

# Zur textorientierten Werkkonzeption in Schütz' *Psalmen Davids* am Beispiel von SWV 25

Andreas Trobitius

Wenn Heinrich Schütz in seiner Widmungsvorrede zum Druck der *Psalmen Davids* sein Opus 2 als »Teutsche Psalmen auff Italienische Manier«<sup>1</sup> bezeichnet, so ist damit ein Hinweis auf den sogenannten mehrchörigen Stil gegeben, den Schütz in seinen venezianischen Studienjahren bei Giovanni Gabrieli kennenlernen konnte. Folgt man Werner Breigs Ausführungen über die höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz<sup>2</sup>, so erschöpfen sich die Möglichkeiten der Mehrchörigkeit nicht im Dekorativen. Darüber hinaus entwickelt Schütz aus den klanglich-räumlichen Wirkungen heraus werk-spezifische, mit dem jeweiligen Text unmittelbar verbundene Kompositionsideen. Breig verdeutlicht dies am Beispiel des letzten Stückes, des »Konzertes« SWV 47 und kommt zu folgenden Ergebnissen:

Eine Gliederung ist zunächst durch die Zusammenstellung des Textes möglich. Es handelt sich bei SWV 47 um eine Psalmenkompilation, und ein erster großer Teil bringt diese verschiedenen Textbausteine zusammen, während ein zweiter großer Teil Ps 117 vollständig vertont. Nun folgt dieser durch den Text gegebenen Gliederung auch die Besetzung, wenn der erste Teil ohne Capella, der zweite Teil aber mit verstärkender Capella versehen ist. Der zweiersige Text von Psalm 117 ist erneut zu unterteilen, indem die Chöre im ersten Vers blockhaft, im zweiten aufgelockert behandelt werden<sup>3</sup>. Insgesamt macht Breig darüber hinaus Korrespondenzen zwischen Besetzung und Textworten aus, etwa, wenn bei der Textstelle »Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen«, die jeweils entsprechende Instrumentengruppe eingesetzt wird. Andere Instrumente werden kompositorisch charakterisiert, die Pauken durch Tonrepetitionen und Quintsprünge im Bass, die Trompeten durch Dreiklangsmelodik und so fort<sup>4</sup>. Zudem stellt er auch eine Entwicklung fest, innerhalb derer sich der letzte große Teil nicht wie die ersten beiden detailliert auf den Text bezieht, sondern eher musikalisch mit der Aufnahme von Verfahrensweisen der ersten beiden Teile heraussticht<sup>5</sup>.

Das mehrchörige Komponieren lässt folglich Freiraum für eine musikalische Gestaltung, in der sich alle Einzelmomente zu einer musikalisch zwingenden, werkindividuellen Formkonzeption verbinden. Wie kann nun solch eine mehrchörige Kompositionsidee für ein Stück aussehen, dessen Text nicht eigens zusammengestellt wurde (und immerhin ist das ja bei der Mehrzahl der Stücke in den *Psalmen Davids* der Fall)? Dies war im genannten Beispiel ein zentraler Aspekt der musikalischen Struktur. Wie kann solch eine Konzeption für einen Psalm konstruiert werden, der inhaltlich nicht von vornherein in einem festlichen Kontext steht? Dies möchte ich im Folgenden am Beispiel der Vertonung von Ps 130 (SWV 25) zeigen.

1 Widmung zu den *Psalmen Davids*, vgl. Schütz Dok, Nr. 15.

2 Vgl. Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, in: Walter Blankenburg (Hrsg.), *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 614), S. 375–404.

