denkt, weiß, daß Gott am sechsten Tag die Welt erschaffen hat. Da waren ER und das Menschenpaar noch verbunden: 3×2 . Am siebenten Tag „ruhte Er von allen seinen Werken, die Er machte. Und Gott segnete den siebenten Tag und heiligte ihn“. Darauf geht zurück, daß in der biblischen Zahlensymbolik die Zahl 7 eine heilige Zahl ist.

Die 8 kann entweder in $4 + 4$ oder in 2×4 aufgelöst werden und bezeichnet die Welt und den Menschen in seiner Beziehung zu ihr; die äußere Form der 8 mit ihrer „unendlichen Linie“ weist zudem auf die Ewigkeit hin.

Die 9 ist in der christlichen Zahlensymbolik die Zahl des Heiligen Geistes. Der Engel verkündet Maria: „Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das von dir geboren wird, Gottes Sohn genannt werden.“ (Lukas 1, 25) Die Addition der Zahlen des Heiligen Geistes (9), des „Höchsten“ (Gott) (1) und von Jesu (33), $9 + 1 + 33$, ergibt 43: durch die Geburt Jesu wird die Welt mit dem Bereich Gottes verbunden; und: $4 + 3 = 7$, die heilige Zahl.

Auf die Zahl 12 müssen wir noch kurz eingehen. Wir können sie als 10 (Vollkommenheit) + 2 (Mensch), als 3×4 oder 4×3 (Verbindung von Himmel und Erde) oder als Summe von $3 + 4 + 5$ verstehen: Dabei finden wir die „Summe der Schöpfung“, der sichtbaren und der unsichtbaren Welt ($4 + 3$)⁵, und die Möglichkeit des gespaltenen, zweifelnden Menschen im Bereiche Gottes.

Nun sollte es möglich sein, auch die zweite, dritte und vierte Doppelstrophe nach ihrem Vokalklang zu bewerten und die Bedeutung jedes Verses aus den beigegebenen Zahlen abzulesen.

Sowohl der erste als auch der zweite Vers der zweiten Doppelstrophe fangen mit „ad te“ an. Die Verbindung zwischen Büssern und der Fürsprecherin vertieft sich, die beiden Vokale A und E sind jene des Grußes „Salve“. Das dritte Wort hellt nicht auf, es bleibt beim A und bringt dann das dunkle U, das sich im ersten Wort der nächsten Zeile, „exsules“, wiederholt: die beiden E dieses Wortes, das „Verbanung“ bedeutet, sind nicht hell. Um so erstaunlicher sind die drei I, die sich mit dem E von „Hevae“ verschleifen, denn hier kann das H kein trennender Konsonant sein. Dadurch entstehen hier – wie in der ersten Zeile – drei Wörter. Hier seufzen die Kinder Evas, und das durch die beiden U und das A dunkel gefärbte Wort „suspiramus“ bringt keine Helligkeit hinzu. Beinahe unheimlich wirkt dann das fast tonlose „gementes et flentes“, das sich mit „stöhnen und weinen“ übersetzen ließe, den dumpfen Klang jedoch beibehält, wenn wir „ächzen und flennen“ sagen.

⁵ Cf. Kolosser 1, 16, der mittelalterlichen Welt aus dem Credo bekannt.

Die gesammelte Kraft der Klage steigt aus dem Tränental, die Büsser stehen „in hac lacrimarum valle“: die vier A, die zwei M und das U wecken das Bild eines finsternen Tales.

Die Zahl 3 für die fünf Kurzzeilen entsteht dadurch, daß das Wort „valle“ für sich allein skandiert wird, wie aus der Melodik hervorgeht. Inhaltlich gehört es noch zur vorhergehenden Zeile: $3 + 1 = 4$: die Zahl des Erdraumes. Auch die Summe aus der Anzahl Wörter weist auf die Welt hin: $16 = 4 \times 4$. Die Strophe „entsteht“ im Elend der Welt und wendet sich an Maria (3).

Wenden wir uns den Silben von je zwei Kurzzeilen zu, so entstehen die Zahlen $5 + 6 = 11$ (Sünder), $6 + 6 = 12$ (Möglichkeit der Verbindung des Menschen mit dem Gottesreich)⁶ und 8, die Zahl der Unendlichkeit, im Falle der Bittenden die Zahl des drohenden Todes, schließlich auch die Zahl des „auf die Welt wartenden Herrn, der die Verbindung anstrebt“. Die Summe der Silben ist 31, eine Zahl, die Hoffnung weckt: 1×3 bleibt 3 und $3 + 1 = 4$, die Zahl der Erde.

Die Zahlen der Buchstaben bestätigen die Hoffnung, die abgründige Klage und echte Bußbereitschaft: $12 = 3 \times 4$, $16 = 4 \times 4$, $14 = 2 \times 7$, $17 = 10 + 7$, $15 = 3 \times 5$, und die 5 (Maria) bildet den Schluß. Die Summe dieser Zahlen ergibt 79, und beide Ziffern, 7 und 9, sind heilige Zahlen: 9 wird im Laufe der Zeit zur Zahl des Heiligen Geistes. 7×9 ergibt 63, $6 + 3$ wiederum 9. Alles bleibt im Bereich des Göttlichen, der Trinität. Hingegen ergibt $7 + 9 = 16$, dies entspricht 4×4 und ist damit eine sehr weltliche Zahl. Die Menschen im Jammertal flehen „ad te“, zur Königin der Barmherzigkeit, die sich der Sünder annimmt (dies beweisen die Zahlen 3, 6, 7, 9).

