

Psalmkompositionen im Reformationszeitalter und bei Heinrich Schütz¹

Jürgen Heidrich

I

Sucht man in der Bibel nach Texten, die für eine musikalische Vertonung geeignet – und per se auch: legitimiert – sind, so wird man insbesondere bei den Psalmen fündig. Der Psalter, auch als Buch der Psalmen bezeichnet, besteht aus 150 (nach der hebräischen) bzw. 151 Psalmen (nach der griechischen Bibel) und kann mit seiner poetischen, an Bildern und Metaphern reichen Sprache als ›gesungenes‹ Bibelwort schlechthin gelten. Der Erzählung nach gilt der biblische König David als Verfasser und auch Interpret etlicher Psalmen: Gemäß 1 Sam 16 suchte der durch einen üblen Geist gequälte König Saul Entspannung bei einem des Saitenspiels kundigen Mann. Gottes Weisheit fügte es, dass David, dieser Kunst mächtig, an den Hof des Königs berufen wurde. Saul gewann ihn lieb, machte ihn zu seinem Waffenträger und fand beim Spiel Davids die erhoffte Rekreation.

Welche musikalische Gestalt Davids Psalmengesang hatte, wissen wir nicht. In der vorreformatorischen lateinischen Liturgie des viel späteren Mittelalters jedenfalls ist für deren Vortrag die sogenannte Psalmodie charakteristisch: Die Verse wurden, wesentlich in der Vesperliturgie, auf einen einzigen Psalton rezitiert, ein Verfahren, das der unterschiedlichen Länge der einzelnen Verse gerecht wurde. Das Resultat ist ein verhältnismäßig gleichförmiger, anders als der Gregorianische Choral wenig melodieträchtiger, somit – denken wir an die noch spätere mehrstimmige Vertonungspraxis – kaum als einschlägiger Cantus firmus zu gebrauchender melodischer Duktus.

II

Bevor wir uns der Psalmkomposition in der Reformationszeit und bei Heinrich Schütz zuwenden, wollen wir uns noch knapp der Voraussetzungen erinnern und uns klarmachen, welche vorreformatorischen Kompositionsmodelle in der Lutherzeit weitergewirkt haben.

Denn bereits um 1500 hat sich ein spezifischer Typus der lateinischen Psalmmotette ausgebildet, der eng mit dem Namen des franko-flämischen Komponisten Josquin Desprez verknüpft ist. Charakteristisch für diese Gattungsbeiträge ist eine besondere Form der Textbehandlung, die sich als neuartige rhetorische und kommunikative Qualität beschreiben ließe: Psalmmotetten sind geeignet, konkrete Botschaften zu transportieren. Das Prinzip ist denkbar einfach: Durch geschickte Wahl und Anordnung der Texte vermittelt diverser Techniken wird der intendierte Mitteilungscharakter erreicht. Dies kann durch die gezielte Auswahl einzelner Verse geschehen, sodann auch durch Kompilation eigentlich nicht unmittelbar aufeinander folgender Verse ein- und desselben Psalms, schließlich sogar durch die Kompilation von

¹ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um den Eröffnungsvortrag des 48. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Marburg (21. bis 24. September 2017), der sich auch an ein breiteres Publikum richtete; die Vortragsdiktion wurde bewusst beibehalten, hinzugefügt wurden lediglich die Fußnoten.

Versen verschiedener Psalmen. Und tatsächlich finden sich auch Umformulierungen des ursprünglichen Psalms oder gänzlich frei eingefügte Texte. Insofern begründet die lateinische Psalmmotette der Josquin-Zeit einen individuellen textbezogenen Zugriff der Komponisten: Im Grunde das erste Mal in der Musikgeschichte nehmen sich Komponisten die Freiheit, biblische Texte – ohne jede liturgische Verbindlichkeit – gewissermaßen als ›poetischen Baukasten‹ zu verstehen und damit völlig autonom zu verfahren: Heinrich Glarean überliefert im *Dodekachordon* die berühmte Anekdote, dass die nach den Versen 49–64 des Ps 118 komponierte Motette *Memor esto verbi tui* Josquins den französischen König Ludwig XII. an ein dem Komponisten gegebenes Pfründenversprechen habe erinnern sollen. Und Thomas Stoltzers berühmter Brief vom 23. Februar 1526 an Herzog Albrecht von Preußen, wonach er den Ps 144 »aussunderem Lust zu den überschönen Worten« komponiert habe, pointiert den Sachverhalt eindrucksvoll².

Die rhetorischen Ambitionen finden eine Entsprechung in der Wahl der musikalischen Mittel: ein ausgedünnter, auf konkrete Textpassagen rekurrerender Notensatz, oft in korrespondierenden Satzpaaren, dazu eine ruhige, meist langsame Deklamation, dies häufig ohne kontrapunktisch ambitionierte oder gar intrikate Satzanlage, im Sinne einer Darstellung des herrschenden Text-Affekts. Alles in allem sind die Psalmmotetten der ersten Generation durch eine auffällige Transparenz des Satz- und Klangbildes gekennzeichnet, einhergehend mit frappierender Klarheit und Regelmäßigkeit des musikalischen Verlaufs³.

Völlig zu Recht hat Ludwig Finscher auf die Grenzen und Probleme dieses Satzstils hingewiesen: Nach seinen Worten handele sich um eine Kompositionstechnik, »die von einem handwerklich versierten Kompositionsschüler in wenigen Tagen erlernt werden« und deshalb geradezu »beliebig« reproduziert werden konnte⁴. Rund einhundertundfünfzig zwischen 1500 und 1535 nachweisbare Gattungsbeiträge zeugen jedenfalls von der außerordentlichen Beliebtheit der lateinischen Psalmmotette.

III

Doch wenden wir uns nun der musikalisch-poetischen Beschäftigung mit dem Psalter im Reformationszeitalter zu: Zunächst in den Blick zu nehmen ist das Genre des sogenannten Psalmlieds.

Ihm zugrunde liegt nicht der unveränderte Psalm, so wie wir ihn in der Bibel vorfinden, sondern eine auf dessen Grundlage geschaffene Psalmdichtung, womit signifikant an die vorreformatorische Praxis der lateinischen Psalmmotette angeknüpft wird, im Blick auf die Option der poetisch freien Verfahrensweise mit dem Bibeltext.

Die Idee zu dieser im Kern reformatorischen Errungenschaft geht auf Martin Luther selbst zurück. Wir besitzen eine Brief Luthers vom Jahreswechsel 1523/24: Darin entwickelt er den Plan, »deutsche Psalmen für das Volk zu schaffen, also geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibt«⁵. Luthers Idee ist, fähige Dichter zu diesem Vorhaben zu bewegen, und so ergeht eine entsprechende Aufforderung an die beiden am kursächsischen Hof tätigen sprachkundigen Sekretäre Georg Spalatin und Johann Dolzig sowie andere Autoren gleichermaßen.

