

Vivat, Adventus und Krönungszeremoniell

Heinrich Schützens »Da pacem, Domine« SWV 465
als symbolische Kommunikation

Joachim Kremer

Da pacem, Domine (SWV 465 aus dem Jahre 1627) gehört mit *Syncharma Musicum* (SWV 49 von 1621) und *Teutonium dudum belli* (SWV 338 aus dem gleichen Jahre) zu den Kompositionen von Heinrich Schütz, die auf die Zeitumstände des Dreißigjährigen Krieges Bezug nehmen. Und als solche, zudem dem Dresdner Kapellmeister obliegende Werke fanden sie in der Forschung regelmäßig Erwähnung. Auch Schütz selbst weist in seinem Memorial von 1651 darauf hin, dass solche Kompositionen zu seinen amtlichen Aufgaben zählten, dass er bei »Chur- und fürstlichen Zusammenkünfften [...] auffgewartet« habe.¹ Den Anlass zu *Da pacem, Domine* gab der im Oktober 1627 in Mühlhausen stattfindende Kurfürstentag, der auch über die Rückgabe der von den Protestanten eingezogenen Kirchengüter beriet, also über ein hinsichtlich des interkonfessionellen Miteinanders heikles Thema.²

Auf diesen politischen Kontext nehmen die Texte des Werkes aber eher indirekt Bezug, die dabei zu findende Simultaneität zweier Texte findet sich in den Kompositionen von Schütz selten. Der Verweis in der Königsberger Quelle auf »nostrae germaniae« und den in Kriegszeiten geöffneten Janustempel belegen ebenfalls die Kontextualität und benennen den Krieg deutlicher.³ Allerdings kommt dem Werk im musikhistorischen Bild, das vom Komponisten Schütz gezeichnet wird, keine größere Bedeutung zu. Es wird – oft unter Bezugnahme auf die detaillierte Besprechung Werner Breigs von 1982⁴ – als das »politischste« Werk des Komponisten gesehen und als eindringliche, durch die Vivatrufe intensivierete Friedensbitte verstanden. Solche Verortungen gehen vom Text und der musikalischen Faktur des Werkes aus, wie sie Breig ausführlich beschrieben hat.

Sicher muss man die beiden in *Da pacem, Domine* sukzessiv und auch simultan musizierenden Ensembles aufeinander beziehen, und Werner Breig gab mit der Feststellung einer theologischen Relativierung der Rolle der Kurfürsten bereits eine Interpretation vor: Die sich wiederholende Frage des ersten Chores »quia non est alius qui pugnet pro nobis« bleibt nämlich trotz der simultanen Anrufung aller Kurfürsten im Grunde offen und betont damit höchstens die Notwendigkeit göttlicher Hilfestellung.⁵ Mit solchen Textbezügen sind indes noch nicht alle Interpretationsansätze verfolgt, die die Komposition bietet. Der *Chorus secundus* besteht ausschließlich aus Vivatrufen (im Singular und Plural »vivat«), die an die versammelten Kurfürsten und den Kaiser gerichtet sind. Das ist in der hier zu findenden Häufung außergewöhnlich.⁶ 98 Vivats werden auf diese Weise komponiert und wenn man Parallelführungen als intensivierete Formen wertet, dann sind es immer noch 52 einzelne Vivatakklationen:

- | | |
|-------------------|--|
| I. (T. 24–48): | 7 Vivatrufe auf Moguntinus, Trevirensis, Coloniensis,
4 weitere Vivats,
4 Vivats auf Ferdinand |
| II. (T. 65–86): | 12 Vivats auf Saxo, Bavarus, Brandenburgensis,
5 Vivats auf Ferdinand |
| III. (T. 95–119): | 6 Vivats auf die Kurfürsten,
4 Vivats auf Ferdinand |
| IV. (T. 121–139): | 12 Vivats auf die Kurfürsten,
Vivat auf Ferdinand (als Noëma mit Bass II als
Konfliktstimme) |

Linearität oder signalhafte Intervallstrukturen prägen diese Vivatrufe, die sich wegen ihrer Kürze und der beschränkten Diastematik kaum zu weiter tragenden musikalischen Entwicklungen eignen. Dabei ist jeder von ihnen in musikalischer Hinsicht weder singulär noch kompliziert, und sie verweisen damit eher auf usuelle, nicht-verschriftlichte Praktiken. Diese Verweisfunktion soll im weiteren Verlauf der Ausführungen weiter verfolgt werden.

Funktionalität vs. Autonomie

»Da pacem, Domine« als Gelegenheitskomposition

Da pacem, Domine ist eine Gelegenheitsmusik, die mit Blick auf ihre konkrete Funktionalität hin entstanden ist. Das Werk ist damit musikalisch-ästhetisch nicht autonom. Mit dieser Feststellung stehen latent Einwände im Raum, die zuweilen allen Gelegenheitsmusiken und in pauschaler Weise entgegengebracht werden.⁷ Indes scheint es aber keine ausgemachte Sache zu sein, dass sich seit der Renaissance (wann auch immer ihr Beginn anzusetzen ist) die Autonomie als das vorrangige Wesensmerkmal der Musik ausgeprägt hat. Und der ästhetischen Autonomie eine solche Nobilität zuzuschreiben, dass sie nicht nur als die höherwertige ästhetische Konzeption, sondern als die entscheidende verstanden wird, käme der Verabsolutierung einer bestimmten Konzeption von Musik gleich, wenn auch zugegebenermaßen einer bedeutenden und wirkungsmächtigen Idee. Dass das zuweilen in der Musikgeschichtsschreibung geschehen ist, zeigt sich im Umgang mit aller Musik, der ein funktionales Moment innewohnt.⁸ Der emphatische und sich vorwiegend auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts stützende Werkbegriff erhielt nämlich seine ideale Überhöhung durch die Kategorie der Autonomie, war damit aber – latent oder offen ausgesprochen – auf den Gegenbegriff der ästhetisch niedriger stehenden Gelegenheitsmusik angewiesen.⁹ Er vermochte die Überhöhung präzisierend zuzuspitzen, zumal er durch Eduard Hanslick auf politische Musik bezogen und damit konkret lebensweltlich verstanden wurde.¹⁰ Aber noch im 18. Jahrhundert hatten viele Gelegenheitsmusiken An-

