

Der Hymnus *Christe qui lux es et dies* und seine deutschsprachigen Übersetzungen

**Dr. Heike Wennemuth
Heidelberg**

Wenn ich mich als Theologin mit einem geistlichen Lied beschäftige, genügt es nicht, den Text nur unter den Gesichtspunkten seines dogmatischen Gehaltes, seiner dogmen- oder kirchengeschichtlichen Einordnung oder bezüglich seiner seelsorglichen oder liturgischen Funktion zu betrachten. Es ist nötig, sich auch der Arbeitsweisen und Denkstrukturen zu bedienen, die eigentlich im Fächerkanon beispielsweise der Literatur- und Musikwissenschaft zugeordnet werden. Dabei sind diese Fächer nicht nur als „Hilfswissenschaften“ für Hymnologie treibende Theologen zu betrachten. Einfach ist das nicht, da doch in der Regel der Hymnologe nicht in allen zur Hymnologie gehörenden Fächern fachspezifisch ausgebildet sein kann. Ich möchte aber nicht über die Möglichkeiten und Grenzen der interdisziplinären Arbeit referieren. Daß Hymnologie interdisziplinär betrieben werden muß, ist unbestreitbar. Daran müssen wir arbeiten und tun es zur Zeit auch.

Wenn ich mich als Theologin also mit einem geistlichen Lied beschäftige, stelle ich an die Melodie zwei Fragen:

Was macht die Melodie mit dem Text des Liedes?

Was macht die Melodie mit dem Menschen, der das Lied singt oder hört?

Diesen Fragen möchte ich am Hymnus *Christe qui lux es et dies* und an seinen deutschsprachigen Übersetzungen *Christe, der du bist Tag und Licht* und *Christe, du bist der helle Tag* nachgehen.

Christe qui lux es et dies

Der Kompletthymnus *Christe qui lux* (Anlage 2, Nr. 1), erstmals bezeugt 534, gehört zu den wenigen abendländischen Hymnen, die stets mit der gleichen Melodie gesungen worden sind, denn am Ende des Tages sollte von den Betenden, die die Komplet auswendig sangen, keine erhöhte Konzentration mehr gefordert werden.

Aufgrund der beachtlichen Stabilität in der Verbindung von Text und Melodie erscheint die Frage gerechtfertigt, ob von Textausdeutung in der Hymnenmelodie gesprochen werden kann.

In der folgenden Analyse lege ich im wesentlichen die Melodieform aus dem Hymnar von Einsiedeln zugrunde, da sie bei den Übersetzungen ins Deutsche - wenn auch erneut leicht variiert - rezipiert wurde.

Die Melodie (Anlage 1, Nr. 1) mit dem Grundton D steht im dorischen Modus, dem die Eigenschaft zugeschrieben wird, für alle Affekte tauglich zu sein. Mit dem auf den Grundton zu Beginn folgenden Terzsprung ist schon der Tonraum gekennzeichnet, in dem sich die Melodie hauptsächlich bewegt. In drei von vier Zeilen (1, 2 und 4) wird das D um einen Ganzton unterschritten, wobei in Zeile 1 und 4 das C der unbetonte Ton einer Ligatur ist. Exponiert erscheint dagegen das C in Zeile 2 gleichermaßen durch den vorausgehenden Quartsprung, der nur in unserem Beispiel zu finden ist (in allen anderen Handschriften ist kein Intervall größer als eine kleine Terz), wie durch seine Stellung vor der phrygischen Kadenz. In Zeile 3 wird der Anfangston F sodann um einen Ganzton überschritten: Hier erreicht die Melodie ihren höchsten Ton. Jede Zeile umfaßt jeweils den Tonraum einer Quart. Der Ambitus der Melodie umfaßt nur eine Quinte; selbst die im modalen Modus so wichtige *Repercussio* (A) wird nicht erreicht.