2 Ludwig Finscher, »aussunderem lust zu den überschönen worten«. *Zur Psalmkomposition bei Josquin Desprez und seinen Zeitgenossen*, in: Hartmut Boockmann u. a. (Hrsg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 208), Göttingen 1995.

3 Finscher (wie Anm. 2), S. 251.

4 Ebd., S. 255.

5 Jürgen Heidrich/Johannes Schilling (Hrsg.), *Martin Luther. Die Lieder*, Stuttgart 2017, S. 193.

Allerdings haben beide nicht geliefert, und auch Luther selbst hat seinen eigenen Vorschlag, ausgehend von den Bußpsalmen, sukzessive ein umfassendes Repertoire an Psalmliedern zu erstellen, nicht weiterverfolgt. Der Schulmeister Erhard Hegenwald immerhin hat Luther seine Psalmbereimung zugeschickt, und an ihr lässt sich das *Procedere* anschaulich darstellen: Um den Psalmtext – modern gesprochen – »liedtauglich« zu machen, bedarf es der substantiellen sprachlichen Umgestaltung: Der biblische Prosatext ist in eine nach regelmäßigen Versen gegliederte, gereimt-lyrische, zudem strophisch organisierte Gestalt zu bringen; wie das funktioniert, sei an Hegenwalds Beispiel demonstriert: Der von ihm bearbeitete Ps 51 lautet in seinen Anfangsversen⁶:

- ³ GOtt sey mir gnedig nach deiner güte/Vnd tilge meine sunde nach deiner grossen barmhertzigkeit.
⁴ Wassche mich wol von meiner missethat/Vnd reinige mich von meiner sunde.
⁵ Denn ich erkenne meine missethat/Vnd meine sunde ist jmer fur mir.
⁶ An dir allein hab ich gesundigt/Vnd vbel fur dir gethan.
 Auff das du recht bleibest jnn deinen worten/Vnd nicht mügest gestrafft werden/wenn du gerichtet wirst.
 [...]

Leicht ist zu erkennen: Reim und Strophenform bietet die Bibelprosa nicht, wohl aber eine Versstruktur, die mithilfe eines für die Psalmen charakteristischen Verfahrens, dem sogenannten *Parallelismus membrorum* operiert, indem der zweite Versteil auf die Aussage des ersten rekurriert, dies mit synonymen, klimaktischer oder antithetischer Diktion:

- ⁴ ¹Wassche mich wol von meiner missethat – ²Vnd reinige mich von meiner sunde.
⁵ ¹Denn ich erkenne meine missethat – ²Vnd meine sunde ist jmer fur mir.

Erhard Hegenwald, einer der ersten Liederdichter der Reformation überhaupt, gestaltet nun daraus das Psalmlied *Erbarm dich mein, o Herre Gott*⁷:

Erbarm dich mein o herre got /
 nach deyner grosn barmhertzigkeyt.
 Wasch ab mach rein mein missetat /
 ich kenn mein sund vnd ist mir leyt.
 Allein ich dir gesundet han /
 das ist wider mich stetiglich /
 das böß vor dir mag nit bestan /
 du bleibst gerecht ob du vrteylst mich.

6 Zitiert nach Luthers erster vollständiger Übersetzung der Bibel, die von Hans Lufft 1534 in Wittenberg gedruckt wurde; vollständiger Nachdruck des Exemplars der Herzogin Amalia Bibliothek zu Weimar (Signatur Ci I: 58 B u. C) unter dem Titel *Biblia das ist/die gantze Heilige Schrift Deudsch. Mart. Luth. Wittemberg*, im Taschen-Verlag, Köln 2016.

7 Zitiert nach dem Erfurter Enchiridion von 1524; vgl. Konrad Ameln (Hrsg.), *Das Erfurter Enchiridion. Gedruckt in der Permentergassen zum Ferbefaß 1524* (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXVI), Kassel etc. 1983.

Tatsächlich erscheint die zuvor akzentuierte vorreformatorische Freiheit im Umgang mit der biblischen Vorlage sogar noch gesteigert: Die seit Jahrzehnten etablierte Manipulation des Psalmtextes für musikalische Zwecke erreicht damit gewissermaßen eine neue, zumal volkssprachliche Dimension. Zudem wird mit diesen Bereimungen des Psalters in der Folge auch eine Melodie verknüpft. Beide Phänomene sind für die mehrstimmige Kompositionspraxis substantiell.

Das angesprochene, parallel gestellte und der Verstärkung der Aussage dienende Prinzip wird aufgegeben, die Verse orientieren sich dennoch – im Beispiel Hegenwalds – in ihrer paraphrasierenden Aussage verhältnismäßig eng an der Vorlage; andere Psalmlieder können in dieser Hinsicht erheblich freier gestaltet sein: Die Verbindung etwa von Luthers *Ein feste Burg* und dem zugrundeliegenden Ps 46 ist ausgesprochen lose⁸. Nur am Rande sei erwähnt, dass sich auch die katholische Gesangbuchtradition alsbald des Psalmliedes annahm: Bereits das erste katholische Gesangbuch überhaupt, von Michael Vehe 1537 in Leipzig herausgegeben, enthält eine erhebliche Zahl von Liedern, die auf prominente Psalmen rekurren⁹.

Damit steht der Text als erste wichtige Komponente eines Psalmliedes bereit. Zu einem Lied gehört aber auch eine Melodie: Wie verhält es sich damit?

Zur melodischen Ausgestaltung der Psalmbereimungen sagt der *spiritus rector* Martin Luther in seinem Brief leider nichts, doch lässt sich der Entwicklungsgang ohne weiteres nachvollziehen: Luther wollte, dass die Psalmlieder rasch unter die Leute kommen und gesungen werden. Und so wurden die frühen Psalm- und Kirchenlieder zunächst mehrheitlich auf ältere unverändert übernommene oder ältere bearbeitete Melodien, etwa Hymnen oder Leisen, gesungen.

Eine Tendenz wird dabei deutlich: Es handelt sich um solche Melodien, bei denen ein erheblicher Bekanntheitsgrad »unter den Leuten« vorausgesetzt werden konnte und die nun, wie es mehrfach in den Quellen heißt, »... durch D.[octor] Mart.[inus] Lu.[therus] gebessert«¹⁰, im reformatorischen Gewand erschienen. Interessant ist die Frage nach dem musikalischen Anteil Luthers selbst. Um es zu pointieren: Wir können diese Frage schlichtweg nicht beantworten, schon deshalb nicht, weil gerade die Psalmlieder in der Reformationszeit mit bis zu sechs unterschiedlichen Melodien im Umlauf waren¹¹. Die Strategie der Reformatoren war danach klar: Man setzte – im Sinne einer raschen Vermittlung und Verbreitung – auf populäre Melodien, mithilfe derer die reformatorischen Texte desto einfacher und konzentrierter zu verbreiten waren. Dies geschah mithilfe von Einblattlieddrucken und frühen Gesangbüchern und zwar, darin einem modernen Gesangbuch vergleichbar, in einstimmiger Gestalt¹².