Dasselbe läßt sich auch von der dritten Doppelstrophe sagen, deren Zahlen sich wiederum auf die Hoffnung beziehen. Die 2, die Zahl des *ver-zweifelten* Menschen, beherrscht vier Zeilen, während die 3 zeigt, daß die Hoffnung der Rufenden auf das Reich Gottes gerichtet ist. Die Summe der Wörter ergibt 11, die Zahl der Sünder, ebenso die $5 + 6$ der ersten und zweiten Zeile; 4 bezieht sich auf die Welt aus der sie rufen; die 8 ist uns in zwei Bedeutungen bekannt, und die 5 ist die Zahl der Maria. Die Summe der Anzahl Silben, $2 + 8 = 10$, entspricht der Zahl der Vollkommenheit.

Die Zahlen, die sich aus der Addition der Buchstaben ergeben, sprechen uns unmittelbar an: 7 ist die heilige Zahl, $14 = 2 \times 7$ (wird der Mensch geheiligt?), $9 = 3 \times 3$, $18 = 2 \times 9$ (oder $1 + 8 = 9$) und $13 = 1 \times 3$ (oder $1 + 3 = 4$), dazu die Quersumme von 61, die 7 ausmacht ($6 + 1$).

Die 3×2 Wörter des ersten Verses der letzten Doppelstrophe bedeuten wohl, daß Jesus sowohl ganz Mensch als auch ganz Gottes Sohn ist. In diesen drei Kurzzeilen verbindet sich das dunkle U, das fünfmal vorkommt, mit ebensovielen E und mit drei I, während im zweiten Vers das runde, rufende und staunende O vorherrscht und den Abgesang vorbereitet. Je drei wirklich klingende E und I bewirken dasselbe. „O clemens, O pia, O dulcis Maria“ läßt das O beim Singen voll zur Geltung kommen, und zwar wiederum dreimal; je drei A und I sowie schließlich zwei klingende E: sie alle klingen, vor allem beim bewußten Singen, versöhnend.

⁶ Cf. H. Hessenbruch, op. cit., 129 ss.

Die Summe der Silben im ersten Vers ergibt $3 + 6 + 4 = 13$ und bezeichnet die Vollkommenheit (10) im Reiche Gottes (3). Die Silben des Schlußverses hingegen scheinen noch einmal auf die Bittenden als Sünder hinzuweisen, diese ihrerseits jedoch auch auf die Ewigkeit und auf die Trinität: $8 + 3 = 11$. Die Summe der Silben ist 24, 3×8 , $2 + 4 = 6$ oder 4×6 : Himmel und Erde sind verbunden.

Die Buchstabensummen beginnen mit der heiligen Zahl 7, dann folgen $10 + 7$, wiederum 10 und dann sogar 20, als ob der Mensch vollkommen sein könnte! Schließlich wiederholt sich die 7 des Versanfangs.

Der Abgesang enthält 7 Wörter, 12 Silben oder 24 Buchstaben. Diese eingeschlossen ergeben die Gesamtsummen von $47 + 7$ Wörtern (= 54), $105 + 12$ Silben (= 117) beziehungsweise $252 + 24$ Buchstaben (= 276). Die Quersummen dieser Additionen ergeben $5 + 4 = 9$ beziehungsweise $1 + 1 + 7 = 9$: der Heilige Geist hat den Dichtersänger geführt. $2 + 7 + 6$ bringen noch einmal die 15, und somit wird die Angerufene, Maria, auch hier nochmals in Verbindung mit der Trinität genannt.

Ist es erstaunlich, daß ich, nachdem ich diese sinnvolle Ordnung in Klang und Metrum entdeckt hatte, nach einer rhythmischen Fassung der Melodie suchte?

Ant.
1.

S Al-ve, * Re-gí- na, máter mi-se-ricórdi- ae :
 Ví- ta, dulcé- do, et spes nóstra, sál-ve. Ad te
 clamá-mus, éxsu-les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rá-
 mus, geméntes et flén-tes in hac lacrimá-rum vátte.
 E-ia ergo, Advocá- ta nóstra, illos tú- os mi-se-ri-
 córdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-
 ctum frúctum véntris tú- i, nó-bis post hoc exsíl- i- um
 os-ténde. O clé-mens : O pí- a : O dúlcis
 * Vírgo Ma-rí- a.

Die Choralnotation im *Liber usualis* gibt verschiedene Möglichkeiten für ein fließendes Singen, doch geht dabei die straffe Form verloren: es klingt wie gesungene Prosa. Daß der Tactus, die Brevis, hier tripliert sein sollte – weil die Zahl 3 im Text vorherrscht –, war mir sofort klar.

Übertragung der Antiphon *Salve Regina*

Die unterschiedliche Anordnung der Solmisations-silben über dem Notensystem zeigt an, in welchem Hexachord sich die Antiphon bewegt:

Hexachordum durum do re mi fa sol la

Hexachordum molle do re mi fa sol la

Hexachordum naturale do re mi fa sol la

	Wörter	Silben	Buchstaben		Schläge in \downarrow
I.	9	22	51		2 x 10 = 20
II.	16	31	79		21
III.	11	28	61		16
plus	11	24	61		16
Abgesang	7	12	24		14
	54	117	276		87

Die Antiphon *Salve Regina* enthält somit 54 Wörter, 117 Silben und 276 Buchstaben. Mögliche Deutungen dieser Zahlen sind: 54 Wörter: $5 + 4 = 9$, die Zahl des „Überheiligen“: 3×3 ; 117 Silben: $1 + 1 + 7 = 9$, nochmals dieselbe Zahl, und 276 Buchstaben: $2 + 7 + 6 = 15$, die Zahl der Maria in Verbindung mit der Drei-Einheit.