lassgebundenheit und ästhetischen Anspruch miteinander verbunden, was zumindest für Zeitgenossen durchaus als reibungsfrei verstanden wurde. Dass also Funktionalität und innermusikalische Autonomie unbedingte Ausschlusskriterien sein sollen, dass man mit Fug und Recht die eine Kategorie gegen die andere ausspielen können soll, hat eine eigenartige Bedeutung für ästhetische Überhöhungen und nachfolgend für die Ausbildung musikalischer Kanons wie auch der darauf sich berufenden musikhistorischen Narrative erlangt.¹¹ Aber wenn Autonomie als Prämisse gesetzt wird, dann ist es – und daran zeigt sich das Wesen der Autonomie als Gegenbegriff im Sinne Kosellecks¹² – geradezu unvermeidlich, dass Außermusikalisches als sekundär oder sogar irrelevant betrachtet wird. Friedhelm Krummacher geht im Blick auf die Krisenhaftigkeit des 17. Jahrhunderts davon aus, dass »Musik weniger als andere Lebensbereiche externe Momente reflektiert«, was »in der Sache selbst« begründet sei.¹³ Die damit treffend benannte Problematik des Verhältnisses von Inner- und Außermusikalischem scheint zuweilen für die Musik nach 1800 als gelöst, wenn Laurenz Lütteken konstatiert, dass an die Stelle des Sinnzusammenhangs zwischen Inner- und Außermusikalischem die Autonomieästhetik getreten sei, die Autonomie geradezu als Kompensation dieser Verlusterfahrung zu verstehen sei und dass danach »nur gelegentlich« eine Erinnerung von Kunstwerk und ritueller Daseinsform nachzuweisen sei.¹⁴

Da aber mitnichten aller Musik nach 1800 funktionsfreie Autonomie attestiert werden kann, könnte man statt eines Ausschlussmodells eine andere Perspektive einnehmen, nämlich in Paraphrasierung Barbara Stollberg-Rilingers das Denkmodell, dass »nicht alles nur autonom, aber eben auch [als] autonom«¹⁵ verstanden werden kann. Das öffnet den Fragehorizont, und diesem Modell folgend läge dann die Aufgabe der Musikwissenschaft – trotz des bisherigen großen Erfolgs dualistischer Konzeptionen der Geschichtsschreibung – auch darin, nicht das Eine gegen das Andere auszuspielen, sondern das diffizile und vielgestaltige Ineinanderwirken Beider zu erfassen.

Symbolische Kommunikation und Musikwissenschaft

Der Autonomieästhetik grundsätzlich entgegen steht das Konzept der symbolischen Kommunikation, weil es kulturelle Phänomene als empirische Wahrnehmung der sozialen Welt versteht, strukturiert durch Symbolisierungen.¹⁶ Performative Akte bilden diesem Ansatz zufolge soziale Realität nicht nur ab, sondern schaffen diese in Form einer symbolischen Kommunikation stets aufs Neue und versehen sie somit mit Sinn, durchaus in veränderbarer Art und Weise. Wertesysteme und Ordnungen werden so »manifestiert, visualisiert, auf Dauer gestellt, aber auch angegriffen und verändert«.¹⁷ Nicht also das künstlerische Produkt allein mit seiner musikalisch-textlichen Struktur bestimmt die Deutung, sondern auch der im funktionalen Kontext zu verstehende Akt des Vollzugs und seiner Darbietung.

Schon in diesen wenigen Setzungen liegen ernstzunehmende und folgenreiche Anregungen, weil die Phänomene selbst – und damit auch die Musik – in einem Kontext