Jeweils einer Textzeile entspricht eine musikalische Phrase. Jede Zeile besteht aus rezitativischen Elementen in Form variiertem Tonrepetition und einer Kadenz. Vor allem in

den Melodiezeilen 2 und 3 wird diese Struktur deutlich. Durch parataktische Reihung der Melodiezeilen wird als höhere Einheit die musikalische Strophe gebildet. Bei der Melodiebildung kommt es zu Wiederholungen oder variierenden Wiederholungen, so daß Korrespondenzen zwischen den Melodiezeilen entstehen. Daraus ergibt sich die musikalische Strophe mit ihrer liedhaften a b c a'- Form. Die Melodieführung des 1. und des 4. Verses ist bis auf die beiden ersten Töne identisch. Das zweimalige identische Erklängen derselben Melodiezeile (Zeile 4 und Zeile 1 der darauffolgenden Strophe) wird durch diese minimale Variation vermieden. Die Töne der Kadenz der Zeilen 1, 3 und 4, die in ihrer abfallenden Linie Entspannung bewirken, führen vom F über das E zum Grundton und sind einschließlich des vorhergehenden Tones ebenfalls identisch. Allein Zeile 2 weist eine hiervon unterschiedliche Faktur auf: So endet sie auf einer phrygischen Kadenz, d.h. einem Halbton, der alles in der Schwebelage hält und nach Weiterführung drängt. Die Pause, die an dieser Stelle beim Singen durch das Atmen entsteht (Ausatmen der Restluft und erneutes Einatmen) und der größere syntaktische Einschnitt im Text auf der Strophenhälfte wird durch die unaufgelöste Spannung überwunden. Die zweite Hälfte einer Melodiezeile besteht jeweils aus einer Bogenlinie, wobei auf einen kurzen Anstieg die Rückführung zum Grundton folgt. Allein in der 2. Zeile ist der Aufstieg gegenüber der absteigenden Linie betont. Dagegen läßt sich die 1. Halbzeile teils unter dem Aspekt der Linearität, die den Grundton umspielt (Zeile 1 und 4), teils als bloße Tonrepetition beschreiben. D.h. die ersten Halbzeilen ruhen in sich, während die zweiten Halbzeilen - mit Ausnahme des Sonderfalls der phrygischen Kadenz - auf einen Zielpunkt zulaufen. Sind die jeweils zweiten Hälften der Melodiezeilen durch die sich wiederholenden Kadenzen charakterisiert, die in fast allen Handschriften übereinstimmen, erlauben die ersten Halbzeilen mehr Möglichkeit der Variation; auch sind hier die meisten konkreten Wort-Ton-Bezüge auszumachen.

Was macht die Melodie mit dem Text?

Das Anfangsmotiv läßt sich im Grunde als eine Tonrepetition auf dem Grundton D verstehen, die durch Ligaturen ausgeschmückt ist. Das Verharren auf dem Grundton auch auf der 2. Silbe des *Christe* gibt dem Anruf mehr Gewicht. *Qui*, das sich auf *chris-te* bezieht, und *lux* und *dies*, die Äquivalente zu *Christus*, sind die den Ton tragenden Worte. Die der ersten Melodiezeile korrespondierende Zeile 4 setzt - wie hier - in den meisten Handschriften um einen Ganzton höher auf E ein. Durch diese Quasi-Umkehrung der phrygischen Kadenz erhält das Wort *lumen* eine besondere Spannung, da die Melodie vorerst dem Grundton ausweicht; erst bei *beatum* mündet das Motiv wieder in die vertraute Melodie ein. Das Motiv in der 2. Zeile wird unterschiedlich gestaltet. In der Mehrzahl der Handschriften liegt auch das Wort *noctis*, der „Gegenpart“ zu *dies*, auf dem Grundton. Der Anfangston F (nur in dieser Handschrift!) wird auf *noctis tene...* dreimal wiederholt, dann folgt der ungewöhnliche Quartsprung zur Endsilbe *...bras*. Abgesehen von den Ligatortönen wird nur an dieser Stelle in allen Fassungen das C als der tiefste Ton erreicht. In der 3. Zeile erreicht der Hymnus bei den Worten *lucisque lu(men)*, die die Wesensgleichheit Christi mit Gott, dem Schöpfer, ausdrücken, seinen höchsten Ton.