3 Vgl. ebd., S. 384ff.

4 Vgl. ebd., S. 388f.

5 Vgl. ebd., S. 390.

Nimmt man grundsätzlich an, dass die Kompositionsidee maßgeblich vom Text beeinflusst wird, so wäre zunächst nach den Besonderheiten der Textsorte zu fragen, also nach den biblischen Psalmen der Luther-Übersetzung. Auf der Grundlage von Beat Webers Aufsatz seien einige sprachlich-poetische Strukturen der Psalmdichtungen genannt<sup>6</sup>. Dabei verwendet Weber den Begriff der »poetischen Sprachfunktion«, der davon ausgeht, dass die »Formgebung der Mitteilung selbst [...] in den Vordergrund<sup>7</sup> rücke bzw. der eigentliche Inhalt einer Mitteilung unmittelbar mit der tatsächlichen Erscheinungsform der Mitteilung verweben sei. Deswegen komme »der Wahl der Worte, dem Satzbau, der gewählten Ausdrucksweise, dem Klangbild, der Baustruktur [...] besondere] Bedeutung zu«<sup>8</sup>. Weber konstatiert darüber hinaus gerade für die bibelhebräische Psalmenpoesie ein »Spiel mit Mehrdeutigkeiten«, welches sich nicht nur in Bezug auf das Verhältnis von Inhalt und Ausdrucksform, sondern auch in einem »Beziehungsgefüge der einzelnen Textbausteine [...] untereinander«<sup>9</sup> zeige. Deswegen bezeichnet Weber den Psalm auch als Netzwerk und plädiert dafür, bei der Textinterpretation vor allem die durch Wiederholungen entstehenden Beziehungsgeflechte zu dechiffrieren. Ein erster oberflächlicher Schritt könne darin bestehen, die Abundanz von Begriffen zu erheben und aus diesen Ergebnissen Wortfelder zu bestimmen. Neben dieser Betrachtung der semantischen Ebene können aber auch aufgrund der grammatikalischen oder klanglichen Gestaltung Entsprechungen ausgemacht werden, die dann für die Interpretation relevant sein können. Jenseits dieser sprachlichen Parameter weist Weber auf die Strukturebene und Entsprechungen von Verszeilen, Versen und Strophen hin. Eine Besonderheit stelle darüber hinaus die metaphorische Bildsprache der Psalmen dar, deren Bedeutung (vor allem in Übersetzungen) oft uneindeutig bleibt<sup>10</sup>. In diesem Zusammenhang weist auch Günter Bader noch nachdrücklicher auf »Übersetzungsverluste« hin<sup>11</sup>. In Bezug auf Ps 130 arbeitet Weber einige Ergebnisse an einer stark am hebräischen Text orientierten Übersetzung heraus, die aber auch in der Schütz' Komposition zu Grunde liegende Luther-Übersetzung beobachtet werden können.

Man kann eine Makrostruktur von vier Strophen erkennen, die sich je aus zwei Versen zusammensetzen (vgl. Abbildung 1). Im Weiteren ergibt sich, dass die Strophen I und III bzw. II und IV inhaltlich aufeinander bezogen sind: In den Strophen I und III berichtet der Psalmist von einer schwierigen Lage, wobei die Beschreibung des Zeitpunkts dieser Situation Interpretationsspielraum zulässt: Es ist möglich, dass die Notlage über einen längeren Zeitraum erfahren wird, gleichzeitig könnte sie ursprünglich auch schon zurück liegen. Darüber hinaus ist in diesen Strophen die »ich-du«- bzw. »ich-er« Perspektive virulent. Bei den anderen beiden Strophen besteht die Verbindung darin, dass mit einer rhetorischen Frage einerseits und der Schlussfolgerung daraus andererseits eigentlich auch ein zuhörendes Kollektiv angesprochen ist<sup>12</sup>. In der letzten Strophe wechselt die individuelle (Ich-)Form zur kollektiven Größe »Israel« – auch hier wird eine generelle (zuversichtliche) Aussage getroffen. Insgesamt kann man bei den Strophen II und IV auch von einer Zweitperspektive gegenüber den Strophen I und III sprechen. Mit

6 Vgl. Beat Weber, *Einige poetologische Überlegungen zur Psalmeninterpretation verbunden mit einer exemplarischen Anwendung an Psalm 130*, in: Old Testament Essays 18/3 (2005), S. 891–906.

7 Weber (wie Anm. 6), S. 893.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 894.

10 Vgl. ebd., S. 898 ff.

11 Vgl. Günter Bader, *Psalmen Davids bei Luther und Schütz*, in: Ingolf U. Dalferth/Stefan Berg (Hrsg.), *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*, Leipzig 2011, S. 81 f.

12 Vgl. Weber (wie Anm. 6), S. 902 f.

dieser alternierenden Gesamtanlage ABA'B' zeigt der Dichter »dass der Psalm im Wechselverhältnis von zwei sich zu einem Gesamtbild ergänzenden Ebenen zu interpretieren ist«<sup>13</sup>; dies veranschaulicht Abbildung 1:

1	b Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.	Chor I	I (A)
2	a Herr, höre meine Stimme, b lass deine Ohren merken c auf die Stimme meines Flehens!	Achtstimmig, alternierend Achtstimmig blockhaft Chor II	
3	a So du willst, Herr, Sünden zurechnen, b Herr, wer wird bestehen?	Chor I Chor I	II (B)
4	a Denn bei dir ist die Vergebung, b dass man dich fürchte.	Achtstimmig (imitativ) Achtstimmig (blockhaft)	
5	a Ich harre des Herrn; b meine Seele harret, c und ich hoffe auf sein Wort	Achtstimmig; alternierend Achtstimmig blockhaft Achtstimmig blockhaft/aufgelockert	III (A')
6	a Meine Seele wartet auf den Herrn b von einer Morgenwache bis zur andern.	Chor II Achtstimmig alternierend	
7	a Israel hoffe auf den Herrn; b denn bei dem Herrn ist die Gnade c und viel Erlösung bei ihm;	Achtstimmig blockhaft; Vierstimmig Chor I Achtstimmig alternierend	IV (B')
8	a und er wird Israel erlösen b aus allen seinen Sünden.	Achtstimmig (imitativ) Vierstimmig	