Die Melodie zählt 87 triplizierte Breven, $8 + 7 = 15$, nochmals dieselbe Zahl!

In dieser von mir rhythmisierten Fassung ist der Tactus (Schlag) die triplizierte Brevis. In der heute gebräuchlichen Notation hätte ich das Alla-Breve-Zeichen schreiben müssen und die Halben in Triolen aufteilen, doch wäre dabei das Notenbild unruhig und unübersichtlich geworden. Deshalb bin ich bei der mensuralen Vorzeichnung geblieben, habe den Schlag als punktierte Halbe notiert und bei den Hemiolen $3/2$ eingesetzt. Die kleinen Gruppierungsstriche geben keine Betonungen an. Die Rhythmisierung geschah singend, *ohne* Zählen. Dabei ergeben sich pro Zeile die folgende Anzahl Schläge:

erste Doppelstrophe:	$10 + 10 = 20$
zweite Doppelstrophe:	$9 + 12 = 21$
dritte Doppelstrophe:	$6 + 10 = 16$
vierte Doppelstrophe:	$8 + 8 = 16$
Abgesang:	$7 + 7 = 14$
	<u>87</u>

Die Zahlen jedes einzelnen Verses sind bereits eine Aussage, und die Summe bestätigt, daß das Gebet erhört worden ist: die 8 ist als Summe aus 2×4 eine sehr menschliche, weltliche Zahl, sie bedeutet jedoch durch die ungebrochene, unendliche Form des Schriftzeichens zugleich auch die Ewigkeit; $7 = 3 \times 4$: Drei-Einheit und Welt; $8 + 7 = 15 = 3 \times 5$: das Göttliche in Verbindung mit Maria.

Es gilt jetzt, die melodischen Wendungen jeder Strophe, jedes Verses sogar, auf ihre Aussage hin zu untersuchen. Eine fallende Bewegung beherrscht die erste Doppelstrophe, die ohne Interpolation des Wortes „Mater“ eine notengetreue Wiederholung ergibt. Sie entspricht der Gebärde des gelassenen, vertrauensvollen Sich-Verneigens im ehrfurchtsvollen Gruß. Die erste Wendung ist die typische Ruf- und Grußformel *la-sol-la-re*, die zweite erweitert sie: aus der fallenden Quinte mit dem Wechselton *sol* entstehen zwei fallende Quartan mit dem Verbindungston *fa*: *la-sol-fa-mi/fa/sol-fa-mi-re*; die dritte Wendung ist eine gebräuchliche Schlußformel der dorischen Tonart: von *do* erhebt sich die Stimme ins *sol*, fällt dann aber ins *re* zurück. *Do-sol* ist die „Spiegelquinte“ von *la-re*, oder die Umkehrung innerhalb der Sechstonreihe *do-re-mi-fa-sol-la*, des Hexachords, der Grundlage mittelalterlicher Musik. Zudem wirkt eine solche Umkehrung um die Achse *mi-fa* formbildend: der obere Ton *la* wird ersetzt durch den unteren, *do* usw. Dadurch verändert sich die Aussage: dem feierlich fallenden Gruß folgt die Bitte, die von der armen Erde zum Himmel „schreit“; doch nachher muß die Finalis *re* erreicht werden: Das *do* ist also nicht „Grundton“, die aufsteigende Quinte entspricht nicht dem Anfang des Liedes *Morgen kommt der Weihnachtsmann* oder dem berühmten Entenlied, das auf dem Klavier so schön „in der Hand“ liegt. Nein, hier geht es wirklich um eine Wende, und der Finalton *re* faßt alle Töne deutend zusammen. Die „runde

Quarte“ *sol-re*, in der der Halbton von je einem Ganzton umgeben und dadurch nach oben und unten in einem vollkommenen Gleichgewicht ist, verleiht dem *Salve Regina* die ihm eigentümliche Würde. Auch die „Zielquarte“ *do-fa* macht sich mit ihrer „wartenden“ Umkehrung *fa-do* geltend, dazu die dritte Quarte, die „mühsame“ *mi-la* und die „klagende“ Umkehrung *la-mi*. (Die steigende und fallende Quint bringen die Terz als Durchgangston; von der Sekund lebt die einstimmige Vokalmusik.) Das vorherrschende Intervall ist hier die Quart, das Tetrachord.

Die zweite Doppelstrophe zeigt die sich logisch ergebende Gebärde: der Bittsteller richtet sich auf, er zeigt sich als der Rufende, Flehende, Aufschauende. *Re-fa-la*, der Gegensatz des Grußes, entspricht dem mühevollen Sich-Erheben. Die fallende Quarte *la-mi* ist wirklich klagend. Das Wort „*exsules*“ wird von *sol-re-sol* getragen: es wird festgestellt, daß hier „Verbannte“ bitten. Die Schlußformel geht, wie in der ersten Strophe, auf die Quarte *sol-re* zurück. Der zweite Vers dieser Strophe bringt textlich eine Steigerung: Nach dem Rufen wird von Seufzen, Stöhnen und Flehen gesungen. In der heute bekannten Fassung setzt sich die Steigerung auch melodisch durch: *sol-re molle* wird dem *re-fa-la naturale* gleichsam „aufgesetzt“, die Wörter „*gementes*“ und „*flentes*“ sind vom stillen *re-fa-sol* und vom verzagenden *fa-mi-re-do* getragen. Dem Text entsprechend ist die Schlußwendung hier länger. Doch wirkt die „Zielquarte“ *do-fa* beim Wort „*hac*“ ausgleichend. Wie verschieden dieselbe Quarte fallend und steigend wirken kann, zeigt sich deutlich in dem Abschnitt „*flentes in hac*“; ebenso, wie klagend *la-sol-fa-mi* [bei „*lacrimarum*“] ist. — Und wie richtig wird die jeweils passende Wendung gefunden! —