Dass Luther in Personalunion als Text- und Melodienschöpfer gleichermaßen, gewirkt hat, lässt sich allenfalls im Einzelfall wahrscheinlich machen: Und welche von den unterschiedlichen kursierenden Melodien Luther auf seine Lieddichtungen gesungen wissen wollte, können wir ebenfalls nur im Einzelfall vermuten. Wir haben schlichtweg keine Gewissheit, ob Luther bei der Abfassung seiner Texte eine Melodie

8 Vgl. dazu Jürgen Heidrich, *Zur Frühgeschichte des Liedes Ein feste Burg ist unser Gott im 16. Jahrhundert*, in: Klaus Fitschen u. a. (Hrsg.), *Kulturelle Wirkungen der Reformation. Kongressdokumentation Wittenberg August 2017*, Bd. 1 (Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation 36), Leipzig 2018, S. 285–296.

9 Heidrich/Schilling (wie Anm. 5), S. 79.

10 So zum Beispiel im Klugschen Gesangbuch von 1533 im Blick auf das Lied *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, das auf den vorreformatorischen Hymnus *Veni sanctae spiritus* rekuriert.

11 Siehe: Markus Jenny (Bearb.), *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge* (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers 4), Köln-Wien 1985, passim.

12 Zur Quellenvielfalt der frühen Überlieferung siehe: Heidrich/Schilling (wie Anm. 5), passim.

gewissermaßen bereits »mitgedacht« hat. Vermutlich war ihm jede musikalische Form recht: Luther ging es weniger um die künstlerisch-ambitionierte musikalische Gemüts ergötzung, sondern vor allem um die problemlose rasche Verbreitung seiner reformatorischen Texte, eben »damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibt«.

Auf der Grundlage eines sich so allmählich ausprägenden reformatorischen Liederrepertoires beginnt die mehrstimmige Bearbeitung von Luthers Liedern in der polyphonen Kunstmusik der Zeit bemerkenswerterweise schon sehr bald nach deren einstimmiger Entstehung. Prototypisch für die neue Gattung steht das von Johann Walter 1524 erstmals in Wittenberg publizierte *Geystliche gesangk Buchleyn*, das in den kommenden Jahren und Jahrzehnten mehrfach nachgedruckt und erweitert wurde, so schon im Folgejahr von Peter Schöffler in Worms¹³.

Musikalisch orientierte sich Walter an der für die Ausprägung der deutschen Musikgeschichte wichtigen Gattung des in seiner prinzipiellen Variante weltlichen deutschen Tenorlieds¹⁴. Seine Leistung ist die Übernahme und Adaption einer prononciert »bürgerlichen«, also nicht höfischen und nicht liturgischen Gattung. Die Melodie liegt je in der Tenorstimme der zumeist vierstimmigen Liedsätze, und zwar in einer Gestalt, die sich nur geringfügig von der einstimmigen Überlieferung unterscheidet. Walters Modell war augenscheinlich erfolgreich, denn weitere Komponisten wandten sich alsbald dem neuen Genre zu, darunter Benedict Ducis, Lupus Hellingk oder Leonhard Schröter.

IV

Tatsächlich aber war der biblische Psalter im Reformationsjahrhundert in zweifacher Weise als deutsche Textgrundlage für musikalische Kompositionen prägend: einerseits – wie geschildert – in der Kirchenliedbearbeitung, andererseits auch in der Motette. Denn es ist kaum überraschend, dass sich, als Weiterentwicklung und reformatorisches Pendant zum Erfolgsmodell der zuvor behandelten lateinischen Psalm-motette, unter freilich gewandelten konfessionellen Rahmenbedingungen und auf der Grundlage von Martin Luthers Bibelübersetzung, um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch eine deutschsprachige Variante zu etablieren begann, dies mit Schwerpunkt in Mitteldeutschland, den reformatorischen Kernlanden.

Wir kennen insgesamt einen Bestand von knapp einhundertundzwanzig deutschen Psalm-motetten aus dem 16. Jahrhundert, die, was auffällig ist, hauptsächlich in Individualdrucken, also Ausgaben, die allein einem Komponisten gewidmet sind, publiziert wurden¹⁵. Unter ihnen die wichtigsten sind Johann Reuschs Sammlung *Zehen deudscher Psalmen Davids*, Wittenberg 1551, David Kölers *Zehen Psalmen Davids des Propheten*, Leipzig 1554, schließlich Gallus Dresslers *Zehen deudscher Psalmen*, Jena 1562. Nicht nur die fast gleichlautenden Titel der drei Sammlungen, sondern auch der Umstand, dass darin ausgerechnet jeweils zehn Vertonungen enthalten sind, deuten an, dass hier geradezu modellhafte Überlieferungs- und Rezeptionsvorgänge sichtbar werden.

¹³ Faksimile-Edition des Wormser Raubdrucks von Walter Blankenburg (Hrsg.), *Johann Walter. Das geistliche Gesangk-büchlein »Chorgesangbuch«* (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXIII), Kassel etc. 1979.

¹⁴ Vgl. Jürgen Heidrich, *Der Beitrag der Musik zur Bildung reformatorischer Identitäten: Das Beispiel Johann Walter*, in: Irene Dingel/Ute Lotz-Heumann (Hrsg.), *Entfaltung und zeitgenössische Wirkung der Reformation im europäischen Kontext* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 216), Gütersloh 2015, S. 124–136.

¹⁵ Walther Dehnard, *Die deutsche Psalm-motette in der Reformationszeit* (Neue musikgeschichtliche Forschungen 6), Wiesbaden 1971.

Am vielschichtigen, wie er gerne bezeichnet wird, »Kommunikationsprozess« der Reformation¹⁶ hat die deutsche Psalmotte einen erheblichen Anteil. Aufgrund des zuvor skizzierten, gattungsspezifischen Vermittlungspotenzials kann sie kommentierendes Medium der Parteinahme und des Bekenntnisses in den mannigfaltigen Auseinandersetzungen des Reformationszeitalters sein, was umso mehr konsequent erscheint, als die Bedeutung der Psalmexegese in der Reformation einen hohen Rang behauptete: Erinnert sei nur daran, dass sich Luther in verschiedenen Phasen immer wieder der Psalmenauslegung widmete, er bezeichnete den Psalter als »kleine Biblia« und hat wiederholt auf dessen besondere Sprachkraft verwiesen.