Innerhalb dieser Psalmdichtung bestehen aber weitere Verbindungen, die sich schließlich zu jenem Netzwerk verbinden, von dem zu Beginn die Rede war. Der Begriff »Parallelismus membrorum« bezeichnet wohl das auffälligste Merkmal der Psalmdichtungen, nämlich eine spezifische Struktur, innerhalb derer die Vershälften bzw. -zeilen einander angepasst sind<sup>14</sup>. Selbst in Übersetzungen bleiben diese Entsprechungen meist sichtbar. Den sogenannten synonymen Parallelismus, bei dem die Aussagen der aufeinander bezogenen Verszeilen inhaltlich ähnlich sind, findet man im vorliegenden Beispiel etwa in Vers 5abc und Vers 7bc. In Ps 130 wird darüber hinaus der synthetische Parallelismus, bei dem die Zeilenaussage in der Folgezeile weitergeführt wird, auffallend oft eingesetzt, in den Versen 2bc, 3ab, 6ab und 8ab. Ein reziproker Parallelismus besteht zwischen den Versen 1b und 2a, deren einzelne Glieder zudem spiegelsymmetrisch angeordnet sind. Die Erhebung und Bewertung von Rekurrenz im Text ergeben weitere Bezugspunkte. Auffällig ist die besondere Häufung der Verben »Harren«, »Hoffen«, »Warten«, die vor allem den zweiten Abschnitt des Psalms bestimmen und das anhaltende Moment des Hoffens unterstreichen. Zudem begründet das eigene Ausharren den Aufruf an Israel<sup>15</sup>. Dabei nimmt die Schlussstrophe mit dem Verb »Hoffen« sowohl auf die dritte Strophe, als auch mit dem Erwähnen der »Sünden« auf die mit ihnen korrespondierende zweite Strophe Bezug. Das Wort »Herr« taucht lediglich im vierten und achten Vers nicht explizit auf – immer dann also, wenn von Vergebung oder Erlösung die Rede ist.

13 Ebd., S. 904.

14 Vgl. z. B. Andreas Wagner (Hrsg.), *Parallelismus membrorum*, Fribourg und Göttingen 2007 (Orbis Biblicus et Orientalis 224).

15 Vgl. Weber (wie Anm. 6), S. 904.

Allerdings ist es in dem jeweils davorliegenden Vers doppelt gebraucht. Charakteristisch ist auch die paarige Anordnung einiger Wörter, wie »Stimme« (I 2ac), »Seele« (III 5b/6a) und »Israel« (IV 7a/8a), die strukturierende und zusammenhaltende Wirkung haben.

Inwiefern korrespondiert nun die musikalische Anlage von Schütz' Vertonung damit? Bei SWV 47 war erkennbar, dass ziemlich offensichtlich eine vom Text vorgegebene Struktur (die aber natürlich auch selbst zusammengestellt war) insbesondere mit der Besetzung korrelierte. Wirft man einen Blick auf die »Besetzungs«-Varianten, bzw. den Umgang beider Chöre für die acht Verse (das sich Schütz' Vertonung anschließende *Gloria Patri* bleibt bewusst zunächst unberücksichtigt), so ergibt sich, dass rein oberflächlich eigentlich kaum eine Beziehung mit der Textgliederung interpretiert werden kann (vgl. Abbildung 1). Es ergeben sich Korrespondenzen lediglich aus den Teilen, die vierstimmig gehalten sind, die gerade zu Beginn häufig sind und denen, die achtstimmig blockhaft oder achtstimmig überlappend sind. Innerhalb eines Halbverses können diese Besetzungsvarianten auch verknüpft werden. Rechnet man diese Besetzungsvarianten als die grundsätzlich möglichen zusammen, so verwendet Schütz in diesen acht Versen insgesamt neun verschiedene Varianten – er nutzt also bewusst alle Effekte des doppelchörigen Satzes. Welche Bezüge aber nun zwischen den einzelnen Versen und Worten musikalisch hergestellt werden, erschließt sich kaum durch die Besetzung allein. Ein etwas genauerer Blick auf die musikalische Detailstruktur kann helfen, charakteristische Elemente, innermusikalische Bezüge sowie deren Verbindung mit den im Text angelegten Korrespondenzen zu erkennen.