In der dritten Doppelstrophe bringt der Sänger seine Bitte vor. Er richtet sich dazu noch mehr auf, fängt sogar auf *fa* an, erreicht jedoch zunächst nur das dominierende *la*; und wie im zweiten Vers der vorhergehenden Strophe wird *sol-re molle* „aufgesetzt“. Dann „wendet“ er sich zurück nach *fa* und wagt eine nochmalige Stimmerhebung *re-sol-la*. „*Illos tuos*“ fängt auf *sol durum* an, was nun wie ein Wagnis wirkt. Wieder wird auf *sol durum* eingesetzt, und weit spannt sich der Bogen von *sol-fa-re durum* nach *sol-fa-la-sol-re-mi-fa-mi-re-do naturale* über „*misericordes oculos*“. Die Schlußformel umspielt wiederum die „runde“, „gelassene“ Quarte *sol-re*. Während dieser erste Teil der dritten Doppelstrophe die höchste Stelle im *Salve Regina* (mit Umfang einer None) ist, ist der zweite die tiefste. Das fallende *sol-re*, als „Baustein“ bereits in allen drei Hexachorden bekannt, bildet sich jetzt von *d-sol* aus und fällt nach *a-re* unter den Finalton. Es handelt sich um das nach unten versetzte Hexachordum durum. Diese bittende („knieende“) Wendung findet sich in der Einstimmigkeit überall dort, wo es um ernste, gebetsartige Gesänge geht. Hier steht eine hypodorische, „fallende“ Strophe in der sonst oft „steigenden“, dorischen „*com-positio*“, und zwar an der Stelle, wo die endgültige, die wichtigste Bitte geäußert wird: Jesum, den Erlöser, soll Maria doch „*uns*“, den Sündern, nach dieser Verbannung auf Erden, zeigen. In diesem „*nobis*“ klingt die steigende Quint *re-la* noch einmal sehr angestrengt, unterstützt durch den oberen Wechselton *fa super la*. Nachher fällt die Stimme in großer Gelassenheit in die Ruhe. Auch in dieser Strophe wirkt die Erweiterung und führt zu einem Ausgleich mit dem zweiten Vers der dritten Strophe, doch nicht aus ästhetischen Gründen,

sondern durch die Haltung des Sängers bedingt und weil der Text es nahelegt. Die Finalwendung bei „ostende“ ist so kurz wie nur möglich angelegt, und es wird verschiedentlich angenommen, daß die Antiphon ihren Schluß ursprünglich hier fand. Ob es wohl diese sehr kurze Schlußwendung war, die zur dreiteiligen Coda Anlaß gab? Sie ist nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich sinnvoll.

Dem „gelassenen“ Gruß am Anfang steht der „lobende“ Gruß am Schluß gegenüber. Dieser fängt wieder auf der Dominante *a* an, doch ist das *a* nicht ein *la*, das eine Abwärts-Bewegung zur Folge hat, sondern ein *re* im Hexachordum durum, das zu einer steigenden Bewegung führt. Noch einmal erhebt sich der Bittende und bringt eindringliche Grußworte, dann läßt er die Stimme „natürlich vertrauend“ wieder fallen und kehrt in die anfangs angenommene Haltung zurück, er schließt mit der „Gleichgewichtsquarte“ *sol-fa-mi-re*, die den ganzen Gesang beherrscht hat.

Fassen wir zusammen: das *Salve Regina* mit seinem metrischen und mit „Schmuckreimen“ versehenen Text⁷ weist eine straffe, überraschend formbildende und sinnvolle Ordnung auf, die sich mit Hilfe der im Mittelalter verbreiteten Zahlensymbolik sachlich belegen läßt. Die Zahl 3 der Trinität und des „Bereiches Gottes“ beherrscht den Text. Daher liegt es nahe, die Schlageinheit der Melodie zu triplieren und diese Triplierung durchzuführen. Dabei ergibt sich ohne weiteres eine Gruppierung, die auch zu einigen Hemiolen führt: 3 x 2/4 statt 2 x 3/4. So entsteht eine m. E. überzeugende Melodie mit Wendungen, die uns den Inhalt der Antiphon gleichsam als melodische Gebärden nahebringen. Eine nochmalige Überprüfung der Zahlen bestätigt mir die Richtigkeit der oben, Seite 133, aufgestellten These.

Ein Vergleich mit der gesungenen und in seiner Zeit deutenden Übersetzung des Meistersingers Hans Sachs zeigt, daß sowohl die Solmisation als Grundlage des „Zusammensetzens“ einer Melodie als auch die Zahlensymbolik in der Reformationszeit immer noch als vertraute Weisheit lebendig waren.

Salve, ich grücs dich schone,	7 Silben	
reigna in dem drone,	7 Silben	
seit das dw dregst die krone	7 Silben	
Misericordie.	6 Silben	1. Stollen mit 27 Silben
Aller parmherczikeite	7 Silben	
ein mutter man dich seite	7 Silben	
an unser leczten zeite:	7 Silben	
uns, junckfraw, pey geste.	6 Silben	2. Stollen mit 27 Silben
Vita dulcedo pist vürbar	8 Silben	
des lebens uresprung	6 Silben	
et spes nostra, wan an dir gar	8 Silben	
leit all unser hoffnung:	6 Silben	
salve, Junckfraw, wir grüssen dich	8 Silben	
ein keisserin gewaltiklich	8 Silben	
gar hoch in jearcheye,	7 Silben	
ad te, du künigin freye,	7 Silben	
clamamus wir stet schreye,	7 Silben	
hilff uns aus allem we.	6 Silben	

⁷ Ibid., 130.

