

Andreas Marti, Köniz bei Bern

„... ein merkwürdiges Gebilde“

„Stille Nacht“ in der hymnologischen Analyse

Das Lied wird mit der analytisch-phänomenologischen Methode untersucht, so auf die Strophenstruktur, das Verhältnis von Textmetrum und Melodierhythmus, Melodieführung und ausgewählte linguistische Textaspekte. Dadurch kann u. a. das Verhältnis der Original- zur rezipierten Fassung reflektiert werden.

Über „Stille Nacht“ ist schon derart viel geschrieben und gesagt worden, dass ich mir kaum zutrauen darf, noch irgendetwas Neues zu bieten. Als Ausweg habe ich mich ent-

schieden, eine fingierte Hymnologiestunde mit Ihnen abzuhalten. Vielleicht ergibt sich daraus der eine oder andere Gesichtspunkt, der in der Interpretation eine neue Nuance beiträgt oder einen besonderen Akzent setzt.

Ich habe im Laufe der Jahre in meinem Unterricht versucht, die Methodik der Hymnologie von der Dominanz des Historischen (oder schlimmer: von den legendenhaften „stories behind the hymns“, wie es sie ja auch zu „Stille Nacht!“ gibt) zu verschieben in Richtung auf eine phänomenologisch-analytische Arbeit. Diese bewegt sich zunächst auf der formalen Ebene und trifft *sine ira et studio* diverse Feststellungen. Deren Interpretation folgt erst danach und ist zugegebenermaßen keineswegs immer unabhängig von ästhetischen Prämissen, die zu reflektieren eine eigene hymnologische Aufgabe darstellt.

1 Die Textform

Der erste analytische Schritt ist die strophенübergreifende Betrachtung des Liedes als Ganzem. In unserem Fall haben wir eine Art Anfangsrefrain. Die Zeile „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ eröffnet jede Strophe. Ebenso hängen die Strophenschlüsse der Strophen 2, 3, 4 und 6 (nach dem Original gezählt) durch den Namen „Jesus“ zusammen. In der rezipierten dreistrophigen Fassung ist der Jesusname durch „Christ“ ersetzt.

Die detailliertere formale Analyse beginnt mit dem Silben- und Akzentschema des Textes, zeilenweise ausgezählt. Da zeigt sich in unserem Fall schon das erste Problem: Wie sind eigentlich die Zeilen gegliedert? Der Anfang scheint aus zwei Kurzzeilen zu drei Silben zu bestehen, die Reimstellung der gesamten Strophe verweist aber auf eine sechssilbige Zeile mit Hebungsprall in der Mitte. Zählt man in den so gegliederten Zeilen Akzentsilben, kommt man auf das Schema 4 – 4 – 4 – 4 – 3 (– 3), wobei die Senkungen unterschiedlich gefüllt sind, und zwar mit

DR. ANDREAS MARTI

ist Kirchenmusiker und gibt Konzerte als Cembalist und Organist. Er war Dozent für kirchenmusikalische Theoriefächer (Liturgik, Hymnologie, Kirchenmusikgeschichte) an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen der deutsch- und der französischsprachigen Schweiz und bis 2014 Beauftragter für Liturgik und Hymnologie bei der Liturgie- und Gesangbuchkonferenz der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz.

null (nämlich beim Hebungsprall), mit einer oder mit zwei Silben. Die Originalfassung zeigt in dieser Hinsicht eine konsequente Entwicklung durch die Strophe hindurch. In den Zeilen 1 und 2 gibt es nur einsilbige Senkungen, dazu in der Mitte den Hebungsprall. Die Zeilen 3 und 4 zeigen zuerst eine einsilbige und dann zwei zweisilbige Senkungen, die wiederholte letzte Zeile hat lauter zweisilbige Senkungen. Die unbetonten Silben nehmen also über die Strophe hinweg im Verhältnis zu den betonten ständig zu. Wolfgang Herbst hat vermutet, dass Mohr bei Abfassung des Textes noch gar nicht an eine Melodie gedacht habe, sodass für den Anfang durchaus eine Melodie im zweizeitigen Takt möglich gewesen wäre.