Schauen wir uns vor diesem Hintergrund auch hierzu ein Beispiel genauer an: Besonders spektakulär mit aktuellen politischen Ereignissen in Verbindung zu bringen ist Valentin Rabs Motette *Seid ihr denn stumm* (Ps 58)¹⁷.

Der konfessionsgeschichtliche Hintergrund ist folgender: Wittenberg hatte am 19. Mai 1547 in der Folge des Schmalkaldischen Krieges gegenüber den kaiserlichen Truppen kapituliert, was aus reformatorischer Sicht einer Katastrophe ungeheuren Ausmaßes gleichkam. Karl V. zog also in die Stadt der Reformation ein, nachdem ihm bereits am 24. April die Gefangennahme seines Widersachers, des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen gelungen war: Es gibt gute Gründe, die Motette Valentin Rabs in den unmittelbaren Kontext dieser Ereignisse zu stellen und gleichsam als Kommentar zu der dramatischen Niederlage zu deuten¹⁸.

Die Psalmotte ist der Reformationszeit ist also – zumindest im Einzelfall – klingendes konfessionelles Bekenntnis. Im Unterschied zu den lateinischen Psalmotten finden sich in der deutschen Variante die einschlägigen Formen der Manipulation von Texten allerdings kaum: Während Edward Nowacki für etwa ein Sechstel des lateinischen Bestands Teilversionen oder Kompilationen nachweisen kann¹⁹, benennt Walther Dehnhardt für die deutsche Variante gerade einmal zwei Beispiele (anonym und von Johann Reusch)²⁰. Offenbar spielt dort die Tendenz zur individuellen und damit zielgerichtete Inhalte bzw. Botschaften transportierenden Textauswahl so gut wie keine Rolle, bevorzugt wurde eindeutig die Vertonung des vollständigen Psalms.

Angesichts des häufig harschen, unzweideutigen Vokabulars in beinahe sämtlichen publizistischen Genres des Reformationszeitalters, stimmen die Psalmotten, wenn sie denn tatsächlich als konfessionpolitische Stellungnahmen gedeutet werden sollen, indes einen sehr gemäßigten, geradezu diskreten Ton an, dies, obschon mit Blick auf die Psalmen auch ganz andere Optionen bestanden. Welche aggressive, zugleich satirische Stoßrichtung in den verschiedenen religiösen Auseinandersetzungen – und zwar prinzipiell auf allen Seiten – möglich war, wird etwa anhand der berühmten, vielleicht von Martin Agricola stammenden Spottotte *Beatus vir qui non abiit in consilio* (Ps 1) deutlich, die Klaus Pietschmann in einem schönen Aufsatz näher untersucht hat²¹. Und übersieht man die von Rebecca Wagner Oettinger²²

16 Bernd Moeller, *Die frühe Reformation als Kommunikationsprozess*, in: Hartmut Boockmann (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 206), Göttingen 1994, S. 148–164.

17 Überliefert unter anderem in der berühmten Zwickauer Schalreuter-Handschrift.

18 Dehnhardt (wie Anm. 15), S. 57. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 70 ff.

19 Edward Nowacki, *The Latin Psalm Motet 1500–1535*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Renaissance Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979, S. 181.

20 Dehnhardt (wie Anm. 15), S. 317.

gesammelte liedspezifische Reformationspropaganda, so begegnen Texte, die an Schärfe und Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lassen; nur ein Beispiel: Unter dem Titel *Zwe schöne Ge-lsenge. Der eine vber die vier ersten vers des 36. Psalms David [...] auff diese unser zeit applicirt, wider alle Gottlose, Rotten Geister vnd/Schwermer, vnd sönderlich wider die Papisten vnd Interimist.[ischen] Diaphoristen*, unter diesem Titel also publizierte der Gnesiolutheraner Joachim von Magdeburg um 1550 rabiate polemische Lieddichtungen; darin heißt es etwa²³:

Noch muß ein ieder sagen frey
 der warheit wil bekennen,
 Das Adiaphoristerey,
 wie man es nu will nennen,
 Sey Teuffels Tand und schedlich weiß,
 umbs pabstes will ertichtt mit fleiß,
 Sathan und Christ zu sünen.

Mit einem Wort: Die Bandbreite und das Potenzial der Reformationspropaganda werden in den deutschen Psalmotetten nicht annähernd ausgeschöpft.

Nicht uninteressant ist die Frage nach den Personen, die sich der deutschen Psalmotette widmeten, vor allem aber auch die Frage: In welchen Milieus wurde sie rezipiert und bei welchen Gelegenheiten ist sie erklingen?

Übersieht man die Liste der an der Psalmotettenkomposition beteiligten mitteldeutschen Komponisten, so wird deutlich: Mehrheitlich handelt es sich um Kantoren und Musiker aus dem Schulumilieu. Johann Reusch war Kantor an der Fürstenschule St. Afra in Meißen, Gallus Dressler wirkte als Kantor und Musikdirektor an der Lateinschule in Magdeburg, und Valentin Rab bestellte die Kantorate an der Lateinschule in Schneeberg und am Lyceum in Marienberg. Die Psalmotetten entstanden demnach in einem gelehrt-humanistischen, zudem künstlerisch ambitionierten Umfeld: Die Zusammenarbeit Johann Reuschs etwa mit dem Meißner Humanisten und neulateinischen Dichter Georg Fabricius ist vielfach bezeugt. Adressaten dieser Kompositionen waren demnach die Lateinschüler. Bei welcher Gelegenheit trugen sie die Motetten vor? Dass sie in die förmliche Liturgie eingepasst waren, ist nicht wahrscheinlich, dass sie dennoch fakultativ im Gottesdienst erklingen konnten, ist denkbar und möglich. Überdies wird man sich die Aufführung an Schul- und Festveranstaltungen vorzustellen haben.

Tatsächlich lassen sich den Vorworten der Psalmotettendrucke wenn nicht Hinweise, so doch Indizien mit Blick auf deren Intention entnehmen.

David Köler widmet seine Ausgabe dem Rat der Stadt Zwickau, das Vorwort trägt das Datum des 1. Juni 1554; die einschlägigen Passagen lauten:

Aus dieser vrsach bin ich auch bewegt worden, Gott zu lob vnd ehr, diese Psalmen in druck zu geben, vnd die kleine gabe, so mir Gott der Allmechtige in der holtseligen Musica verilhen hat, allen liebhabern dieser Kunst mit zutheilen, [...] Weil aber dis mein erste arbeit ist, die

21 Klaus Pietschmann, *Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformation* (Jahrbuch 2005 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik), Beeskow 2006, S. 23–34.