Cantus I. Chori  
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr. zu dir,

Altus I. Chori  
Aus der Tie - - - fe ruf ich, Herr. zu dir,

Tenor I. Chori  
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr. zu dir,

Bassus I. Chori  
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr. zu dir,

Der Bußpsalm beginnt in Anlehnung an den Text in sehr tiefer Lage mit nur einem Chor besetzt (vgl. Abbildung 2). In Takt 3 und 4 trüben Dissonanzen die Klänge, die durch die Bewegung im Altus zustande kommen: Durch das *cis'* entsteht auf Schlag 1 das Intervall der verminderten Quarte zwischen Altus und Cantus. Durch das übergebundene *d'* einen Takt später ergibt sich eine Sekunde zwischen diesen beiden Stimmen, die erst mit dem erneuten *cis'* im Altus aufgelöst wird. Zum gleichen Zeitpunkt schreitet der Tenor als erster zum Wort »ruf«, als Intervallsprung aus der Tiefe heraus auskomponiert, hier in Form einer Quinte (vorher waren ja ausschließlich Sekunden die Intervalle der Melodiebewegung, bis auf den Quintfall im Bass, dessen Umkehrung der Intervallsprung darstellt). Insofern haben wir hier die gegensätzlichen Assoziationen auskomponiert, einen Intervallsprung im Bass abwärts (in die Tiefe) einen Intervallsprung nach oben, als Ruf aus der Tiefe hinaus. Ihm schließt sich der Bass an, der allerdings einen Oktavsprung vollzieht, ebenso wie der Cantus einen halben Takt später. Die Fortsetzung der Altstimme

nach der Pause in Takt 5 (als einzige Stimme übrigens vor dem Wort »ruf«) ergibt das Intervall einer verminderten Quinte und unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht von den »reinen« Rufen der übrigen drei Stimmen. Außerdem führt der Altus diesen Ruf zuletzt aus. Es scheint, als habe Schütz im Sinn gehabt, unterschiedliche Assoziationen mit dem Text klanglich zu kombinieren. Gerade die »Sonderrolle« der Mittelstimmen, des Altus als Dissonanzträger und des Tenors, der den Text am schnellsten vorantreibt und auch als einziger »ruf ich« nicht mit einer fallenden Quarte, sondern mit einer fallenden Quinte ausführt, ist in den Anfangstakten sehr deutlich. In Takt 5 ergibt sich zudem, dass das als Dissonanz eingeführte *cis'* des Altus im Tenor zu *c* alteriert erscheint.

Der Beginn des zweiten Verses (Abbildung 3) kontrastiert vor allem deswegen schon klanglich, da er nach der Generalpause achtstimmig einsetzt. Zwar sind in diesem Klang auch die vier Töne des Beginns integriert, doch ragt der Umfang mit dem *h'* eine Quinte weiter in die Höhe:

10

Cantus I. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Altus I. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Tenor I. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Bassus I. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Cantus II. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Altus II. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Tenor II. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Bassus II. Chori  
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Dass das Wort »Herr« hier aus dem Halbvers gleichsam herausgelöst wird, hat Auswirkungen für die strukturelle Anlage des Textes. An dieser Stelle sei auf den reziproken Parallelismus hingewiesen, der zwischen »rufen« und »hören« besteht und der in der Textanlage darüber hinaus spiegelsymmetrisch angeordnet ist. Durch die Wiederholung des Wortes ist diese sprachliche Besonderheit abgeschwächt und setzt gleichsam einen anderen Akzent.

Der Text »Herr, höre meine Stimme« ist alternierend und simultan angelegt, so dass der Text »Herr, höre meine« im unteren Chor beginnt und das Wort »Stimme« im oberen Chor endet. Die Musik ist deutlich charakterisiert durch das beschleunigte Tempo und melodisch durch die Vorhaltsbildung im Cantus auf »meine«. Neben dem Text wird auch die Musik exakt wiederholt, mit Ausnahme des kadenzierenden letzten Taktes. Diese »hektische« Wiederholung könnte Dringlichkeit des Anliegens oder lange Dauer des Erhörens bedeuten, wie auch immer man es interpretieren mag – die Doppelchörigkeit wird hier in dreifacher Funktion eingesetzt: erstens als Kontrastwirkung zum ersten Teil in Vollstimmigkeit, zweitens, um durch die Möglichkeit des Alternierens und der Textüberlappung eine Atmosphäre der Hektik oder auch Verzweigung zu suggerieren und drittens, um innerhalb dieses Abwechslens der Chöre eine Verklammerung durch das Pausieren des ersten Chores zu Beginn und des letzten am Ende

zu schaffen. Diesem Abschnitt schließt sich eine weitere Generalpause an, die nun aber lediglich einen halben Takt umfasst.