der sozialen Welt gesehen werden, und zwar auch in ihrer Rückwirkung auf die Neukonstruktion der (auch außermusikalischen) Welt. Eine solche Wirkung ist an eine gewisse Öffentlichkeit gebunden, an das Wissen von dieser Kommunikation, die als ein Akt des Vollzugs ihre Wirkung nicht ohne Sichtbarmachung und Hörbarwerdung entfalten kann. Barbara Stollberg-Rilinger gesteht diesem Konzept einige Offenheit und damit auch Indeterminiertheit zu, sieht aber die Chance darin, Momente der nach außen gerichteten und im Akt der Performanz zu fassenden Außenwirkung zu erkennen. Als eine Zeitkunst ist die Musik damit prädestiniert, mit diesem methodischen Instrumentarium betrachtet zu werden, weil so auch prozessuale Inszenierungen erfasst werden können. Während Jürgen Heidrich und Katelijne Schiltz am Beispiel musikalischer Rätsel und dem Themenfeld »Musik und Bild« die Grenzen der symbolischen Kommunikation aufgezeigt haben, anhand gut gewählter Musikbespiele auf die begrenzte Wirkung musikalischer Rätsel hinweisen, scheint doch überprüfenswert, ob symbolische Kommunikation mit »Verweis«, »Zeichenhaftigkeit«, »Symbol«, »Ritual« oder »interaktiver Kommunikation« gleichgesetzt werden kann¹⁸ oder ob nicht erst deren performative Inszenierung (ob im Ganzen oder in Teilen) einen kommunikativen Anspruch einlösen kann. Fraglich ist somit, ob die Idee des selbstreferentiellen Kunstanspruchs, wie er am Beispiel von Beethovens Chorfantasie dargestellt wird,¹⁹ nicht ein wesentliches Moment der symbolischen Kommunikation vermissen lässt, nämlich das der Außenwirkung. Der von Jürgen Heidrich benannte Aspekt, dass sich das Werk einer Erwartungshaltung verweigert und bis dahin unbekannte hermeneutische und ästhetische Probleme schafft, was »den Beteiligten neue Kategorien des Verstehens abverlangt«, kann doch gerade im Umgang mit dieser Irritation und »Ratlosigkeit« erkennbar werden.²⁰ Sicher ist Musik ein Zeichensystem, sie ist auf Kommunikation angelegt und ihr wohnt eine Verweiskfunktion inne; aber symbolische Kommunikation ist nicht nur Abbild, ästhetisch überhöhtes Absetzen von der Welt oder gar Rückbezüglichkeit auf sich selbst, sondern sie setzt Wirklichkeiten, die über die Musik hinaus auf die soziale Wirklichkeit einwirken. Wenn beispielsweise in Jacob Obrechts *Missa de tous bien playne* der Tenor die Reihenfolge der notierten Stimme verändern muss, um eine »non-lineare, sprunghafte Lektüre des Notierten« zu verklänglichlichen,²¹ und dabei die Notenwerte in hierarchischer Folge singt (also erst die Longae, dann die Breves und so weiter), dann ist das wohl eine Kommunikation mit den Sängern, aber gerade im Moment der Performanz geht das weitgehend verloren, weil die Hörer den Unterschied zwischen Notat und klingender Musik nicht wahrnehmen, möglicherweise gar nicht kennen.²² Aber um das Erreichen möglichst vieler Rezipienten geht es bei der symbolischen Kommunikation, die in ihrer Performanz eine möglichst breite Folie des Sich-Wiederfindens anstrebt. Das gilt sogar, wenn es sich um Konsensfassaden handelt, weil das situative Setting (Feier, Gottesdienst, Festrede etc.) die Darstellung von Individualpositionen dort nicht gestattet.

Stärker akzentuiert Björn Tammen das Moment der Wirklichkeitsgenerierung, wenn er ein Kölner Chorgestühl des frühen 14. Jahrhunderts als »institutionelle Repräsentation des im Chorgestühl vereinten Domkapitels« versteht, und auch Sebastian Werr, der höfische Operaufführungen als Inszenierung der höfischen Ordnung versteht, die

vor allem durch die physische Anwesenheit des Herrschers ihre sinnfällige, weil augenscheinliche Bedeutung erlangt.²³ Aber die genannten Studien lassen erkennen, dass der musikwissenschaftliche Gebrauch des Begriffes der symbolischen Kommunikation eher uneinheitlich zu sein scheint; er wird zuweilen gleichgesetzt mit »Verweis« und »Symbol«, auch mit »Kontextualität« oder er wird auf das Werk gelenkt, im Sinne einer Selbstreferentialität.²⁴ Wenn aber die Frage nach der symbolischen Kommunikation nicht grundsätzlich falsch gestellt sein soll, muss sie notwendigerweise ein Stück vom Werk wegführen, hin zur Konstruktion sozialer Wirklichkeiten. Und hier wird Schützens *Da pacem, Domine* in hohem Maße interessant, weil die Vivatrufe einer sozialen (und weniger einer kompositionsgeschichtlichen) Praxis entstammen, die seit Jahrhunderten auch über nationale und kulturelle Grenzen hinweg soziales Miteinander mitbestimmt hat.

Vivat als Akklamation: Grundmomente der Vivat-Rufe

Vivat-Rufe sind im Gegensatz zu Werner Bittingsers Einschätzung alles Andere als »lapidar«,²⁵ sondern sie sind als Teil einer komplexen sozialen und akustischen Praxis zu verstehen, wenn man Funktionszusammenhang, Ablauf, die Rolle der Ausführenden und die Lautstärke der Rufe bedenkt. Sie sind als eine Form der seit der Antike nachweisbaren Akklamationen verschiedener Kulturen (Perser, Syrer, Ägypter, Griechen und Römer) auch in der christlichen Welt bekannt. Typologisch sind sie dem Amen verwandt,²⁶ so dass es mehr als erstaunt, dass sie – im Gegensatz zum Amen – bislang kaum Gegenstand der Forschung gewesen sind, allemal nicht der musikwissenschaftlichen Forschung. Die folgenden Ausführungen stellen also nur den Versuch einer Annäherung an eine soziale Praxis dar, die im Gegensatz zu ihrer sozialen Omnipräsenz selten genug mehrstimmig vertont bzw. kompositorisch gestaltet wurde. Freilich gälte es dabei, die schier unüberschaubare Menge der Huldigungsmusiken der Frühen Neuzeit zu sichten, die oft genug Anlass für Jubelrufe boten. So endet beispielsweise das zur Hochzeit des württembergischen Erbprinzenpaares Wilhelm Ludwig von Württemberg und Magdalena Sibylla von Hessen-Darmstadt 1675 aufgeführte mythologische Singspiel *Lavinia* mit der Aria eines Redners, der gemeinsam mit dem Chor in einen Vivatruf eintritt:

VIVAT der Württemberg-Hessische Namen!

VIVAT! Gekrönet in Ewigkeit / Amen!

[dritte und letzte Strophe:]

Lebet o Württemberg-Hessische Namen!

Lebet beglücktet in Ewigkeit / AMEN!²⁷

Fast schon willkürlich aus der Menge frühneuzeitlicher Vivatrufe herausgegriffen, zeigt sich hier doch Grundsätzliches einer solchen Akklamation.