Im Lauf der Rezeption ist dieser klare Aufbau verloren gegangen. Wir haben in der allgemein verbreiteten Fassung ein kunterbuntes Durcheinander von trochäischen und daktylischen Bildungen, sodass die in der Hymnologie häufig angewandte Methode der Silbenzählung zu keinem klaren Ergebnis führt.

Vor allem der Anfang mit dem Hebungsprall erscheint ungewöhnlich, „merkwürdig“ eben, wie Wolfgang Herbst in seiner Monographie von 2008 feststellt,¹ und verweist – ebenso wie die planmäßige ursprüngliche Gestaltung der Senkungen – eher auf eine artifizielle Poetik als auf volksliedhafte Dichtung. Dort wäre eine mehr oder weniger zufällige Verteilung von Doppelsenkungen nichts Außergewöhnliches.

In ein gängiges Strophenschema lässt sich der Text jedenfalls nicht einordnen; er zeigt eine durchaus individuelle Formgestaltung, wiederum ein Merkmal eher der artifiziellen Dichtung – merkwürdig im alten Sinn des Wortes.

2 Die Melodie

Gehen wir vom Text zur Melodie über. Da gilt es als erstes, den Zusammenhang zwischen dem Textmetrum und dem Melodierhythmus zu untersuchen. Das ist hier relativ einfach, indem offensichtlich ein „quantitierender Rhythmus“ zur Anwendung kommt: Betonte Silben sind bei diesem Prinzip mit langen, unbetonte mit kurzen Noten vertont. Dies führt in einem zwischen betonten und unbetonten Silben alternierenden Textmetrum fast automatisch zu einem dreizeitigen Takt, wie wir ihn zum Beispiel aus den spätmittelalterlichen Cantionen kennen – zum Beispiel „puer nobis nascitur“. Wo die Senkungen doppelt gefüllt sind, haben diese beiden unbetonten Silben im dreizeitigen Takt gut Platz, und die Betonung wird durch eine Punktierungsfigur realisiert, so etwa bei „Schla-fe in [...]“ in den Schlusszeilen. Die Varianz der Senkungsfüllungen bietet auf diese Weise für den Melodierhythmus als Ganzen keine Probleme.

Bei der Melodieführung selbst ist zuerst der Ambitus, also der Tonumfang, festzustellen, und zwar einerseits derjenige der gesamten Melodie, andererseits bezogen auf die einzelnen Zeilen. Der Gesamtambitus ist im Original eine Dezime, in der heute üblichen Fassung eine Undezime, d. h. eine Oktave plus eine Quarte. Die Einzelzeilen umfassen nacheinander eine Quarte, eine Quinte, eine Sexte, wieder eine Sexte, eine Quarte (in der heute üblichen Fassung stattdessen eine verminderte Quinte) und zuletzt eine Oktave.

Oktavzeilen haben fast immer eine besondere formale Stellung. Hier ist es die Schlusszeile, die wie eine Zusammenfassung der Melodie wirkt – man vergleiche etwa die Melodien von „Ein feste Burg ist unser Gott“ oder „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.

¹ HERBST: Stille Nacht, 9.

Die Einzelambitus bewegen sich im Rahmen des für Kirchenliedmelodien Üblichen, wobei die tendenzielle Steigerung durch die Strophe hin auffällt. Die ersten Zeilen bewegen sich in engen Tonräumen. Daraus resultiert ein mit Ausnahme des Schlusses flacher Melodieverlauf, entsprechend dem durch die ersten Textworte evozierten Affekt der Ruhe.