Was macht die Melodie mit dem Menschen?

Sparsam eingesetzte Mittel in der Melodiegestaltung ermöglichen es, einen großen Spannungsbogen aufzubauen und zu halten. Der geringe Ambitus, die kleinen Intervalle, die rezitativischen Elemente und die Wiederholungen in der syllabischen Melodie verleihen der Musik jenen monotonen Charakter und die meditative Wirkung, die der Situation in der Komplet angemessen ist.

Christe, der du bist Tag und Licht

Seit Beginn der Übersetzungstätigkeit im Mittelalter entstehen zahlreiche Übertragungen des Hymnus *Christe qui lux*: Etliche in Prosa als reine Verständnishilfe zum Mit- oder Nachlesen, die meisten als gereimte Gebete, nur wenige als Lieder. Da die Hymnenmelodie bekannt war, findet man eine Notation nur in Sonderfällen.

Die Textfassung, die für die evangelische Liedtradition prägend war, ist in Gebetbüchern des 15. Jahrhunderts zu finden, später dann auch in Liederhandschriften aus dem Umfeld

der *Devotio moderna*. Zum erstenmal erschien das Lied *Christe, der du bist Tag und Licht* gedruckt im Erfurter *Enchiridion* in der Ausgabe von 1526. Abgelöst wurde diese nur an wenigen Stellen veränderte Fassung dann durch die wohl von Luther besorgte im Klugschen Gesangbuch 1529 bzw. 1533. Erstmals erschien hier das Lied auch mit Noten (Anlage 1, Nr. 2; Anlage 2, Nr. 2).

Die Hymnenmelodie ist vereinfacht. Jede Melodiezeile beginnt und endet mit einer *Brevis*, dazwischen liegen sechs *Semibreven*. Die Auflösung der Ligaturen bewirkt jedoch, daß in der ersten und vierten Zeile jeweils ein Ton überzählig ist, was durch die Eliminierung des 5. Tones der Hymnenmelodie, der freilich nur als Durchgangston zu verstehen ist, ausgeglichen wird.

In diesem Fall muß man die Frage stellen, was der Text mit der Melodie machte, denn die Melodie wurde dem deutschen Sprachrhythmus angepaßt.

Was macht die Melodie mit dem Menschen, der das Lied singt oder hört?

Auch diese Frage ist so nicht zu beantworten; denn auch wenn mit dieser Melodieform eine musikalische Einheit gelungen ist, setzte sie sich nicht durch. Häufiger griff man in den Gesangbüchern auf die bekannte und höchstwahrscheinlich von den Gemeindegliedern auswendig gesungene Hymnenmelodie zurück.

Für das Babstsche Gesangbuch 1545 entstand eine weitere Variante, die sich wieder näher an die Hymnenmelodie anlehnte (Anlage 1, Nr. 3): Die Ligaturen der Melodie wurden zum Teil wiederhergestellt und damit die eliminierte Note wiedereingefügt. Darüberhinaus wurden jeweils in der 2. Hälfte der 2. und 3. Zeile Ligaturen und Wechselnoten eingefügt. Diese bewirken aber, daß die zuvor identischen Zeilenschlüsse nicht mehr erhalten bleiben.

Wir hatten festgestellt, daß die Hymnenmelodie durch ihren geringen Ambitus und die Wiederholungen am Zeilenende die meditative Wirkung erzielt, die der Situation in der Komplet angemessen ist. Nun stellen wir fest, daß statt der Wiederholung die Abwechslung in der Melodie bevorzugt wird. Eine meditative Wirkung wird nicht mehr erreicht und ist wohl auch nicht mehr gewünscht.