Abgesang mit 71 Silben, ergibt mit den Stollen 125 Silben.

Eck sules gar ellende
filli kinder wir sende,
dar in pracht uns behende
Eva im paradeis:
Weck hast den fluch verdriben,
pey dir ist heil becliben,
als von dir hat geschriben
maniger proffet weis.

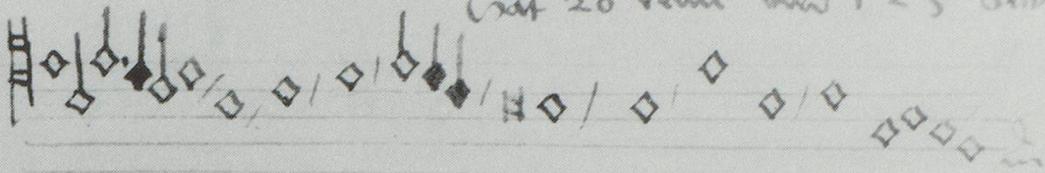
Junckfraw, atte suspyramus,
zw dir so seufczen wir
gementes, ich auch melde sus,
et flentes mit begir:
wir weinen und clagen gar ser
in hac lacrimarum, erhör,
valle in drübsal krume:
eia ergo, dar ume
advocata so kume
nostra, ich gib dir preis.
Reine vürsprecherine,
illos tuos mit sine,
Maria künigine,
misericordes gut
Dein oculos mit gere
ad nos converte kere
und Jesum dein sun here
vor Sünden uns behüt.
Benedictum gebenedeit
fructum ventris tui
sei dy frucht deines leibs geseit,
nobis post hoc merck wy
exyllium ostende nach
dem ellent, o clemens, enpfach
o pia gütigs pilde,
o dulcis süs und milde
maria, secz dein schilde,
das uns der feind nichez ddat.

Die Sammlung, aus der die Textfassung stammt, enthält keine Melodien und trägt die Bemerkung „Welches puch Ich Hans Sachs mit großer mü und Emsige Fließ zw Sam gesamlet hab auß mengen gutten puch“⁸. Die „christlich gebesserte“ Abschrift mit Melodie findet sich im *Singebuch* des Adam Puschmann; die darin enthaltenen Lieder von Hans Sachs gehen auf die älteren Zwickauer Handschriften zurück. Eine Auswahl aus dem *Singebuch* wurde von G. Münzer übertragen und herausgegeben⁹. Vor etlichen Jahren, als ich mich intensiv mit Luthers Liedern befaßt hatte, versuchte ich eine Übertragung nach einem Faksimile der Handschrift *Zwickau 2*:

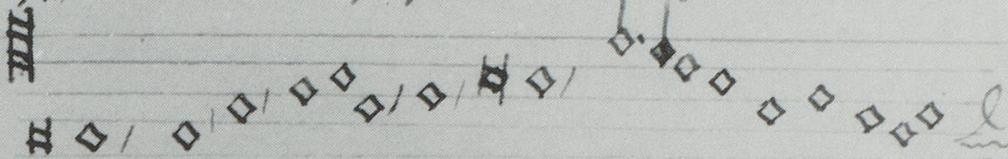
⁸ Cf. J. Maier, op. cit., 29.

⁹ *Das Singebuch des Adam Puschmann*, ed. Georg Münzer, Leipzig 1906.

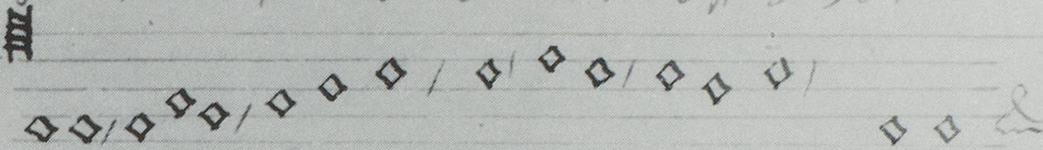
Das I Die Selber weiß zu prunano im 1513
 Crat 20 vom und 125 Salben



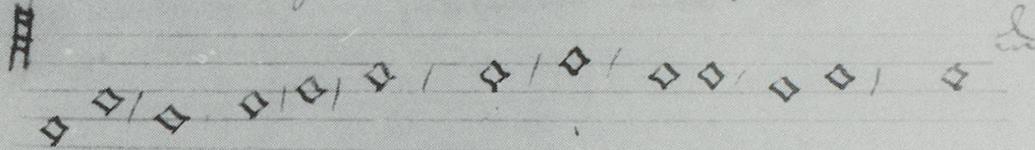
Salve ue ich gruß dich pfone / Rep chrisite in dem
 Al ler barmhertzigkeit / An haland man dich



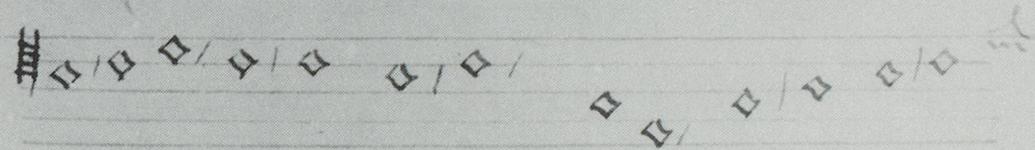
Thronp / Der du tregest die krone / mi spruordie
 spure / an unsern letzten zeite / uns hefflung bey offte