22 Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation* (St. Andrews studies in Reformation history), Aldershot 1999.

23 Es handelt sich um Strophe 10; zitiert nach Wagner Oettinger (wie Anm. 22), S. 361.

ich publicir vnnd an tag gebe, hab ich aus schuldiger lieb vnd danckbarkeit, so ich meinem Vaterland pflichtig bin, diese Psalmen [...] meinen lieben Vetern dediciren wollen, damit ich mich gegen der weit berühmten ewer Schulen, in welcher ich erstlich in dieser vnd andern Künsten erzogen, vnd treulich vnterweiset worden bin, als ein danckbar Stadtkind vnd Schuler erzeigen möchte [...]»²⁴.

Der Text ist infolge der Akzentuierung ästhetischer wie biographischer Implikationen in zweifacher Weise bemerkenswert: Köler wendet sich zum einen mit seinem Erstlingswerk explizit an »alle [...] liebhaber [...] dieser Kunst«, wobei die primär artifizielle Intention durch den beigefügten (Erst-)Abdruck des berühmten Luther-Briefes an Ludwig Senfl vom 4. Oktober 1530 noch gestützt wird. Zum anderen geht aus dem Vorwort die Adressierung der Sammlung hervor, indem das Schulmilieu explizit thematisiert wird. Die gleiche Tendenz lässt sich an Reuschs Motettendruck von 1552 beobachten: Denn eine handschriftliche Glosse im DiskantstimmBuch der Bibliothek zu Uppsala bekräftigt diesen Gedanken noch: »die weil ja dann die libe jugend jre kurtzweil vnd ergetzung haben mus woran kann sie grössere lust und freude haben, als an der löblichen Musica?«²⁵. Konkreter noch als im Falle Kölers ist der Verweis auf den Kunstcharakter der Motetten, indem diese ausdrücklich in die Tradition Josquins (und anderer) gestellt werden:

Vnd ist sonderlich löblich, so man die Musica zur sterckung des Gebets brauchet, wie oft in tieffer betrübnis gottfürchtige Leute, die zu Gott zuflucht haben, so sie jr angst klagen wöllen, vnd bey Gott ruge suchen, der schönen gesang eins mit hertzen vnd stim ansahen, als, De profundis, Iosquini oder, Aus tieffer not, D. Lutheri, oder, Wer Gott nicht mit vns diese Zeit, D. Wolffgangi Heinitz [...]»²⁶.

Es besteht also kein Zweifel, dass diese Sammlungen insbesondere für den Gebrauch im gelehrten schulischen Milieu bestimmt waren, damit für ein ausgesprochen elitär-humanistisches, dabei vergleichsweise hermetisches Umfeld mit begrenzter Wirkmacht, dies in ausgesprochenem Gegensatz etwa zur gleichzeitigen populären Flugblattpublizistik.

Motette und Kirchenlied: Dass diese beiden prinzipiellen Gattungen der deutschen Psalmvertonung im Reformationsjahrhundert auch eine fruchtbare Synthese eingehen konnten, sei wenigstens noch knapp erwähnt: Unter anderem Gregor Wagener und Gallus Dressler schufen Werke, in denen der deutsche Psalmtext mit dem gereimten Psalmlied kombiniert wird: In Dresslers Komposition kommentiert etwa Luthers, auf Ps 14 rekurrierendes Psalmlied *Es spricht der Unweisen Mund wohl* die deutsche Bibelübersetzung desselben Psalms »Die Toren sprechen in ihrem Herzen«. Mit einem Wort: Wir haben eine Motettentypus vor uns, der mit zwei verschiedenen Texten operiert, ein Verfahren, das nicht etwa eine neue Erfindung der Reformationszeit, sondern seit dem Mittelalter für die Motette im Grunde charakteristisch ist: Psalm und Psalmlied (dieses mit Text und Melodie) korrespondieren in einer solchen Konstruktion miteinander, fraglos mit exegetischer Absicht: Die reformatorische Psalmdichtung kommentiert gewissermaßen den alttestamentlichen Psalmtext.

24 Zitiert nach Rafael Mitjana (Bearb.), *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royal d'Upsala* 1: *Musique religieuse* I, Uppsala 1911, Sp. 205.

25 Beides zitiert nach Mitjana (wie Anm. 24), Sp. 381.

26 Zitiert nach Mitjana (wie Anm. 23), Sp. 381. Offenbar ist Wolff Heintz gemeint; dessen genannte Komposition ist offenbar heute verschollen.

Abgesehen von der konfessionssymbolisch aufgeladenen Synchronizität von alttestamentlichem Psalm und reformatorischer Psalmdichtung ist in diesen Stücken auch ein kompositorischer Aspekt bemerkenswert: Hatte Johann Walter mit seinen schlichten Liedsätzen gewissermaßen den Beginn der bedeutenden Tradition protestantischer Choralbearbeitungen begründet, so handelt es sich bei den Cantus firmus-basierten Kompositionen Wageners und Dresslers um solche Gebilde, die als prototypische »Liedmotetten« bezeichnet werden können: Sie sind ein entwicklungsgeschichtlich wichtiger Baustein im Blick auf die bei Johann Sebastian Bach kulminierende und weit darüber hinaus wirkmächtige Vielfalt der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem protestantischen Kirchenlied.

V

Heinrich Schütz konnte sich also, bei seiner kompositorischen Beschäftigung mit den Psalmen prinzipiell auf zwei Traditionen des Reformationsjahrhunderts berufen: auf das Kirchenlied als primär gottesdienstliches und die Motette als primär künstlerisches Genre. Freilich wurde dieses harmonische Nebeneinander von liturgischen und außerliturgischen Wirkfeldern um 1600 durch aktuelle Entwicklungen konterkariert. Um es plakativ zu formulieren: Der Motette erwuchs im Blick auf die variable Berücksichtigung vokaler wie instrumentaler Anteile in mannigfachen, auch mehrhörigen Besetzungsoptionen alsbald eine den Komponisten künstlerisch attraktive Alternative in Gestalt des in Italien entwickelten Konzerts als kompositorische Gattung. Und es wird zu zeigen sein, dass Schütz bei der Vertonung von Psalmtexten einerseits zwar auf die reformatorische Tradition des Psalmlieds rekurrierte, in seinem Schaffen aber andererseits das Konzert an jene Stelle trat, die zuvor die Motette behauptet hatte. Somit halten wir zur Bekräftigung fest: Heinrich Schütz erinnerte sich an die Tendenzen des Reformationszeitalters in zweifacher Weise: a) mit der Vertonung des originalen Psalmtextes, nunmehr aber in der zeitgemäßen Gattung des Konzerts, die sich im frühen 17. Jahrhundert anschickte, die Dominanz der Motette zu brechen, und b) mit der Umdichtung des Psalms in Gestalt von Psalmliedern.