Der Gesamtambitus ist gemessen am Kirchenliedrepertoire außerordentlich groß. Interessanterweise hat aber noch nie jemand deswegen bei mir reklamiert, man müsse viel zu hohe Töne singen, was bei anderen Liedern durchaus dann und wann der Fall ist. Offensichtlich ist man in dieser Hinsicht (und auch in weiteren Punkten, etwa was den Textstil betrifft) deutlich toleranter, wenn man zu einem Lied eine emotionale und sicherlich auch biographisch fundierte Beziehung hat.

Nun ist aber festzuhalten, dass der Ambitus-Exzess im Original bekanntlich nicht vorlag und erst in der durch die Zillertaler Sängerguppe in Deutschland verbreiteten Fassung auftritt. Die zweitletzte Melodiezeile besteht im Original aus den Tönen *cis cis cis e d cis d fis*, die spätere Fassung aus: *e e g e cis d fis*.

Die Zillertaler Variante hat außer der Erweiterung des Ambitus vor allem eine merkliche Veränderung der Intervallcharakteristik zur Folge gehabt. Zur weitgehend linearen Melodieführung, die in der Originalfassung bis zum Schluss durchgehalten war, tritt in der veränderten zweitletzten Zeile eine Dreiklangsmelodik, konkret eine Akkordbrechung im Dominantseptakkord, die auf alpenländische Jodelmelodik verweist und die Meinung verstärkt hat, es handle sich um eine Volksliedmelodie.

3 Strukturelles zum Text

Wir kehren zur Textanalyse zurück. Auch hier beginne ich wieder eher formal und habe mir dazu aus der Linguistik einige Gesichtspunkte entlehnt, die sich in der Kirchenliedanalyse gut anwenden lassen.

Da ist einmal die Adressierung des Textes: Wer ist angesprochen? Zum größten Teil fehlt eine Adressierung. Nur der Schluss der ersten Strophe und die zweite Strophe (ohne die refrainhafte erste Zeile) sind adressiert, und zwar an Jesus, der in der ersten Strophe als „Knabe im lockigten Haar“, in der zweiten als „Gottes Sohn“ und mit dem Namen „Jesus“ angesprochen wird. Der Anfang der ersten und die Strophen 3 bis 6 bestehen aus Feststellungen. Der Name „Jesus“, zuerst als Adressierung formuliert, erscheint, wie bereits festgestellt, in weiteren Strophen im Kontext von Aussagen statt einer Anrede. An dieser Stelle ist ein Seitenblick auf die Rezeptionsgeschichte zu werfen: Statt „Jesus“ steht in den rezipierten Strophen „Christ“, zuerst als Anrede, dann als Aussage. Das hat einerseits formale Folgen: Weil ein zweisilbiges Wort durch ein einsilbiges ersetzt wird, geht der klare Aufbau der Senkungsfüllungen über die Strophe hin verloren. Andererseits muss auch gefragt werden, was dies inhaltlich, frömmigkeitsgeschichtlich bedeutet. Hier müsste näher untersucht werden, wo und wann die Jesus-Anrede in Gebet und Lied auftritt, so wie ja schon die Christus-Anrede selbst ihre Geschichte hat. „Jesus“-Lieder finden wir im mittelalterlichen Canticum-Repertoire („O Iesu parvule“), dann aber vor allem im Barock und im protestantischen Pietismus. Sie bedeutet tendenziell eine emotionale Nähe, eine persönliche Beziehung zu Gott in Gestalt des Menschen Jesus. Da erscheint die spätere Änderung in „Christ“ zunächst einmal als Reduktion von Emotionalität – ein eigenartiger Befund angesichts der offensichtlichen starken emotionalen Bindung vieler

Menschen an dieses Lied. Wir lassen die Frage im Moment offen und werden sie in einem anderen Kontext wieder aufnehmen.