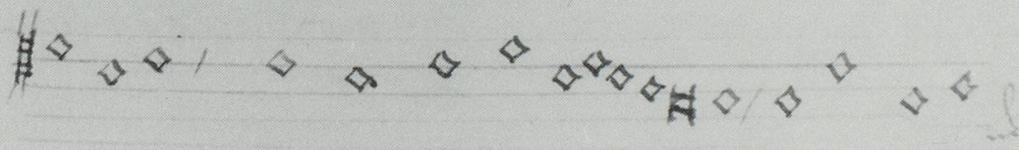
Santa dulcedo list fur wir / Des lebens versprunge / Et spes



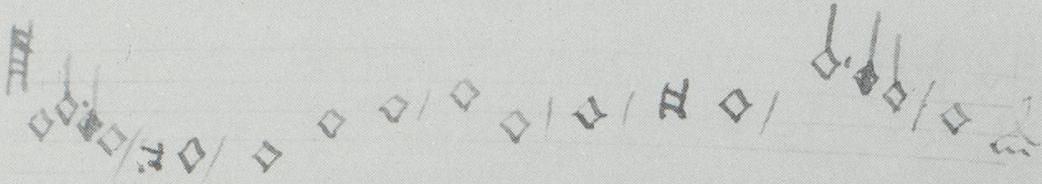
nostra vom an dir gar / leit all unser hoffnung / Sal



ue chrisite wir gruffen dich / Ein hoch himmel und



erdrerde / gar hoch in heranzee / Adie chrisite



gar frei, Kommens mit stets Agere, Helff uns



auf allem was ;

gewalt unv gutt 1 5 3 2
in dem muge

Hans Sachs (1484–1576) „Silberweis“, zu pranov im 1513 jar. hat 20 reim und 125 silben.

Silben	Musik	Schläge in ♩
7	Sal - - - - - ve, ich grüß dich - - - - - scho - ne,	12
7	Al - - - - - ler Barm - her - zig - - - - - kei - te	
7	Rex Chri - ste in dem - - - - - Thro - ne,	10
7	Am (Ein) Hei - land man dich - - - - - sei - te	
7	der du tre - gest - - - - - die Kro - ne,	8
7	an un - sern letz - ten Zei - te	
6	mi - - - - - se - ri - cor - di - - - - - e,	10
6	uns - - - - - hilf - lich bei - ge - - - - - ste.	40 x 2 = 80
8	Vi - - - - - ta dul - ce - do, bist für - war	8
8	Et spes nos - tra wan an dir gar	
6	des Le - bens U - - - - - re - sprung	8
6	leit all un - ser Hoff - nung.	16 x 2 = 32
8	Sal - - - - - ve Chri - ste, wir grüs - sen dich,	8
8	Ein - - - - - Herr hi - mel und er - - - - - dte - rich	8
7	Gar hoch in Hier - ar - - - - - chei - e.	10
7	Ad te Chri - ste gar - - - - - frei - e	10
7	Cla - ma - mus wir stets schrey - e,	8
6	Hilff - - - - - uns aus al - lem wee.	9

insgesamt 125 Silben:
 1 + 2 + 5 = 8 Ewigkeit
 1 x 2 x 5 = 10 Vollkommenheit
 125 = 5 x 5 x 5. 5 = die Zahl der Maria.

insgesamt 80 + 32 + 53 = 165 Schläge in ♩ : 1 + 6 + 5 = 12 = 3 x 4:
 Verbindung der Drei-Einheit mit der Welt. Für dieses Beispiel
 wichtiger ist jedoch 165 = 11 x 15: 11 als Zahl des Sünders in
 Verbindung mit 15, der Zahl der mit Gott verbundenen Maria.

Diese Zahlen beweisen, daß Hans Sachs zunächst das *Salve Regina* übertragen und in deutsche Reime gebracht hatte sowie daß die uns aus den beiden Zwickauer Handschriften und aus dem *Singebuch* des Adam Puschmann überlieferte Melodie zu der ursprünglichen, der Marianischen Fassung gehört. (Es geht um den Sünder [11], der zu Maria [5] fleht und durch ihre Vermittlung Gnade bei der Drei-Einheit findet.)

Aus der Überschrift geht zudem hervor, wann die *Silberweis* mit der ursprünglichen Textfassung entstanden ist. Sie läßt sich mühelos mit der Melodie singen, und die Anzahl Silben stimmt – wie eine Zählung in der ersten Strophe zeigt – mit seinen Angaben überein, ebenso jene der Reimsilben.

Salve, ich grüß dich schone	2 Reimsilben auf -e
Rex Christe auf dem Throne,	(Salve, misericordie) und
der du tregest die krone,	3 Reimsilben auf -one.
misericordie	
Aller barmherzigkeite	1 Reimsilbe auf -e
ein Heiland man dich seite,	(beigeste) und
an unsern letzten zeite	3 Reimsilben auf -eite.
uns hilflich beigeste.	
Vita dulcedo, bist fürwar	Eingeschobene, überleitende
des lebens uresprung	Doppelstrophe mit je
Et spes nostra, wan an dir gar	2 Reimsilben auf -ar und
leit all unser hoffnung.	-ung.
Salve Christe, wir grüßen dich,	Hier fängt m. E. der eigentliche
ein Herr himmel und erdterich	Abgesang an, je 2 Reimsilben
gar hoch in Hierarchie,	auf -e (Salve, wee)
Ad te, Christe, gar freie	und -ich sowie 3
Clamamus wir stets schreie:	auf -eie.
Hilff uns aus allem wee.	