Akklamation der Autorität

Wie mit anderen Akklamationen so werden auch mit den Vivatrufen Autoritäten geehrt, also Herrscher, deren Familien oder Entscheidungsträger des politischen und militärischen Lebens. Der Vivatruf ist aber entgegen der oben wiedergegebenen Ansicht Sebastian Werrs nicht ausschließlich an die physische Präsenz dieser Personen gebunden, wenn es sich um Memorialakte handelt. Die Faktizität wird bei Gedenkveranstaltungen über die Performanz erreicht, bei der der Name eine Verweisfunktion übernimmt, unter Umständen ist die betreffende Person auch visuell präsent, etwa als Bestandteil eines *Castrum doloris*. Die intensivierende Wiederholung eines Vivat-Rufes ist durch viele Quellen belegt; sie unterstreicht die performative Qualität dieser Akklamation.

Anlässe

Zwar können auch *Abstracta* bejubelt werden, wie etwa im Rahmen eines Feuerwerks anlässlich der Friedensfeiern 1649, wo die Worte »Vivat Pax« zu sehen waren.²⁸ Aus der Eigenschaft der Widmungsträger folgert aber, dass oft personenbezogene Anlässe den Rahmen abgeben; zwei von ihnen waren über Jahrhunderte hinweg etabliert: die Krönungszeremonie und der Adventus. Beide bildeten – vielleicht mit Abstufungen – mittels symbolhafter Gesten, Sprechformeln sowie vorbestimmter Handlungsabläufe eine »ästhetische Inszenierung mit einer komplexen Dramaturgie« aus. Beispielhaft formuliert dies Therese Bruggisser-Lanker für die Krönungsriten.²⁹

Paraliturgie

Das Vivat markiert eine besondere, aus der Alltagswelt herausgehobene Kommunikationssituation. Es wird nicht jedem entgegengebracht, sondern ertönt in einem bestimmten Moment als eine fast schon weihetvoll und paraliturgisch inszenierte sprachliche Floskel, wie es Jürgen Heidrich am Beispiel der *Missa Hercules Dux Ferrariae* gezeigt hat.³⁰ Die Platzierung des Vivat im Stuttgarter Singspiel *Lavinia* als Abschluss belegt ebenfalls diese Überhöhung.

Kasualien

Wahl- und Krönungszeremonie

Vivats erschallen – dem biblischen Buch der Könige 1 Vers 39 folgend (»Vivat rex in aeternum«) – unmittelbar nach der Salbung eines Königs, zuweilen auch nach erfolgter Wahl. In Verbindung mit einer Antiphon gehört der Ruf zu den liturgischen Gesängen der angelsächsischen Krönungsmesse, und schließt die Antiphon *Unxerunt Salomonem*, die auch während der Salbung der französischen Könige gesungen wird, ab.³¹ Ähnlich wird

auch die Wahl des Kaisers in Frankfurt durch eine Proklamation und das bestätigende Vivat bekräftigt und damit anerkannt:

Nach also berichtiger solennen Kaiserwahl [...] pflegt ermeldte Wahl sofort in besagter Bartholomäuskirche dem daselbst versammelten Volke öffentlich bekannt gemacht, auch der neuerwählte römische teutsche Kaiser [...] von den Churfürsten und Wahlgesandten aus sothaner Capelle heraus, in das Chor geführt, daselbst auf den Altar gehoben und somit in Person dem Volke dargestellt zu werden, das [...] den neuen Reichsbeherrscher mit einem gleich beyfälligen und frohen Vivat beehret und dadurch seine Zufriedenheit über dessen Wahl zu offenem Tage legt.³²

Sollte der Neuerwählte in Absenz gewählt worden sein, wird ein ähnliches Verfahren praktiziert. Einer der Kurfürsten »kündigt darauf dem Volke die beschehene Wahl mit den Worten an: »Annuncio vobis, quod N. N. [nomen nominandum; d. Verf.] electus sit in Imperatorem« worauf das in der Kirche befindliche Volk dem neuerwählten Kaiser ein gleichmäßiges frohes Vivat erschallen läßt.«³³

Adventus

Der feierliche Adventus erfolgte im Rahmen eines Herrschereinzuges oder er diente der Übernahme der Herrschaft, die mit einem Einzug vollzogen werden konnte. Er demonstrierte deshalb Eintracht und Stabilität und bildete dazu eine »komplexe Kette verschiedener Zeremonien« wie einen überregional verständlichen Zeichencode aus.³⁴ Seit der Antike bis in die Neuzeit ist er nachweisbar und er kann idealtypisch in sechs Phasen unterteilt werden:

- Phase 1: Vorbereitung
- Phase 2: Occursio: Die Einholung des Herrschers (Entgegenziehen, Begrüßung, Geleit)
- Phase 3: Ingressus: Eintritt und Empfang
- Phase 4: Processio und festlicher Umzug
- Phase 5: Offertorium: Besuch der Hauptkirche
- Phase 6: Einherbergung und Aufenthalt³⁵

Der Adventus ist ein vorwiegend städtisches Phänomen, und er ist ohne eine akustische Folie, d. h. ohne Glockengeläut, Salutschüsse, Spielleute und Akklamationen nicht denkbar.³⁶ Dass etwas ertönt, ist fast eine *conditio sine qua non*, ein Herrscherempfang ohne Vivat würde abweisend und respektverweigernd wirken.³⁷ Offenbar ist aber nicht genormt, in welcher oder in welchen Phasen das Vivat ausgerufen wurde. Es kann an unterschiedlichen Stationen dieses Ablaufs eingebracht werden, immer aber unterstreicht es das öffentlich sichtbare Auftreten.