Die syntaktische Struktur des Textes fügt sich gut in den etwas willkürlich erscheinenden Wechsel von der Anrede zur Aussage ein. Schauen wir uns die Fortführung der ersten Zeile jeder Strophe an. In Strophe 1, 2 und 6 steht sie asyndetisch außerhalb des Satzgefüges, während sie in den Strophen 3 und 4 mit Relativkonstruktionen weitergeführt wird: Die „Nacht, die der Welt Heil gebracht“ hat; die Nacht, in der (bzw. verkürzt „wo“) sich die göttliche „Liebe ergoss“; in Strophe 5 ist die Fortführung appositionell: die Nacht, (die) uns schon lange „zugedacht“ war.

Es sind nun genau die Strophen mit der asyndetischen ersten Zeile, die in die rezipierte dreistrophige Fassung übergegangen sind. Ebenso enthalten mindestens die ersten beiden, weniger deutlich auch die sechste, einen Zeilensprung, ein „Enjambement“ von der zweiten zur dritten Zeile. Stellen wir noch die von Hermann Kurzke beschriebene „Fragmentarisierung“² von Texten beim Singen in Rechnung – die Verstärkung der einzelnen Textelemente auf Kosten des syntaktischen Zusammenhangs – wird deutlich, dass der Text teilweise schon aus sich selbst und erst recht beim Singen in eine Kette von Feststellungen zerfällt, die wie Signalwörter wirken und Assoziationen im religiösen Sprachrepertoire der Singenden auslösen. Es sind also gerade die breiter rezipierten Strophen, die in stärkerem Maße die fragmentarisierte Rezeption begünstigen.

Das passt wiederum zu der These, dass ein Lied desto breiter rezipiert wird, je weniger spezifisch der Text formuliert ist und je offener er für Assoziationen gemäß den jeweils eigenen Glaubensvorstellungen der Menschen ist – die nicht rezipierten Strophen sind theologisch expliziter formuliert und durch die syntaktische Konstruktion auch etwas deutlicher argumentierend.

Der Wechsel von „Jesus“ zu „Christ“ in den Strophenschlüssen kann vielleicht auch in diesen Zusammenhang gebracht werden. Das abstraktere „Christ“ schafft etwas emotionale Distanz, und weil nicht die Vollform „Christus“ verwendet wird, die ja metrisch auch Platz gehabt hätte, werden in geringerem Maße Assoziationen an dogmatische Sätze hervorgerufen. Dies erleichtert die Rezeption auch bei weniger – wie man heute sagen würde – „hochverbundenen“ Menschen.

Ich komme zurück zu einigen Punkten meiner hymnologischen Checkliste. Als hilfreich erweist sich häufig das Auffinden von Isotopienketten, das heißt von Begriffen mit gemeinsamen semantischen Merkmalen.

Zunächst beginnt eine Reihe mit dem Wort „Stille“, daran schließen sich an „schläft“, „schlafe“, „Ruh“ – alle in der ersten Strophe. In den folgenden Strophen führt nur der Anfangsrefrain mit „Stille“ diese Kette fort. In der letzten Strophe gehört dann aber der Gegenbegriff „laut“ im erweiterten Sinne ebenfalls in diesen semantischen Zusammenhang und bildet im Kontrast mit dem Textbeginn einen geradezu raffinierten Rahmen: Die Stille der Heiligen Nacht schlägt um in den lauten Lobpreis.

Eine theologische Kette enthält die Begriffe „Liebe“, „rettend“, „Heil“, „Gnade“, „Liebe“, „huldvoll“, „vom Grimme befreit“, „Schonung“, „Retter“. Überwiegend finden sich diese theologisch gefüllten und eine dogmatische Argumentation assoziierenden Begriffe in den nicht breit rezipierten Strophen – eine Bestätigung der eben beschriebenen These zur Rezeption.

In der Literatur über unser Lied wurde mehrfach, unter anderem von Wolfgang Herbst, auf eine Isotopienkette maskuliner Personenbegriffe hingewiesen: „Knab“, „Sohn“, „väterlich“,

² KURZKE: Poetik und Metaphorik, 9.