Fünffmal kommt das -e, der Reimvokal des lateinischen *Salve Regina* vor (5 = die Zahl der Maria), dreimal der Reim auf -one, dreimal auf -eite, zweimal auf -ar, zweimal auf -ung, zweimal auf -ich und dreimal auf -eie. Der Reim auf -e steht je am Anfang und am Ende sowohl der Stollen als auch des Abgesangs¹⁰. Hans Sachs hat die Gebote von Reim und Silbenzahl freiwillig berücksichtigt und ist damit zu einer ungekünstelten und großzügigen Form gekommen, was sich vor allem beim Singen deutlich zeigt.

Das Singen bildet die Voraussetzung für die Gestaltung des Textes; lateinische Bruchstücke und erklärende Übersetzungen ins Deutsche werden zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. Dies ist „com-ponere“ in jeder Hinsicht.

Beim Singen wird auch klar, daß hier kein „Schmuckreim“, sondern ein wohlklingendes Spiel mit Vokalen betrieben wird: so etwa die Reimsilbe -one im ersten Stollen nach den Vokalen e-i-ü-i oder das Vorherrschen des A im Abgesang. Die

¹⁰ Das sind die 20 in der Überschrift bei Puschmann genannten Reime.

Anzahl Wörter scheinen zunächst der Silbenzahl unterstellt zu sein, wie etwa das Beispiel „Eck sules“ statt „exsules“ zeigt: die sieben Silben des ersten Verses müssen deutlich *sichtbar* dastehen. Und doch führen auch die Summen der Wörter zu überraschenden Zahlen:

erster Stollen:	5 + 5 + 5 + 1	= 16 Wörter
zweiter Stollen:	2 + 5 + 4 + 3	= 14 Wörter
Überleitung:	4 + 3 + 7 + 4	= 18 Wörter
Abgesang:	5 + 5 + 4 + 5 + 4 + 5	
	= 2 x 14	= 28 Wörter

Eine intensive Beschäftigung mit diesen Zahlen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Doch möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die „Marien-Zahl“ 5 insgesamt in acht Zeilen vorkommt. Dies steht im Zusammenhang damit, daß Hans Sachs seinen Meistergesang der „Regina“, Maria, gewidmet hat. Die 4 kommt in fünf Zeilen vor, und diese „irdische“ Zahl lebt auch in 16 (4 x 4), 14 (10 + 4), 18 (10 + 2 x 4) und in 28 (4 x 7). Nur in zwei Fällen enthält eine Zeile drei Wörter und in einem Falle sieben. Auch wenn wir berücksichtigen, daß die 3 und die 2 in der Zahl 5 enthalten sind, hat sich das Verhältnis geistlich – weltlich gegenüber der Antiphon aus dem 11. Jahrhundert deutlich zugunsten des Weltlichen verschoben.

Wichtiger als diese spekulativen Überlegungen ist hingegen die Art, in der man die *Silberweis* singen sollte, die „Ton-Art“. Sie unterscheidet sich deutlich von der dorisch-hypodorischen, die wir in der Antiphon kennengelernt haben. Während diese von der „runden Quarte“ *re-sol/sol-re*, die dem ganzen Gesang Gleichgewicht, Gelassenheit und Würde verleiht, beherrscht wird, geht es bei Hans Sachs um die „Zielquarte“ *do-fa* und deren „wartenden“ Umkehrung *fa-do*. Diese hören wir allerdings als Dur-Schlußwendung, wenn sie, wie hier in der Reim-Floskel der zweiten Zeile, im Hexachordum naturale vorkommt. Die erste Zeile schließt mit *mi-fa-mi-re-do* durum. Zudem war es notwendig, auch den Rhythmus dem Reim anzupassen¹¹. Derselbe Vorgang wiederholt sich im Abgesang zwischen der viertletzten und der drittletzten Zeile. Und nun, in der Schlußzeile der Stollen sowie in der letzten Zeile des ganzen Gesanges, geschieht das Wunderbare: zunächst scheint es, daß sich *fa-mi-re-do* durum mit *fa-mi-re-do* naturale zu einer fallenden „Durtonleiter“ verbinden würde (wie etwa in Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*), doch nein: der vorletzte Ton, *re*, scheint sich zu „besinnen“ und wendet sich zögernd und bittend in das *mi*: „In fine videbitur, cuius toni“ – am Ende werden wir sehen, welche Tonart – hat Martin Luther gesagt¹². In der *Silberweis* trifft dies genau zu, und es besteht die Gefahr, daß derjenige, der unbedingt begleiten will, mit einem C-dur-Akkord aufhört. Dadurch wäre jedoch das Wesentliche verloren. Der Mensch des 11. Jahrhunderts verstand sich als Gottes Geschöpf und wurde, vor allem, wenn es um geistliche Themen ging, als Typus dargestellt, während jener des 16. Jahrhunderts als selbstbewußte Persönlichkeit meistens „in die Ferne blickt“.

¹¹ Ibid., 81, wo der rhythmische Reim nicht verwendet ist.

¹² *Luthers Werke* 48, Weimar 1929, 21, Nr. 27 und Anm. 22.

Die Schlußzeilen des zweiten Stollens und des Abgesangs scheinen in eine andere Welt hineinzurufen: „uns hilflich beigeste“ und „Hilff uns auß allem wee“. Hier, an diesen beiden Stellen, wendet sich der ganze Gesang in die bittende und klagende phrygische Tonart. Im Abgesang wird das Tetrachord von der Quinte mit ausfüllender Terz und Quarte verdrängt: *do-mi-fa-sol* durum und naturale.