Doch wollen wir zunächst den Bestand im Ganzen überblicken: Insgesamt liegen rund 220 Kompositionen vor, und diese beanspruchen ebenso viele SWV-Nummern. Die Psalmen spielen demzufolge in der Textwahl Schützens eine signifikante Rolle; die Problematik der Früh-, Spät- und Doppelfassungen sei an dieser Stelle übergangen. Einzelnen, prominenten Psalmen hat sich Schütz wiederholt gewidmet, so etwa Ps 23 oder Ps 100.

In zweifacher Weise sind die Psalmvertonungen in Schütz' Oeuvre präsent: Zum einen in großen, gedruckten Sammlungen in denen ausschließlich der Psalm als Textgrundlage dient, zum anderen handelt es sich um Einzelkompositionen.

Zunächst zu den Werksammlungen: Im Blick auf die künstlerische Perspektive bedeutsam sind natürlich die *Psalmen Davids|sampt|Etlichen Moteten und Concerten|mit acht und mehr Stimmen|Nebenst andern zweyen Capellen daß dero etliche|auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht|werden können* von 1619. Zwei Jahre nach seiner Bestallung publiziert, handelt es sich um die erste große, als »Opus 2« betitelte Werksammlung seiner Dresdner Zeit. Um keine Irritationen entstehen zu lassen: Schütz war damit in Deutschland nicht der Erste, der sich dem Psalmkonzert widmete, schon gar nicht kann er als dessen Erfinder gelten.

Der neun Jahre später erschienene sogenannte *Becker-Psalter* mit 150 mehrstimmigen Psalmliedern ist die zweite große Werksammlung; eine Neuauflage folgte 1661.

Über diese drei großen Sammlungen mit (nahezu) ausschließlich Psalmkompositionen hinaus, hat Schütz zahlreiche Einzelwerke geschaffen, und zwar einerseits solche, die in Sammlungen erschienen, z. B. in den *Kleinen geistlichen Konzerten* (3 Beiträge), den *Cantiones Sacrae* (2), der *Geistlichen Chormusik* (1), den *Zwölf geistlichen Gesängen* (1), vor allem aber den *Symphoniae Sacrae* (mit 10 Beiträgen).

Dem stehen andererseits solche Einzelsätze zur Seite, die autonom überliefert sind und häufig funktional an bestimmte Kasualien gebunden sind, z. B. als Huldigungsmusik, Hochzeitsmusik, Funeralmusik, als Beitrag für den Druck Burkhard Großmanns etc. Auffällig ist: Von den rund ein Dutzend autonom überlieferten Psalmkompositionen fallen mindestens sieben in Schützens Kasseler Zeit. Mit einer Ausnahme handelt es sich dabei um Konzerte, so dass wir hier eine frühe, offenbar noch unsystematische Auseinandersetzung mit dem Konzerttypus greifen können, die möglicherweise als Erfahrungsgewinn und experimentelle »Vorarbeit« zu Schützens Hauptwerk, den *Psalmen Davids* verstanden werden kann.

Eine Zwischenstellung schließlich nimmt der sog. *Schwanengesang* von 1671 ein. Zwar handelt es sich um die Vertonung lediglich eines einzigen Psalms (Ps 119 mit Ergänzung des Dankopferpsalms 100), doch vertonte Schütz die insgesamt einhundertsechundsiebzig Verse des außergewöhnlich umfangreichen Psalms in elf doppelchörigen Konzerten. Damit werden sämtliche seiner Einzelvertonungen von Psalmen bei weitem übertroffen, so dass der *Schwanengesang* nochmals eine intensive, späte Auseinandersetzung mit dem Psalter dokumentiert und durchaus den Psalm-Sammlungen zugerechnet werden könnte.

Zu den *Psalmen Davids* seien hier nur einige überblickshafte Bemerkungen vorgetragen²⁷. Mehrfach betont Schütz in seinen Vorreden die für deutsche Verhältnisse Neuartigkeit seiner Werke, womit zugleich die offensichtliche Orientierung an italienischen Kompositionsmodellen angesprochen wird; gleichzeitig äußert er Zweifel, dass gewisse, in Italien selbstverständliche aufführungspraktische Grundlagen in Deutschland bereits so weit verbreitet und ausgebildet seien, dass das für die Aufführung seiner Kompositionen nötige Verständnis ohne weiteres vorausgesetzt werden könne. Insofern sind es gerade die Psalmen als Textgrundlage, die Schütz ausgewählt hat, um neue »avantgardistische« kompositorische Tendenzen in Deutschland populär zu machen: Wie im Reformationsjahrhundert stehen also die Psalmen im unmittelbaren Konnex neuartiger musikalischer Entwicklungen.

Schützens Reserven beziehen sich zunächst auf das elementare Verständnis des modernen, sich seit der Jahrhundertwende neben dem konzertierenden Prinzip als neues kompositorisches Verfahren rasant entwickelnden *stile recitativo*: Im Vorwort der *Psalmen Davids* heißt es dazu²⁸:

Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen *in stylo recitativo*, (welcher bis Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet/wie sich dann zu *composition* der Psalmen/meines erachtens fast keine bessere art schicket/dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* jimmer fort *recitire*, als gelanget an die jenigen/welche dieses *modi* keine Wissenschaft haben/mein freundlich bitten/sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen/sondern der gestalt das mittel halten/damit die Wort von den Sängern verständlich *recitirt* vnd vernommen werden mögen.

Und auch spezifische besetzungspraktische Hinweise lieferte Schütz, indem er an gleicher Stelle forderte, dass »die *Capellen*, so mit hohen Stimmen gesetzt/[...] meistens auff Zincken vnd andere Instrument gericht« sind²⁹. Mitunter wird die Vokalstimme völlig gleichberechtigt im Verein der Instru-

27 Vgl. dazu den umfassenden Beitrag von Konrad Küster in diesem Band.

28 Zitiert nach Schütz Dok, S. 74.

mente genannt, oder, anders formuliert: die Austauschbarkeit von vokalen und instrumentalen Anteilen postuliert. Notwendig erscheint in der Regel allenfalls, dass eine einzige Vokalstimme beteiligt ist; sämtliche übrigen Dispositionen sind ins Belieben des Ausführenden gelegt.

Dass uns in der so beschriebenen, ja geforderten freien klangfarblichen Disposition der Instrumente und in der Möglichkeit des variablen Vokalstimmeneinsatzes ein grundsätzliches anderes Verständnis als im 18. oder gar 19. Jahrhundert entgegentritt, braucht nicht eigens betont zu werden, auch nicht, dass in der Folge dieser Usanz der Werkbegriff ein offener ist.