»Laß Deine Ohren merken« ist nun wieder achtstimmig – neuerlich ist die Gegenüberstellung der Vollstimmigkeit und eines Chores Kontrastelement und Textausdeutung zugleich: Denn »die Stimme des Flehens« ist klanglich durch das Pausieren des ersten Chores deutlich zurückgenommen. Auch der Rhythmus ist nun gegenüber dem vorherigen Teil wieder ruhiger, gleichmäßiger, gefasster. Und noch eine Beobachtung, die bei der Betrachtung des Psalmtextes bereits zur Sprache kam, ist relevant: Die Ohren sind umgeben von der Stimme – dies wird hier auch im Schriftbild der Edition deutlich. Das Wort »Stimme« weist wieder den typischen Vorhalt auf, der schon im vorherigen Teil auf dem Wort »meine« virulent war. Das Flehen setzt dann den 4er-Takt kurz außer Kraft. Somit entsteht ein Kontrast und auch eine verbindende Beziehung zwischen den Teilen.

22

Cantus I. Chori  
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

Altus I. Chori  
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

Tenor I. Chori  
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer wird.

Bassus I. Chori  
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

26

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

8  
be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

Der Übergang zum dritten Vers (Abbildung 4) ist erneut variiert: Er erscheint wieder nur vierstimmig im oberen Chor. Dies bedeutet Kontrast zum endenden unteren Chor und ist zudem der Tatsache geschuldet, dass dieser Abschnitt erstmals beginnt, wenn die Schlußstöne des vorherigen noch nicht verklungen sind. Auch das grundsätzliche Prinzip, das eine doppelchörige Anlage bereithält, nämlich bestimmte Abschnitte durch Enden und Einsetzen unterschiedlicher Chöre zu verklammern, spielt hier eine Rolle.

In Takt 25 ist es wieder der Tenor, wie schon im ersten Abschnitt, der vor allen anderen Stimmen das Wort »Herr« singt. Und gemeinsam mit dem Bass ist er es auch, der das aufsteigende Intervall aus diesem ersten Abschnitt aufgreift: Im Tenor ist es die Quinte, im Bass die Oktave. Im Grunde »liefern« die beiden

Oberstimmen diesen Intervallsprung nach, indem die Quarte im Altus auf »wer« und im Cantus auf »wird« erscheint. Da der Tenor zuerst »Herr« singt, ergibt sich somit eine spezifische Abfolge dieses, freilich auch variierten, Intervallsprungs, dem ein Sekundabstieg folgt. Dieses Prinzip wird bei der Wiederholung dieses Textes etwas verändert, da der Intervallsprung in allen vier Stimmen eine Quarte umfasst und der Altus schon auf dem Wort »wer« beginnt, während die übrigen Stimmen den Sprung erst auf »wird« ausführen. Trotzdem ist es wieder der Tenor, der zuerst das Wort »Herr« singt. Insgesamt bricht die Gestaltung des Tenors auch die homorhythmische Anlage auf.

Der Übergang zum vierten Vers (Abbildung 5) ist im Grunde das Ende einer Entwicklung der verkürzten Einsätze, um mit diesem Gestaltungselement zu beginnen:

29

Cantus I. Chori  
 Tenor I. Chori  
 Bassus I. Chori  
 Cantus II. Chori  
 Altus II. Chori  
 Tenor II. Chori  
 Bassus II. Chori

hen? Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 hen? Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 hen? Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 hen? Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.  
 Denn bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch - - - te.

War es am Beginn zunächst ein Takt Generalpause, so verkürzte sich diese um einen halben Takt; schließlich werden nahtlose Übergänge erzeugt, und nun setzt der neue Text zeitgleich mit den letzten Worten des dritten Verses ein. Wieder ist auch der Einsatz des Doppelchores auf Kontrast hin ausgerichtet, und wieder wird ein Effekt erzielt, der bisher noch nicht da war: Denn die Achtstimmigkeit ergibt sich erst durch die letzten bzw. ersten Worte des Textes, und vor allem beginnen die Chöre imitativ, wobei wieder der Tenor des ersten Chores etwas herausgestellt ist – diesmal aber setzt er erst einen halben Takt später als die übrigen Stimmen mit dem Text ein, indem er den dritten Einsatz übernimmt. In der beginnenden Melodie ist der Terzsprung mit folgendem Sekundabstieg das Prinzip – insofern ist diese Motivik stark auf den vorherigen Abschnitt bezogen, auch wenn zusätzlich die Bewegung beschleunigt ist, ähnlich wie das im Verhältnis von erstem zu zweitem Abschnitt der Fall war.

Auch der Tenor des zweiten Chores hebt sich rhythmisch ab den Worten »dass man ...« von den anderen Stimmen ab. Gleichzeitig ist der erste Tenor des ersten Chores noch mit dem Ende seines Einsatzes »beschäftigt«, allmählich aber findet sich der Satz zu einem blockhaften achtstimmigen zusammen.

Nun erscheint wieder eine Generalpause, auch wenn es diesmal nur eine Viertel ist – dies zeigt die deutliche Abgrenzung zum folgenden Text und die Tatsache, dass das Prinzip der sukzessiven Verkürzung der Einsätze nun zu Ende ist.