Eine Gegenüberstellung des lateinischen *Salve Regina* mit einer Buchmalerei, die wie die Antiphon aus der Reichenau (11. Jh.) stammt – Jesus spricht mit elf seiner Jünger –, zeigt, daß alles Gebärde ist, daß der Ausdruck nicht in den unterschiedlichen Gesichtszügen, sondern in der Zuwendung zu dem *Einen*, Jesus, dem Erlöser, liegt. 1 ist die Zahl, die nur Gott zukommt, 11 steht für die Sünder, die alle ihren Herrn verlassen haben¹³. Für die in der *Silberweis* herrschende Einstellung finden sich schönste Vergleichsmöglichkeiten, zum Beispiel Dürers Zeichnung seiner Mutter mit den weit geöffneten, schauenden Augen (1514) oder dessen ergreifende Darstellung des Kopfes des Apostels Markus (1520)¹⁴; Lucas Cranach d. Ä. malte je ein Bild von Luthers Vater und Mutter sowie einige des Reformators selbst zu verschiedenen Zeiten seines Wirkens. Überall sehe ich das Über-die-Welt-hinaus-Schauen, das ich in Wort und Weise des „Salve Regina, ich grüß dich schon“ erlebe¹⁵. Schließlich drängt sich noch ein Vergleich auf mit zwei der stärksten Luther-Liedern: *Ein feste Burg ist unser Gott*, das Luther bewußt als lydisches Lied mit Anfangs- und Finalton *f* aufgezeichnet hat, und *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen*, das wie die *Silberweis* in der phrygischen Tonart steht, aber alle drei Quartan (Tetrachorde) bringt.

In diesem Zusammenhang muß noch ein Lied genannt werden, das zu den letzten „Meistergesängen“ gehört: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* von Philipp Nicolai (1599).

In allen diesen Liedern sind Zeilen enthalten, die ähnlich auch in der *Silberweis* zu finden sind. Sicher sind sie nicht daraus abgeleitet, sondern die allgemein bekannten Wendungen, die in allen Tonarten vorkommen können, haben sich aus dem Text ergeben. Erst der Schlußton läßt uns die Tonart erkennen, und das aus alten, vertrauten Wendungen zusammengesetzte Lied kann vollkommen neu wirken. Luther brauchte für die Stollen von *Ein feste Burg* nur das *fa-do* und *fa-mi-re-do*, mit dem auch Hans Sachs angefangen hatte. Ebenso beginnt sein Abgesang bei „der alt böse Feind“ mit *do-mi-fa-sol* und wird nachher das *sol* – wie bei Hans Sachs – mit *la* und *fa* umspielt. Zu dieser Wendung führte die vorgegebene Textzeile, und aus deren Skandierung ergaben sich die Rhythmen. Auch Luthers *Mitten wir im Leben sind* fängt mit der „Zielquarte“ *do-re-mi-fa* an, die sich dann durch *mi* mit der „runden Quarte“ *re-mi-fa-sol* verbindet und schließlich unvermittelt in das *la-sol-fa-mi* naturale fällt. Was könnte besser zu dem Text passen: „Mit-

¹³ Albert Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein (Taunus)/Leipzig 1942, 37.

¹⁴ Emil Waldmann, *Albrecht Dürers Handzeichnungen*, Leipzig 1918, Abbildungen 38 und 76.

¹⁵ Friedrich Thöne, *Lucas Cranach der Ältere*, Königstein (Taunus) 1965.

Es wäre noch auf das Bildnis des Bonifacius Amerbach von Hans Holbein dem Jüngeren hinzuweisen sowie auf dessen Gemälde „Noli me tangere“, beide im Kunstmuseum Basel.

ten wir im Leben“ (Zielquarte) „sind, mit dem Tod“ (*sol durum*) „umfassen“ (*la-sol-fa-mi naturale*)?

Die zweite Zeile von „Salve, ich grüß dich schon“ scheint von Nicolai fast notengetreu in dessen dritter Zeile übernommen worden zu sein. Beinahe starr skandiert er in Jamben: „wach auf, du Stadt Jerusalem“. Hans Sachs braucht für seine sieben Silben „Rex Christe in dem Throne“ zehn Töne, und die kleine „Blume“ auf der verbindenden und dem Reim dienenden Silbe „dem“ gibt der ganzen Wendung einen eigentümlichen Schwung.

Es zeigt sich, daß es weder im Mittelalter noch in der Reformationszeit um Zitate oder Collagen geht, sondern allein um die Weiterverwendung des Vertrauten zu einem neuen Ganzen. Auch heute sind die Möglichkeiten auf diesem Gebiet noch nicht ausgeschöpft, wie sich bei vielen modernen Komponisten nachweisen läßt.¹⁶

¹⁶ Weitere Literatur zu diesem Themenkreis:

Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters*, ²Wiesbaden 1979, 87.

Ewald Jammers, „Wort und Ton bei Julian von Speyer“, *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, Köln 1950, 93–101.

Eugen Geiger, *Der Meistergesang des Hans Sachs*, Bern 1956.

Lucas Kunz, „Der Introitus ‚Gaudeamus‘“, *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*, Köln 1950, 34.

Ina Lohr, *Solmisation und Kirchentönenarten*, 4. erweiterte Auflage, Zürich 1981.

Bert Nagel, *Meistergesang*, Stuttgart 1962–1971.

Joseph Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen 2*, Tilburg 1936–1939, 297 ss.

Kees Vellekoop, „De parce Domino-composities van Jacob Obrecht“, *Mededelingenblad van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20, Amsterdam 1967.

Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, 87.

Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts 2*, Leipzig 1867, 1139.