„Bruder“, „Väter“, „Hirten“. Ein Weihnachtslied, noch dazu ein katholisches, in dem Maria, die Muttergottes, nicht genannt, sondern im „heiligen Paar“ lediglich mitgemeint ist ... Das fällt schon auf und ruft nach Interpretation. Herbst sieht eine Verbindung zur schwierigen Biographie des Autors, der vaterlos aufwuchs, aber die lange entbehrte „väterliche Liebe“ durch seinen Förderer, den Salzburger Domchorvikar Johann Nepomuk Hiernle erfuhr.³

Kommen wir zu einem weiteren Analysepunkt, der emotionalen Ladung der Wörter. An Wörtern, die mit positiven Emotionen konnotiert sind, fehlt es nicht: „Still“, „heilig“, „traut“, „hold“, „lacht“, „rettend“, „Heil“, „Himmel“, „golden“, „Fülle“, „Liebe“, „huldvoll“, „befreit“, „Schonung“, „Halleluja“ – um nur die offensichtlichen zu nennen. Negatives fehlt fast völlig – „Grimme“ ist das einzige negativ konnotierte Wort und wird anschließend durch „befreyt“ aufgehoben. Solche aufgehobenen Negativbegriffe finden sich in vielen anderen Weihnachtsliedern in erheblich größerer Zahl, man denke an Luthers „Vom Himmel kam der Engel Schar“. Die Dominanz der direkten Positivbegriffe hat wiederum Folgen für die Rezeption: Beim Singen handelt man sich gewissermaßen von einem emotional positiven Signal zum andern; eine korrigierende Bewegung vom Negativen zum Positiven ist mit der einen genannten Ausnahme nicht erforderlich.

Nicht alle Analysepunkte meiner hymnologischen Checkliste sind in jedem Fall ergiebig. So ist hier die Register-Analyse wenig zielführend, weil sie auf Kommunikationssituationen bezogen ist und vor allem in adressierten Texten etwas bringt. Auch die Frage nach Metaphern, nach der Bildhaftigkeit, führt nicht wesentlich weiter. Das ist theologisch durchaus schlüssig: Das Jesuskind, noch dazu in der barocken Vorstellung des „Knaben im lockigten Haar“, ist ja selbst bereits das Bild der göttlichen, der „väterlichen Liebe“, ganz im Sinne von 2 Kor 4,4 und Kol 1,15: Christus, auch und gerade „in Menschengestalt“, ist das Ebenbild Gottes.

Wir könnten noch über die Temporalität, die Zeitstufen im Text sprechen – das liegt aber bei Weihnachtsliedern mit ihrer aktualisierenden Vergegenwärtigung der Geburtserzählung ohnehin auf der Hand –, und die spannende Frage der Intertextualität, das Einbringen vorausliegender Textzusammenhänge durch Zitate und Anspielungen, ist das Thema des Beitrags von Marlies Gielen in vorliegender Publikation.

Eine Bilanz will ich mir versagen und überlasse es Ihnen, auf Grund der analytischen Befunde dieses „merkwürdige Gebilde“ vielleicht doch nicht ganz so merkwürdig zu finden – oder aber gerade erst recht?

Literatur

- HERBST, Wolfgang: Stille Nacht! Heilige Nacht! Die Erfolgsgeschichte eines Weihnachtsliedes. Zürich / Mainz 2002.
- HINTERMAIER, Ernst: Franz Xaver Gruber, Joseph Mohr. Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“. Die autographen Fassungen und die zeitgenössischen Überlieferungen. Bad Reichenhall 1987.
- HOCHRADNER, Thomas u. a. (Hg.): Stille Nacht. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber. Mit Dokumenten zur Geschichte des Liedes. München 2008.
- KURZKE, Hermann: Poetik und Metaphorik in der Geschichte des Kirchenliedes, in: KURZKE, Hermann / ÜHLEIN, Hermann: Kirchenlied interdisziplinär. Frankfurt a. M. 1999, 9–26.

³ Vgl. HERBST: Stille Nacht, 27.