Als Zwischenfazit nach der Hälfte der musikalischen Umsetzung des Psalmtextes kann man folgende prägnante Gestaltungsprinzipien benennen:

Die ersten vier Verse des Psalms sind auf gewisse Art und Weise zusammengefasst. Dies ergibt sich vor allem aus einer sukzessiven Verkürzung der Übergänge. Dies korrespondiert mit der alternierenden Anlage des Textes oder stellt eine Möglichkeit dar, dies musikalisch umzusetzen. Gleichzeitig zeigt diese kompositorische Realisierung einen starken Bezug zum Text und zu den im Text angelegten Entsprechungen und Kontrastwirkungen. Der doppelchörigen Anlage kommt dabei zum einen eine gliedernde, strukturierende Funktion zu, zum anderen aber auch eine deutlich textausdeutende, etwa wenn bei der flehentlichen Stimme die Achtstimmigkeit zurückgenommen wird.

Im fünften Vers (Abbildung 6) finden bei »ich harre« alle Stimmen wieder zu ihrem Ursprungston zurück, und der zweite Chor beginnt nach einer Generalpause wieder mit diesen Tönen (mit Ausnahme der Oktavierung im Bass):

33

Cantus I Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Altus I Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Tenor I Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Bassus I Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Cantus II Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Altus II Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Tenor II Chori  
ich har - re, ich har-re des Her ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof-fe auf sein Wort.

Bassus II Chori  
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Auch nach dem dritten Einsatz im ersten Chor übernehmen die Stimmen ihren Endton aus dem ersten Durchgang, mit Ausnahme des Cantus, der eine Terz höher erscheint, also schon eine Entwicklung erkennen lässt. Apropos Entwicklung: Obwohl dieser Teil stark von dem des vorherigen Großabschnitts abgehoben ist, führt er doch auf motivischer Ebene einen Prozess weiter. War im dritten Vers der Quartsprung mit folgendem Sekundabschnitt zu erkennen und im vierten der Terzsprung mit folgendem Sekundabstieg, so ist es nun lediglich die steigende Sekunde mit folgendem Sekundabstieg. Überhaupt verweist der üppige Gebrauch von Sekunden in den Motiven sehr stark auf den Beginn. Eine Korrespondenz zum ersten Teil besteht zudem durch die Alteration des Tons *cis* zu *c*, diesmal aber in einer Stimme, der des Cantus, also ohne die charakteristische Wirkung des Beginns zwischen Altus und Tenor. Durch das Alternieren der Chöre wird aber auch auf den zweiten Vers verwiesen, und auch hier könnte dies inhaltlich für eine ungeduldige Grundhaltung stehen oder aber auch für die Dauer des »Harrens«. Mit verschiedenen Techniken rekurriert Schütz also auf verschiedene Teile der Komposition: Die Motive verweisen auf den ersten Vers, das Alternieren der Chöre auf den zweiten, gleichzeitig wird eine Motiventwicklung der Intervallverengung aus dem dritten und vierten Vers weitergeführt. Trotz dieser Bezüge finden wir gleichzeitig etwas Neues, was direkt auf den gesungenen Text rekurriert, nämlich das zu Beginn »auskomponierte« Harren.

Der zweite Halbvers beginnt mit »Meine Seele harret« wieder nach einer Generalpause achtstimmig, als ruhiger Gegenpol zum vorherigen Alternieren. Ruhig auch deswegen, da er auf den Schlag

beginnt. Nach einer erneuten Generalpause wird der Text wiederholt, nicht aber auf der gleichen Stufe, wie noch im vorherigen Teil beim Alternieren, sondern eine Sekunde höher, also mit einem Moment der Entwicklung verbunden.

Der folgende Teil (vgl. Abbildung 7) beginnt wieder (wie der Beginn des Alternierens in 5a) auf den zweiten Schlag. Gegenüber dem vorherigen Teil sind viele kleine Motivteile enthalten, alle, die bisher im Grunde verwendet wurden: Intervallsprünge bis zur Quinte und Sekundschritte. Vor allem aber sei auf den auffälligen Rhythmus verwiesen. Dieser gleichen rhythmischen Struktur steht eine Umkehrung der Melodie gegenüber:

CII, T. 20ff.

Stim - me mei - - nes Fle - hens.

CI, T. 47ff.

und ich hof - fe auf \_\_\_\_\_ sein Wort.