Werfen wir einen Blick auf die liturgische Funktion des Liedes in der evangelischen Kirche, finden wir das vorgestellte Ergebnis der Melodieanalyse bestätigt. Das Lied wird nicht in der Komplet gesungen; üblich war es bei den Vespertagesdiensten in der Schule oder in einigen Gebieten in der Vesper am Sonnabend. Neu und bedeutend für den Hymnus *Christe qui lux* und die Übertragung *Christe, der du bist Tag und Licht* ist sein Ort als Gemeindelied im Gottesdienst am ersten Sonntag der Fastenzeit, dem Sonntag *Invokavit*, an dem Mt 4,1-11 (die Versuchung Jesu) gelesen wird. Der Kompletthymnus, der im Laufe des Mittelalters auf die Komplet in der Fastenzeit beschränkt war, löste sich von der Bindung an die Tageszeit Abend, behielt jedoch seinen Ort im Jahreskreis und erhielt damit eine neue liturgische Funktion. Der Themenbereich Abend wurde zurückgedrängt zugunsten des Themas Schutz vor den Eingebungen des Teufels. Die Möglichkeit, das Hereinbrechen der Dunkelheit metaphorisch als Abkehr von Gott und damit als Un-glauben zu deuten, ist schon im lateinischen Hymnus gegeben und wird nun durch den Kontext im Gottesdienst besonders hervorgehoben.

Zu untersuchen wäre, ob sich der kämpferische Charakter des Liedes, der auch in der Einstimmigkeit durch entsprechende Artikulation ausgedrückt werden kann, in mehrstimmigen Vertonungen widerspiegelt, die für diese Gottesdienste komponiert wurden.

Christe, du bist der helle Tag

Das Lied *Christe, du bist der helle Tag* gilt als weitere bedeutende Übertragung (Anlage 2, Nr. 3). Das erste Mal veröffentlicht wurde es in einem Liedblatt um 1556. Als Tonangabe findet man *Christe qui lux*, in späteren Liedblättern und Gesangbüchern dann auch *Christe, der du bist Tag und Licht* (Anlage 1, Nr. 4). Welche Variante der

Hymnenmelodie jeweils zum Lied gesungen wurde, läßt sich nicht immer leicht bestimmen. Zugeschrieben wird das Lied Erasmus Alber. In frühen Quellen wird Christe, du bist der helle Tag aber nicht als Übersetzung des Hymnus bezeichnet. Die Textanalyse bestätigt das. Von Strophe zu Strophe entfernt sich der Text weiter von seiner Vorlage, bezieht aber seinen ursprünglichen liturgischen Kontext, die Komplet, in die Nachdichtung ein.

Der Liedtext scheint für die Hymnenmelodie geschaffen. Durch sämtliche Strophen hindurch korrespondiert der Text fast ausnahmslos mit der Melodie. Der Höhepunkt der Spannung eines jeden Verses liegt auf der drittletzten Silbe (dem vorletzten Wort), wobei gleichzeitig auch dort (mit Ausnahme der 2. Zeile) ein Spannungston in der Melodie liegt. Wichtige Worte werden durch den Melodieverlauf betont und erhalten so ihr Gewicht. Die wichtigen vierten Silben der Verse 1 und 4 werden jeweils auf dem tiefsten Ton des Liedes gesungen. Auffallend ist, daß der erste Versfuß der dritten Verse (bis auf die 2. Strophe) als Trochäus aufgefaßt werden kann. Die betonten Silben bzw. Worte lauten: Du, halt, der (als Relativpronomen zu Teufel), das (als Demonstrativpronomen), gib und abermals du. Die Spannung, die durch die phrygische Kadenz aufgebaut wird, führt direkt zu einer betonten Silbe, die überwiegend Christusanreden (auch in Form des Imperativs) enthalten.

Was macht die Melodie mit dem Text? Was macht die Melodie mit dem Menschen?
In diesem Fall können wir festhalten, daß die Hymnenmelodie auf den Dichter in seinem poetischen Schaffen gewirkt hat und der musikalische Gehalt Einfluß auf die Dichtung nahm.