Ablauf und Vivatrufe

Zahlreiche Beschreibungen von Adventus und Huldigungen erwecken den Eindruck spontaner Vivatrufe. In bestimmten Kontexten war das Vivat aber geregelt, wie die Ordines zu Königskrönungen zeigen. Die Abfolge der Teilmomente einer Krönungszeremonie scheinen sogar stärker formalisiert gewesen zu sein als bei einem Adventus. Das geht aus der Beschreibung der französischen Königskrönung hervor, speziell aus der Inthronisation und dem dabei verwendeten Wort »ensuite«, das eine feste Abfolge suggeriert. Der Erzbischof von Reims »quitte sa Mitre, fait une profonde révérence au Roy, assis dans son Trône, le baise, & dit tout haut trois fois: Vivat Rex in aeternum, & pendat tous les Pairs, les Ecclesiastiques les premiers, & et les Laïcs ensuite font la même chose, avec pareille acclamation, chacun à leur tour«.³⁸

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells zeigt, dass ein Vivatrufer beginnt und weitere entweder einfallen oder nachfolgen. Das scheint ein allgemein übliches Ablaufmodell zu repräsentieren. Dieses Idealbild findet sich auch in zahlreichen Beschreibungen nicht-liturgischer Vivats. Wohl schon bald nach Einführung dürften solche Äußerungen nicht mehr spontan gewesen sein, aber es ist meist ein einzelner der anstimmt, und das Volk (oder die versammelte Menge) übernimmt in Form einer kollektiven Akklamation.³⁹ Ein Misslingen dieses Prozesses ist für die Kaiserwahl 1712 überliefert, als die Initialzündung für das Vivat nicht wirkte:

Als er mit dem Lesen fertig und die Worte: Vivat rex in einem Thon weglaße / da er doch hätte sollen recht laut ruffen: Vivat Rex Carolus, so wollte ihm niemand von den Anwesenden nachfolgen und nachruffen: Vivat Rex Carolus, / [...] (das Wort Carolus ließ der Dom-Dechand auch aus) darauff die Anwesenden mit hellen ruffen: Vivat Rex (aber nicht Carolus dazu sagten) schrien, indem die wenigsten von denen Anwesenden das Wort Carolus von Chur-Mayntz hatten ruffen hören.⁴⁰

Lautstärke und Kollektivität

Die Beschreibung des französischen Krönungszeremoniells unterstreicht den Vivatruf, der erstmals vom Erzbischof »tout haut« ausgesprochen wurde, also für alle Anwesenden akustisch deutlich wahrnehmbar. Auch bei der Frankfurter Kaiserwahl 1712 hätte der Kurfürst »sollen recht laut ruffen«. Auf die Bedeutung von »clamor« und »schall« bei der Selbstdarstellung der Autoritäten wies bereits Sabine Žak grundlegend hin.⁴¹ Als Teilmoment des Rechtslebens hat aber der kollektiv erzeugte Lärm und Schall, und dazu gehört auch das Vivat, eine elementare soziale Funktion: Es erzeugt – wie auch das gemeinschaftliche Singen (z. B. von Hymnen oder Kampfliedern⁴²) oder die etablierten Formen des Applauses – soziale Einigkeit, es schafft Öffentlichkeit und verkörpert die Sichtbarmachung für alle auf akustische Weise. Über die Lautstärke und Kollektivität demonstriert das Vivat auch die Gemeinsamkeit des Handelns, die bestätigende Ein-

stimmigkeit Aller, so etwa nach der Wahl eines Königs oder eines Kaisers.⁴³ Seine größte Wirkung entfaltet es also nicht als individueller Ruf eines Einzelnen. Als eine kollektive Akklamation und Form der Zustimmung schafft das *una voce* vorgetragene Vivat einen hohen Grad an Faktizität, damit auch Legitimation und Persuasivität und galt damit oft als Ausdruck einer göttlichen Inspiration. Er ist angesiedelt in der Nähe zu den Bedeutungen »Recht und Öffentlichkeit, Geltung und Anerkennung, Herrschaft und Macht, Pracht und Ruhm, Anspruch und Anmaßung«,⁴⁴ und zwar mit fließenden Übergängen, wobei die Grenze zwischen Musikalischem und Außermusikalischem, zwischen Musik und Geräusch, zwischen intonierter Akklamation, Gesang und Ruf nicht scharf definiert ist.

Auch Johann Heinrich Zedler bespricht in seinem *Universal-Lexicon* das Vivat und gibt einen Hinweis auf die Rollenverteilung: »Bey löblichen Regenten gehet es ohnstreitig, und das mit allem Rechte, den Unterthanen von Hertzen.«⁴⁵ Es ist also eine Form des kollektiven Handelns der im weiteren Verlauf nicht näher spezifizierten »Leute«, des oft so bezeichneten »Volkes«,⁴⁶ also derer, die nicht Herrscher sind und die einer anderen sozialen Gruppe als derjenigen des (oder der) Bejubelten angehören. Der Akt der Beglückwünschung durch das Vivat ist eine Form der kollektiven Kommunikation. Aber Zedler kennt auch das, was Stollberg-Rilinger als Konsensfassade bezeichnet hat: »wenn aber die Leute bey der Ankunfft eines tyrannischen Ueberwinders, mit vollem Halse, Vivat schreyen, und alle Freuden-Zeichen hervor suchen, ist zu vermuthen, daß es nur aus Furcht des gar schlechten Lohnes, den sie wiedrigen Falls zu gewarten hätten, geschehe«. Die Generierung einer *fait social* erfolgt also nicht allein durch den Vivatruf selbst, sondern auch durch das kontextuelle Umfeld und ein – man möchte fast sagen – aufführungspraktisches Moment. Das aufrichtige Vivat wird mit dem Verb »zurufen« bezeichnet, das fassadenartige aber mit dem Verb »schreyen«. Wenn also ein Musikensemble, so professionell es auch sein mag, Vivatrufe aufführt, dann ist Musik als »Vehikel zur Selbstdarstellung, [und] zur Bekräftigung«⁴⁷ in einem weit umfassenderen Maße und für alle Anwesenden nachvollziehbar als im Beispiel der musikalischen Rätsel: Denn nicht nur die kleine Gruppe der intellektuell Eingeweihten (also der Sänger), die die Notation der klingend wahrgenommenen Musik kennt, ist die Zielgruppe, sondern gleichermaßen alle anwesenden Hörer, und zwar über alle sozialen Schranken hinweg: die fürstlichen Protagonisten, die anonymen »Leute« und alle anwesenden Hörer.