Der sechste Vers (Abbildung 8) beginnt wieder nur mit einem Chor, dem unteren, in sehr tiefer Lage, die an den Beginn erinnert:

50

Cantus I. Chori  
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Altus I. Chori  
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Tenor I. Chori  
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Bassus I. Chori  
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Cantus II. Chori  
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Altus II. Chori  
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Tenor II. Chori  
Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Bassus II. Chori  
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Die Melodie steigt aber sekundweise, und der Hochtton wird bei »von einer Morgenwache« erreicht. Dieser Text wird überdies wiederholt und eine Sekunde aufwärts sequenziert – ein Vorgang, den man ja schon beim Text zu »meine Seele harret« beobachten konnte. Dieser Vorgang ist sehr stark mit der Ablösung der Morgenwache assoziierbar. Interessant ist an diesem Vers auch, dass zunächst der Übergang von einem Halbvers zum nächsten nahtlos ist. Das war bei Vers 3 auch schon der Fall, der zwar eine Kadenz zwischen den Halbversen aufwies, nicht aber eine Besetzungsänderung. Das ist ein schönes Beispiel dafür, wie Schütz die im Text angelegte Struktur mit eigener Textausdeutung verknüpft, wobei diese auch wieder auf die im Text angelegte Metaphorik rekurriert: Im Luthertext waren ja in den Versen 3ab und 6ab synthetische Parallelismen angelegt, der zweite Halbvers führt also die Aussage des ersten weiter. Gleichzeitig ist im Text hier eine Metapher angelegt, die Schütz auf seine Weise auskomponiert.

Auch der Übergang zum siebten Vers (Abbildung 9) schließt sich als Kontrast an, indem der achtstimmige Ruf »Israel« als Ruhepunkt zum zuvor alternierenden Warten wirkt:

62

Cantus I. Chori  
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Altus I. Chori  
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Tenor I. Chori  
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Bassus I. Chori  
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Cantus II. Chori  
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Altus II. Chori  
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Tenor II. Chori  
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Bassus II. Chori  
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Der Rhythmus von »Israel« ist im Grunde die augmentierte Form des vorherigen Abschnitts auf »wartet auf«. Das anschließende »hoffe auf den Herren« erscheint einmal im oberen Chor, einmal im unteren Chor, so dass der Kontrast wiederum einkomponiert ist – in beiden Fällen kadenziiert der Chor mit der phrygischen Klausel, und beim zweiten Mal wieder auf einem Klang über e, der nach längerer Zeit wieder einmal erreicht wird.

Interessant ist noch die übermäßige Quinte auf »den« zwischen Bassus und Cantus, die wieder, gemeinsam mit dem melodischen Vorhalt auf »Herrn«, an vorherige Teile erinnert. Diese Figur gleicht dabei sehr der Formel auf »höre meine Stimme« aus dem Vers 2a. Schließlich ist es ja auch die extrem tiefe Lage am Ende dieses Teils, die exakt dem ersten Klang nachempfunden ist. Insofern ist an diesem Punkt eine Verklammerung mit dem Beginn gegeben.

Noch während des zweiten Viertels dieses Klangs beginnt der nächste Halbvers im oberen Chor, und dieses letzte Viertel des Taktes ergibt schließlich den achtstimmigen Anruf des »Herrn« zu Beginn des zweiten Teils. Bei der ersten Textzeile gibt es Korrespondenzen zwischen der Bassfigur bei »dem Herren« und der Cantus-Figur »Gnade und«. Diese Intervallsprünge waren ja zugleich im Anfangsteil virulent. Und noch mehr: In Takt 72 ist zu beobachten, dass bei »Gnade und« sogar wieder das *cis'* zu *c'* alteriiert wird, wiederum in den Stimmen Altus und Tenor. Fragt man nun nach dem Text, so waren diese gegensätzlichen Sphären zu Beginn mit den Worten »Tiefe« und »Herr« verknüpft, diesmal mit dem »Hoffen auf den Herrn« und »Gnade«.

Ein alternierender Abschnitt folgt. Für dieses Vorgehen gibt es aber auch eine Korrespondenz, wenn man davon ausgeht, dass, wie gezeigt wurde, 7b sehr stark an 1b erinnert: Denn auf 1b folgte in 2a, freilich durch den Tuttiakkord vermittelt, auch ein alternierender Abschnitt.

Der Beginn des achten Verses (Abbildung 10) ist imitativ gestaltet, wobei der dritte Einsatz um zwei Viertel und dementsprechend die Worte »Und er« gekürzt ist:

76

Cantus I. Chori  
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Altus I. Chori  
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Tenor I. Chori  
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Bassus I. Chori  
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Cantus II. Chori  
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Altus II. Chori  
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Tenor II. Chori  
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Bassus II. Chori  
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Diese Satzart ergibt eine starke Korrespondenz zum Vers 4a, der ja auch ohne weiteres inhaltlich begründet werden kann, da es um Vergebung bzw. Erlösung geht. Zudem gibt es in beiden Fällen drei Einsätze.