Nur in Ansätzen ist eine Sensibilität für die konkrete Wahl der Instrumente erkennbar. Uns, die wir durch die instrumentenpsychologischen und -symbolischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts gewissermaßen auf bestimmte Instrumentierungsmuster konditioniert sind, fällt eine Erklärung für die Instrumentenspezifik der Schütz-Zeit nicht immer leicht.

VI

Werfen wir, als abschließenden thematischen Schwerpunkt, noch einen Blick auf Schützens *Becker-Psalter*. Es handelt sich um sein im Sinne lutherischer Gottesdienstpraxis am meisten einschlägiges Werk, das überdies als besonderes persönliches Bekenntnis zu werten ist³⁰.

Am 6. September 1625 starb, nach kurzer schwerer Krankheit, Schütz' Frau Magdalena geb. Wildeck. Trost nach diesem Schicksalsschlag fand Schütz in der Vertonung von Psalmtexten des Leipziger Theologen Cornelius Becker (1561–1604). Im Jahre 1628 erschien der *Becker-Psalter* in Freiberg, die Widmung ist auf den zweiten Todestag seiner Frau datiert. Dass Schütz in der Beschäftigung mit Text und Musik des Psalters Trost und Zuspruch in Zeiten der Trauer suchte und fand, geht aus dem Vorwort hervor.

Die durchweg strophischen Sätze stehen im von Christoph Bernhard sogenannten »contrapunctus aequalis«, dem einfachen Satz Note-gegen-Note, der bisweilen auch als Kantionalsatz bezeichnet wird.

An dieser Stelle ist nochmals die Brücke zurück in die Reformationszeit zu schlagen: Prinzipiell greift Becker damit das Psalmlied-Prinzip Luthers auf, freilich in entschieden größerem Rahmen und mit dem Anspruch, den gesamten Psalter in Liedform für den gottesdienstlichen Gebrauch bereitzustellen. Das Kirchenlied ist naturgemäß die ureigene kirchenmusikalische Ausdrucksform des protestantischen Gottesdienstes: In Luthers Konzeption und mit Blick auf das liturgische Procedere gilt der Gemeindegesang als die angemessene und verbindliche Form gottesdienstlicher Mitwirkung.

Suchen wir nun im Œuvre Heinrich Schützens nach kirchenliedspezifischen Kompositionen im Sinne Luthers, so ist prominent eben der *Becker-Psalter* in den Blick zu nehmen. Dessen Textdichter Cornelius Becker vertrat im Spektrum der divergierenden protestantischen Lehrmeinungen eine strikte lutherische Position und fuhr scharfes Geschütz gegen die sogenannten Kryptocalvinisten auf³¹. Seine Leipziger Dissertation von 1599 ist diesem theologischem Disput ebenso gewidmet wie die von ihm ins Werk gesetzte neue deutsche Übersetzung der Psalmen, zu der er besonders deshalb Muße gefunden hatte, weil er infolge allzu scharfer Kanzelpolemik im Jahre 1601 vorübergehend seines Amtes enthoben worden war. Tatsächlich entstand sein *Psalter Davids Gesangsweis, Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhn-*

29 Ebda.

30 Siehe dazu: Jürgen Heidrich, *Luther, Schütz und der kursächsische Hof*, in: SJB 35 (2013), S. 16–24.

31 Heidrich (wie Anm. 30), S. 18.

liche Melodeyen zugerichtet (erstmalig Leipzig 1602) vor allem, um die ältere Übersetzung des sogenannten Genfer oder Hugenottenpsalters durch Ambrosius Lobwasser mit ihren »fremden französischen und für die weltlüsternen Ohren lieblich klingenden Melodien«³² zu verdrängen, wie Becker im Vorwort notierte.

Es ist an dieser Stelle Gelegenheit, diesen Vorgang historisch noch etwas genauer zu beleuchten. Bereits in der Frühphase der Reformation hatten sich innerhalb der noch jungen protestantischen Kirche verschiedene konkurrenzierende Glaubensrichtungen ausgebildet, von denen diejenige des Genfer Reformators Jean Calvin neben der lutherischen gewiss die wirkmächtigste war. Es ist nicht nötig, hier die theologischen Differenzen zwischen dem Calvinismus und dem orthodoxen Luthertum im Detail zu erörtern. Wichtig ist, dass der Calvinismus – mit Blick auf die gottesdienstliche Beteiligung der Musik – eine abweichende Praxis des Gemeindegesangs vorsah: Anders als Luther, der zu neuer Kirchenlieddichtung förmlich aufgerufen hatte, ließ Calvin allein das Bibelwort im Allgemeinen und den Psalter im Besonderen als Textgrundlage gelten. So gab er ab 1539 Sammlungen mit Psalmliedern von Clément Marot sowie eigenen Psalmdichtungen heraus. Sukzessive wurde von Calvin die Übertragung des gesamten Psalters ins Französische und in Gestalt des Strophenliedes betrieben, wobei die Psalmtexte (im Gegensatz zur Praxis Luthers) lediglich bereimt, nicht aber erweitert oder gar gekürzt werden durften. 1562 wurde der eigentliche und endgültige *Genfer Psalter* herausgegeben; die musikalische Gestaltung oblag wesentlich Pierre Davantès. Durch schlichte vierstimmige Chorsätze von Claude Goudimel, bei denen der Cantus firmus üblicherweise im Tenor lag, erreichte der Genfer Psalter große Verbreitung in den reformierten Kirchen. Noch vor Ende des Jahrhunderts wurde der Psalter in etliche Sprachen wie das Deutsche, Niederländische und Englische übersetzt. Ambrosius Lobwasser gab 1573 eine deutsche Übersetzung des *Genfer Psalters* heraus. Sie wurde das maßgebliche Gesangbuch der deutschsprachigen reformierten Gemeinden.

Der Vorgang fand bald Nachahmer, zu nennen sind etwa Burkhard Waldis, Caspar Ulenberg, Martin Opitz und andere. Rasch aber geriet Lobwassers Übertragung zwischen die sich verhärtenden konfessionellen Fronten. Nur knapp sei daran erinnert, dass der kursächsische Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, Schützens Dienstvorgesetzter, gerade den Kampf gegen den Calvinismus auf seine konfessionstheologische Fahne geschrieben hatte. Konsequenterweise wurde der *Lobwasser-Psalter*, das »unbestrittene Gesangbuch der reformierten Kirche in Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz«³³, alsbald mit Gegenentwürfen aus dem lutherischen Lager konfrontiert. Zu nennen sind etwa Johann Wüstholtz (gest. 1626), der seinem Psalter explizit den Titel *Der Lutherisch Lobwasser* gab, vor allem aber Cornelius Becker.