Schützens »Da pacem, Domine« als symbolische Kommunikation

Eine performative Inszenierung, die in Bewegung und Ablauf soziale Wirklichkeit spiegelt und sogar generiert, ist im Falle von Schützens *Da pacem, Domine* nicht überliefert. Nüchtern muss man feststellen, dass mehr über die Verpflegung der Kurfürsten und die Anzahl der verzehrten Ochsen⁴⁸ bekannt ist als über die musikalische Inszenierung dieser Komposition. Wolfram Steude schließt eine gottesdienstliche Verwendung sogar ausdrücklich aus, weil die Katholiken nicht daran teilgenommen hätten.⁴⁹ Indes gibt es

aber die entgegengesetzte Praxis, dass bei der Kaiserwahl in Frankfurt die Lutheraner der katholischen Messe nicht etwa fernblieben, sondern stehend beiwohnten. Othmar Wessely vermutet zu Beginn der Sitzungen in Mühlhausen die folgende Aufführungssituation: »Das Kirchenvolk singt die Antiphona pro pace ›Da pacem Domine, in diesbus nostris‹ und wird darin von den Fürstenakklamationen des vor dem Gotteshaus stehenden Volkes abgelöst. Dieses bewillkommnet die [...] Kurfürsten«. ⁵⁰ Diese bestechend schöne Vorstellung einer prozessualen Inszenierung der Musik mit ihrem heterogenen Text und seiner musikalischen Faktur sowie der damit repräsentierten unterschiedlichen sozialen Schichten, die den Einzug der Kurfürsten und die Friedensbitte dann auch mittels unterschiedlicher Klangeindrücke und deren Überlagerungen verlebendigt hätte, ist aber nicht zu belegen. Die Anweisung des Komponisten zur Platzierung des zweiten Chors belegt nur eine räumliche Verteilung wie sie bei einer doppelchörigen Komposition kaum überrascht und ist laut der Anweisung nur eine mögliche, nicht aber zwingend notwendige Platzierung. ⁵¹ Markus Rathay verstand in Nachfolge zu Otto Brodde, der die »musikalische Vergegenwärtigung der lutherischen Lehre von Amt und Obrigkeit« sah, ⁵² die beiden Chöre als Abbild der geistlichen und der weltlichen, der religiösen und der politischen Sphäre, also als einen Hinweis auf die zu erhoffende göttliche und weltliche Hilfe. ⁵³ Das mag nicht grundsätzlich falsch sein, die in der Doppeltextigkeit liegende »Wechselwirkung zwischen Text und Kontext« wird aber mehr behauptet ⁵⁴ als nachgezeichnet.

Solche Interpretationen (re-)konstruieren vom Text ausgehend einen Sinnzusammenhang, sie berücksichtigen die Doppelchörigkeit als solche, aber weniger die Tatsache, dass die Vivatrufe einer zeremoniellen Praxis entstammen und dass hier musikalisch, textlich und in performativer Hinsicht äußerst Heterogenes verbunden wird. Jedem damals in zeremoniellen Angelegenheiten einigermaßen Erfahrenen waren Vivatrufe aber bekannt, als allgemeine Huldigung, im Besonderen aus den politisch, sozial und rechtlich so bedeutsamen Kontexten des Krönungszeremoniells und des Adventus. Und beim Adventus-Zeremoniell setzt Schütz offensichtlich an, da er der Mühlhausener Zusammenkunft der Kurfürsten näher steht als eine Krönung. Die Musik des Adventus ist zwar im Vergleich zum weiteren zeremoniellen Formenschatz kaum die wichtigste Komponente, wenn man sie etwa mit der Begrüßung durch Reliquien, der Mitführung des Schwertes oder der Überreichung der Stadtschlüssel vergleicht. Aber akustische Attribute waren immer dabei, im Falle des Vivat variabel, mehrfach einsetzbar, und vor allem waren sie unüberhörbar. Und weiter muss festgestellt werden, dass das Vivat für kompositionsgeschichtlich interessierte Forscher gewiss wegen seiner Kürze und Signalhaftigkeit nicht das interessanteste musikalische Moment darstellt, aber es ist das Element, das in höchstem Maße in affirmativer Weise Kollektivität stiftet und aufgrund seiner inhaltlichen Offenheit emotional besetzbar ist. Schütz setzt nicht etwa einen abschließenden Vivatruf, sondern die abundante Verwendung verwirklicht das, was zahlreiche literarische Quellen vermerken, dass nämlich eine ganze Stadt wiedergehallt habe. Einige Quellenzitate sollen das in Erinnerung rufen:

- »mit [...] allgemeinem Vivat-Schall.«⁵⁵
- »kein Vive le Roi der Franzosen konnte ie rauschender und feuriger seyn, als das: Vivat Leopold, Vivat Maximilian, Vivat Oesterreich!«⁵⁶
- »Drum singt mit schall / ihr Hertzen all: Vivat, vivat, vivat, vivat, Gustavus, Gustavus.«⁵⁷

Bei dem letztgenannten, von Erasmus Widmann in Rothenburg ob der Tauber vertonten Text sind im Notentext jene Merkmale zu erkennen, die der Schütz-Herausgeber Werner Bittinger als »lapidar« bezeichnete: Repetition, signalhafte Melodik, Wechselnoten oder Bassfloskel und zweisilbige Wiederholungen deuten hier den Wechsel in das Idiom des Rufes an.