Doch auch wenn diese ideale Einheit geschaffen wurde, tauchte daneben bald eine weitere Melodie auf, die dem Bereich des Meistersangs zuzuordnen ist. Cyriacus Spangenberg war 1568 der erste, der das Lied mit dieser neuen Melodie veröffentlichte (Anlage 1, Nr. 5), zuvor ist sie schon in einer handschriftlichen Quelle nachweisbar. Sie ist schon bald recht bekannt und beliebt gewesen, denn sie diente häufig als Lehnmelodie. Setus Calvisius verbesserte die Melodie; in dieser Form wurde sie dann in der Regel rezipiert.

Der Aufschwung vom Grundton der im dorischen Modus stehenden Melodie zur Quint vollzieht sich schon in der ersten Melodiezeile mit einfachen - in vielen Melodien üblichen -, aber wirkungsvollen Mitteln: Tonrepetitionen zu Beginn, dann Aufstieg zur Terz und Rückkehr zum Grundton, bevor wieder von der Terz aus mit einer Durchgangsnote die Quint erreicht wird. Dieser Melodieverlauf macht das „Lichtwerden“ hörbar, der Höhepunkt ist auf dem hellen Vokal a (in Tag) mit dem höchsten Ton des Liedes schon erreicht. In der 2. Zeile verbleibt die Melodie im oberen Bereich und steigt lediglich - nach Tonrepetitionen - vom E über das D zum C ab, das Melisma hat eine ausschmückende Bedeutung. Die 3. Zeile bewegt sich in demselben Tonraum, abgesehen von einer leichten („leittönigen“) Ausweichung zum H, um dann das charakteristisch aufsteigende Motiv der ersten Zeile (C D E) aufzunehmen. Wie in der 2. Zeile folgen in der 4. Zeile Tonrepetitionen auf dem höchsten Ton und ein Abwärtsschreiten zur Terz, bevor in einem ausgreifenden melismatischen Bogen der Grundton erreicht wird.

Was macht die Melodie mit dem Text?

Da die Melodie nur zu Beginn und am Schluß zum Grundton kommt, fehlt ihr der ruhige, Sicherheit vermittelnde Charakter, der in der alten Hymnenmelodie enthalten war. Es wird jedoch dadurch ein großer Spannungsbogen aufgebaut, der sich über die ganze Strophe hin zieht und mit jeder Strophe wieder neu entsteht. Der Gleichmäßigkeit der syllabischen Hymnenmelodie steht nun eine durch Melismen um eine bzw. drei Halbe erweiterte Melodie gegenüber. Die klare rhythmische Struktur des Textes wird verschleiert. Klanglich wirkt sich die Schlußkadenz auf dem Vokal e in Zeile 4 (und i, ü, ei in den weiteren Strophen) eher störend aus, auch wenn man gerade für das Wort Prediger einen Wort-Ton-Bezug entdecken kann.

Was macht die Melodie mit dem Menschen, der das Lied singt oder hört? Fragen wir erst einmal, wann, wo und von wem das Lied gesungen wurde. In den Gesangbüchern ist es ausschließlich in der Rubrik Abend zu finden. Häufig wurde es zum Abschluß des Schultages oder in der Abendandacht zu Hause gesungen. Die stärkste Rezipientengruppe waren wohl Kinder und Jugendliche. Für sie, die durch den Schulunterricht im Singen geübt waren, mag diese aus dem Meistersang stammende Melodie gewohnt und geeignet gewesen sein. Die beliebte Melodie bewirkte, daß das Lied offensichtlich gerne und viel gesungen wurde.

Was macht die Melodie mit dem Text des Liedes? Was macht sie mit dem Menschen, der das Lied singt oder hört? Wir haben gesehen, daß einerseits sowohl Melodie als auch Text aufeinander wirken, andererseits Lied und Singende sich gegenseitig beeinflussen. Die Veränderung des Gebrauchs und der Trägerschicht - von der Komplet in der klösterlichen Gemeinschaft zur Abendandacht in Schule und Familie - mußte eine Veränderung der Melodie nachsichziehen, da die Melodie auf die Singenden eine andere, neue Wirkung erzielen sollte.