Die lutherischen Theologen störten sich daran, dass mit dem Gesangbuch Lobwassers auch die Psalmenauslegungstradition Calvins verbreitet wurde, nämlich eine streng auf den Literalsinn beschränkte Interpretation der Psalmen. Luther dagegen hatte die Psalmen weithin typologisch, im eigentlichen Sinne christologisch gedeutet³⁴.

Schützens Zugriff auf gerade Beckers seinerzeit schon prominente Psalter-Dichtungen bedeutet demnach unter den zeitgenössischen theologischen Optionen eine klare Positionierung; folgendes wäre zu kommentieren:

32 Zitiert nach Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1979, S. 99.

33 Irmgard Scheitler, *Der Genfer Psalter im protestantischen Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Eckhard Grunewald u. a. (Hrsg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur Deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 97), S. 263.

34 Vgl. dazu: <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/medien-des-religioesen-transfers/henning-p-juergens-der-genfer-psalter#DiePsalterimkonfessionellenKontext>. Aufruf am 18.02.2019.

Zum Einen: Schütz wendet sich gegen die freilich in der Kirchenliedtradition von Anfang an gebräuchliche Kontrafakturpraxis, also gegen die beliebige Kompatibilität der Melodien, indem er 91 Melodien neu schafft.

Sodann: Der *Becker-Psalter* ist, in guter reformatorischer Tradition, für die Institutionen Kirche und Schule intendiert. Das wird in der zweiten Erinnerung »an den guthertzigen Leser« 1628 nochmals bekräftigt:

Der Getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten/sein heilges/reines/unverfälschtes Wort/in Kirchen/Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater in seinem Hause/wie durch reine Gottselige Lehrer/also auch durch Geist- vnd Trostreiche Lieder vnd Psalmen reichlich wohnen lassen/biß zu seines Lieben Sohns vnsers Erlösers vnd Seligmachers gewünschter Zukunfft [...] ³⁵.

Ferner: Schütz' Aneignung des *Becker-Psalters* ist spezifisch musikalisch, nicht aber theologisch. Weder hier noch in den sonstigen Dokumenten und Zeugnissen findet sich eine profilierte Stellungnahme zur Theologie Luthers im Allgemeinen, zur Lage der Protestanten in den zeitbedingten Krisen im Besonderen oder zu kirchenmusikalisch-liturgischen Fragen im Speziellen ³⁶. Und so wird eine vertiefte bekenntnishaft Hinwendung zu Luther und seinen theologischen Positionen, sodann auch eine intensive Auseinandersetzung mit den Texten des Reformators aus Schütz' Schriften nicht ohne weiteres explizit.

Schließlich: Von Anfang an ist der auch private Charakter der Sammlung, ihre Funktion als individuelle häusliche Erbauung und Frömmigkeitspraxis durch das Kirchenjahr, evident: Schütz selbst verwendete sie laut Vorrede für sein eigene »Hauß-Music/vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet« ³⁷.

Der in Freiberg gedruckten ersten Auflage von 1628 folgten mehrere Neuauflagen ³⁸: 1640 hatte Herzog Adolph Friedrich von Mecklenburg das Werk in Güstrow nachdrucken lassen, 1661 erschien in Dresden Schütz' eigene vermehrte Auflage. 1676 folgte die Liedersammlung unter dem Titel *Geistreiches Gesang-Buch [...] mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso* unter der Ägide von Christoph Bernhard nochmals in Dresden, 1712 unter dem Titel *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches vollständiges Gesang- Und Kirchenbuch* in Weißenfels in der gleichen Reduktion für Melodie und Generalbass. Zweifellos war der *Becker-Psalter* Schützens Anteil der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden immensen Gesangbuchproduktion und hat in diversen lokalspezifischen Adaptionen regionale und überregionale Verbreitung gefunden ³⁹.

35 Schütz Dok, S. 147. Der analoge Passus der Ausgabe von 1661 ebd., S. 407. Vgl. dazu außerdem Martin Luthers Formulierung »das aber ein hausvater die seinen das wort gottes leret.« Zitiert nach Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdruck Bd. 10, Art. *Hausvater*, München 1984, S. 694.

36 Offenbar suggerieren erst spätere Quellen Schützens Interesse an theologischer Lektüre; z. B. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Art. *Schütz*, Leipzig 1732, S. 559: »Etliche Jahr vor seinem Tode hat sein Gehör sehr abgenommen, weswegen er seine meiste Zeit mit Lesung der H. Schrifft, und anderer Theologischen Bücher, zu Hause zugebracht [...]«.

37 Vorrede, vgl. Schütz Dok, S. 144.

38 Vgl. dazu Werner Breigs Vorwort in NSA 40.

39 Vollständige Titel in: Konrad Ameln u. a. (Hrsg.), *Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800* (RISM B/VIII/1), Kassel u. a. 1975.

Infolge der klaren kirchenliedpraktischen Orientierung im Sinne Luthers war der *Becker-Psalter* aus konfessionsgeschichtlicher Sicht im 17. Jahrhundert Schützens erfolgreichstes Werk⁴⁰. Er behielt, wie erwähnt, noch eine gewisse Bedeutung bis ins frühe 18. Jahrhundert, blieb insgesamt aber ohne jegliche Langzeitwirkung in der gottesdienstlichen Praxis. Der *Becker-Psalter* konnte sich gegen die mannigfachen, sich auch überlagernden neuen geistigen Strömungen der Gesangbuchflut des 17. und 18. Jahrhunderts nicht behaupten und steht überdies heute im Vergleich mit Schütz' Konzerten, Motetten und Passionen künstlerisch naturgemäß klar im Schatten.

Dass aber die Schütz'schen Vertonungen der Psalmendichtungen Cornelius Beckers im 17. Jahrhundert als Gesangbuch so erfolgreich gewesen sind, verdankt sich auch der Förderung durch Johann Georg II. in bewegten Zeitläuften: Das Vorwort der zweiten Auflage von 1661 enthält den expliziten Hinweis, dass der Kurfürst »solch Buch in dero Churfürstenthum und Landen auch bekannt zu machen/ u[n]d in Kirchen und Schulen einführen zu lassen« gedachte⁴¹. Schützens *Becker-Psalter* blieb der einzige lutherisch-liturgisch-musikalische Impuls des ansonsten in konfessionspolitischen Fragen äußerst umtriebigen Dresdner Hofes im engeren Sinne. Mit dem Rekurs auf den Psalter stellte sich Schütz bewusst in die lutherische Kirchenliedtradition. Zugleich aber prägte er, wie schon mit den *Psalmen Davids* auch, aktuelle musikalische und theologische Prozesse maßgeblich.

40 Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 165.

41 Schütz Dok, S. 405.