Indem Erasmus Widmann jede der insgesamt 16 Strophen auf diese Weise beendet, zeigt sich auch hier – wie schon bei Schusters *Lavinia* von 1675 bemerkt – eine intensivierende finale Überhöhung durch die Vivat-Rufe (Abb. 2).

Die Doppeltextigkeit schafft bei Schützens *Da pacem, Domine* aber komplexere Strukturen: Indem Schütz eine Antiphon und das usuelle Vivat ineinander verschränkt, ist letzteres mehr als nur Wiederhall der Zeitumstände oder des zeittypischen Hoffens und Bangens. Die abundante Verwendung basiert auf Wiederholung und Häufung, akzentuiert damit die Tatsache, dass der Schall alles übertönen kann. Es übernimmt damit den Gestus des Willkommenheißens, einer bekräftigen Akklamation,⁵⁸ stellt gewissermaßen eine Form der inszenierten (hier aber wegen der Verschriftlichung in noch höherem Maße wohl kalkulierten) Spontaneität dar. Mangelnde Lateinkenntnisse könnten zwar den Zugang zur Antiphon behindern oder sogar verschließen, das Vivat ist aber wegen seiner Kürze allgemeinverständlich, auch wegen seiner Signalhaftigkeit und der damals lebendigen Praxis.

Vergleicht man diese aus der lebensweltlichen Praxis stammenden Vivatrufe mit anderen mehrstimmig vertonten Vivatrufen, etwa Johann Walthers *Vivat Carolus Quintus*, Cyprian de Rores *Missa Vivat felix Hercules* oder Lupus Hellincks *Missa Carolus Imperator Romanorum Romanus Quintus*,⁵⁹ dann ist eine der bemerkenswertesten Tatsachen, dass sich die Vivatrufe in Schützens Komposition auf ein Collegium beziehen, nicht auf einen einzigen Herrscher auch nicht auf ein fürstliches Ehepaar, das gemeinsam zum Fortbestand einer Dynastie und eines Territoriums beitragen muss. Das damit gewürdigte Kollegium zeichnet sich indes durch ein hohes Maß an Heterogenität aus: Es besteht sowohl aus geistlichen wie weltlichen Herrschern, die in den Verhandlungen unterschiedliche Positionen vertraten und die in Mühlhausen entweder *in corpore* präsent waren oder durch Abgesandte vertreten wurden. Alle Kurfürsten werden – mit einer Ausnahme im letzten Teil – in Schützens Komposition einzeln genannt, entsprechend der Beratung beim Kurfürstentag, wo die Meinungen und Standpunkte sukzessive abgefragt wurden. Dennoch schafft die Komposition etwas, was es in der Realität nicht gegeben hat: Allein dass die Titel der Kurfürsten, nicht aber ihre Namen genannt werden, ist als Verweisfunktion zu werten. Die Heterogenität der Vivat-Empfänger, in denen der Kaiser nicht nur *primus inter pares*, sondern der im vierstimmigen Satz genannte Übergeordnete ist, bildet aber alles andere als eine damals akzeptierte Realität ab: Die Tagesordnung des Kurfürsten-

Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen
CANTUS.

à 4.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
 sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
 mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, ij,

à 4. TENOR.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
 sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
 mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, Gustavus, Gustavus.

Gustavo Horn / etc. zu Ehren.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/Macht
 sich befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe
 mit schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, vivat Gustavus,

à 4. BASIS.

Gustavus Horn/der Held erkohren/durch Ritterliche Thaten/macht sich
 befandte in dem Teutschland/hey allen Potentaten. Drumb singe mit
 schall/ihre Herren all: Vivat, ij, vivat, ij, Gustavus, Gustavus.

D 3

Abbildung 1: Vivat-Rufe in *Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen Gustavo Horn / etc. zu Ehren*, in: Erasmus Widmann: *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten / Großmächtigsten und Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn GUSTAVO ADOLPHO [...] Glorwürdigster Gedächtnuß [...]*, [Rothenburg ob der Tauber] 1633, ohne Pag., Cantus / Tenor und [Altus]/Basis [Bassus], jeweils letzte Zeile der Stimmdrucke; BSB, Signatur: 4 P.o.germ. 59 m#Beibd. 5

14.
 Gustavus Horn hält/ was Er geschworn
 In heilger Lauffe Bunde:
 Die reine Lehr Seins Glaubens Er
 Bekennet mit Herz vnd Munde.
 Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
 Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

15.
 Gustavus Horn die Spanisch Mohren/
 Vnd andere Tyrannen
 Durch Gottes Krafft/ mit Lob sieghafft
 Treib von vns weit von dannen.
 Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
 Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

16.
 Gustavus Horn der Held erkohren/
 Mit gesund vnd langem Leben
 Begabet werd von Gott: Auff Erdb
 Vnd dort in Ehren zu schweben.
 Drumb singe mit schall/ihre Herren all:
 Vivat, vivat, vivat, vivat Gustavus, Gustavus.

☞ (*) ☞

Abbildung 2: *Ihrer Excell. Herrn Feldmarschallen Gustavo Horn / etc. zu Ehren*, in: Erasmus Widmann: *Helden-Gesäng: Dem Durchleuchtigsten / Großmächtigsten und Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn GUSTAVO ADOLPHO [...] Glorwürdigster Gedächtnuß [...]*, [Rothenburg ob der Tauber] 1633, ohne Pag., Textdruck, Strophe 14–16; BSB, Signatur: 4 P.o.germ. 59 m#Beibd. 5

tages war nämlich unabhängig vom Kaiser festgelegt und er war zuvor noch nicht einmal um Erlaubnis gebeten worden.⁶⁰ Die musikalisch-textliche Einmütigkeit, die musikalische Gestaltung des namentlich genannten Kaisers »Ferdinandus« im Dreiermetrum, seine Platzierung als krönender Abschluss der Kurfürstenakklamationen und seine Bezeichnung als »Caesar invictissimus«: Dies alles erweckt den Eindruck, dass alle unter dem Dach des unumstrittenen *primus inter pares* dem gleichen Ziel verpflichtet seien. Aber dieser schöne Schein kann als Fassade entlarvt werden, denn in Form eines Gegengewichts zum Reich zielten die Kurfürsten auf eine »Profilierung in Konkurrenz zum Kaisertum« ab, wie sie Axel Gotthard in seiner Studie über die Kurfürsten vor allem für die 1620er-Jahre beschrieben hat.⁶¹ Gleichwohl zwang die politische Lage zu dieser Fassade: Hier die wichtigen Lenker der Geschicke direkt anzusprechen, auch wenn sie kaum Entscheidungsbefugnis hatten, ist mehr als ein Ineinandergehen geistlicher und weltlicher Ansprüche, es ist mehr als eine Unterwürfigkeitsgeste des Kapellmeisters. Es ist vielmehr in höchstem Maße angeraten, weil »der Kongreß [...] Erwartungen geweckt [hatte], wie bis dahin kein neuzeitlicher Kurfürstentag«. Die Anzahl der avisierten Teilnehmer und die anspruchsvolle Themenliste belegen das eindrücklich.⁶² Die Tatsache aber, dass die Mehrzahl der Teilnehmer am Ende nicht einmal die persönliche Teilnahme riskierte,⁶³ spricht Bände. Und wenn man weiß, dass nach Abschluss des Kurfürstentages der katholische Maximilian von Bayern seinen Standesgenossen in den Rücken fiel, indem er durch einen Gesandten an den katholischen Kaiser die Beschlüsse auf der Basis eines geheimen katholischen Sondergutachtens herunterspielte, dann wird die Fassadenhaftigkeit des klanglich in *Da pacem, Domine* vergegenwärtigten Konsenses offenkundig.⁶⁴ Sie wird noch dadurch verstärkt, dass schon die im Vorfeld von den Parteien formulierten Instruktionen so gegensätzlich waren, dass ohnehin kaum Aussicht auf Einigung bestand.⁶⁵

Da aber bei Akten der symbolischen Kommunikation »schon die bloße Teilnahme [...] als stillschweigender Konsens« gilt,⁶⁶ ist der Aufführung einer Komposition selbstredend eine gewisse soziale Dimension zuzugestehen. Denn es ist – selbst in Ermangelung konkreter Informationen zur Aufführung – kaum vorstellbar, dass sich einer der kurfürstlichen Vertreter gegen dieses als Gemeinsamkeit komponierte Konzertieren gewendet oder dagegen protestiert hätte. Obwohl es im Moment der Aufführung für alle Anwesenden (Musiker, Zuhörer, politische und zeremonielle Akteure) nicht wahrnehmbar ist, ob »der Konsens, den sie gemeinsam symbolisch aufführen, eine bloße Konsensfassade ist oder nicht«,⁶⁷ ist durch den Komponisten und die Ausführenden diese Einmütigkeit gesetzt, indem die Komposition musikalisch Divergentes zu einem homogenen Ganzen verbindet. Eine gewisse Verfügungsgewalt über die Rezipienten, die oft in einem Staunen sichtbar wurde,⁶⁸ vermögen vielleicht die Vivatrufe zu demonstrieren; sie stehen – scheinbar spontan und der Aufführungssituation geschuldet – ebenfalls unwidersprochen im Raum und werden von allen wahrgenommen.

Wenn es aber nur einmal im Rahmen des Mühlhausener Fürstentages 1627 zu einer Aufführung von *Da pacem, Domine* gekommen ist, dann ist diese Komposition im strengen Sinn eher als Versuch einer symbolischen Kommunikation zu verstehen denn als gelungene symbolträchtige Inszenierung. Die herzustellende und zu vergewissernde

soziale Realität ist die Idee einer von allen Kurfürsten und dem Kaiser herbeigeführten und getragenen Friedenszeit, einer *unitas fratrum*; damit wird ein Idealzustand zwar imaginiert, aber noch nicht einmal ansatzweise geschaffen. In einem weiten Sinn aber übernimmt Schütz in seiner Komposition den Gestus der im Adventus bekannten Huldigung. Der Gestus der ständeübergreifenden Kommunikation wirkt auch hier, selbst wenn die sächsische Kapelle diese unterschiedlichen Schichten nicht realiter verkörpert. Die Häufigkeit, die Sukzessivität, bzw. die Nachgeordnetheit der Vivatrufe nach der Antiphon, sodann auch die akustische Überlagerung unterschiedlicher musikalischer Schichten: Alle diese Momente sind direkt aus der Aufführungssituation des Vivat übernommen. Mit einer kompositorisch anspruchsvollen Gestaltung der Vivat-Rufe wäre ein solcher Verweis auf die lebensweltliche Herkunft aber niemals in solch einer sinnfälligen Weise zu leisten.