Beim Text »aus allen seinen Sünden« singen wieder zuerst der untere und dann der obere Chor, und zwei Elemente verknüpfen diesen Text sehr stark mit anderen: Einerseits der Rhythmus, der kurzzeitig durch die Überbindung einen Dreiertakt suggeriert. Die Stelle ist die »Stimme meines Flehens« aus 2c, wobei übrigens auch die »Instrumentation« ähnlich gestaltet ist, wenn der untere Chor auf die Vollstimmigkeit antwortet. Melodisch ist die »Stimme meines Flehens« eine Umkehrung der Figur »allen seinen Sünden«. Somit erschließt sich auch der starke Zusammenhang zwischen diesem Abschnitt und 5c, da bereits dort die erwähnte rhythmische Figur erschienen ist.

Jenseits des Rhythmus ist an den »Sünden« andererseits auch die Schlussfloskel mit Nonvorhalt bemerkenswert. Diese hat ihren motivischen Vorläufer in 3b im Tenor, der allerdings statt der None die Septe bringt. Die besondere Rolle der Tenorstimme in diesem Teil ist offensichtlich. Auch inhaltlich ergibt diese Verknüpfung Sinn, da es in beiden Fällen um die Sünde und den Umgang damit geht.

So sei noch einmal zusammengefasst, welche besonderen Bezüge es zwischen den verschiedenen Versen gibt:

1. Schütz nimmt die alternierende Struktur der vier Strophen ernst und setzt eine deutliche Zäsur vor Beginn der dritten Strophe.

2. Es gibt eine Tendenz, dass sich nach jedem Halbvers die Besetzung bzw. die Satzart ändert.

3. Schütz vollzieht im Text enthaltende Parallelismen teilweise kompositorisch nach: Bei den synthetischen Parallelismen in 3a und b sowie 6 a und b wurde die Berücksichtigung besonders deutlich, denn dort ergibt sich entgegen der vorher formulierten Tendenz keine Besetzungsänderung; bei 6a und b handelt es sich um einen Sonderfall. Aber auch der synonyme bzw. repetitive Parallelismus in 5a, b und c ist, wie gezeigt, kompositorisch umgesetzt.

4. Gerade in 5c ist der dort verwendete Rhythmus (und im Grunde auch die melodische Umkehrung) stark mit 2c verknüpft. Insofern zeigt sich, dass Schütz jenseits der offensichtlich im Text angelegten Struktur und unabhängig von der Besetzung zusätzliche Zusammenhänge aufbaut. Dies entspricht

gewissermaßen der Natur der Psalmdichtung. Denn, wenn man bei diesem Beispiel bleiben möchte, hängen die »Stimme des Flehens« und das »hoffen auf sein Wort« inhaltlich stark zusammen.

5. Im Text sind zwei Perspektiven angelegt, eine individuelle und eine kollektive. Tatsächlich zeigt Schütz' Komposition auch hier zumindest eine Tendenz, dies nachzuvollziehen. Denn, schaut man sich die Verse 7 und 8 an und interpretiert den Kontrast in Bezug auf die Besetzung in 7b und c als Nachvollzug des im Text angelegten synonymen Parallelismus, so bleibt für den Rest die Vollstimmigkeit – denn der letzte Halbvers wird ja wiederholt, so dass beide Chöre ihn einmal gesungen haben. Dieser Vermutung würde zwar die Anlage des fünften Verses, der sehr stark die individuelle Perspektive betont, in durchgängig achttimmiger Aussetzung entgegenstehen. Allerdings könnte die Vollstimmigkeit ja auch durchaus als Mittel zum Ausdruck einer Nachdrücklichkeit (wie beispielsweise beim Übergang des ersten Verses zum zweiten Vers) oder beim Vorgang des Alternierens beider Chöre als Verstreichen von Zeit gedacht sein.

6. Auch wenn die Korrespondenzen schon angeführt wurden, so ist es doch deutlich, dass diese meist sehr ausdrücklich komponiert sind, d. h. ursprüngliche Lage oder Stimme werden beibehalten. Als Beispiel sei der Schlussklang von 7a in Erinnerung gebracht, der exakt auf den Eingangsklang des Stückes verweist, zudem auf das anschließende 7b, wo die Alteration des Tones *cis'* auf »Gnade und« nicht nur auf dem gleichen Ton erfolgt, sondern auch in den gleichen Stimmen des gleichen Chores.

7. Eine ähnliche Disposition findet man im Kleinen in der dem Psalm angehängten Doxologie. Dies betrifft vor allem die Aufnahme von verschiedenen Motiven und Besetzungsvarianten. Als Beispiel sei hier nur die erneute Aufnahme der Alteration von *cis'* in Takt 108 genannt, der wieder zwischen dem Altus und dem Tenor (diesmal aber des zweiten Chores) gesetzt ist.

8. Schließlich kann durchaus geschlussfolgert werden, dass man, in Bezug auf die gegebene doppelchörige Anlage und deren vermeintlich begrenzte Möglichkeiten, aus diesen Beobachtungen kaum von einer vorgegebenen Struktur ausgehen kann.

Was bedeutet das nun für die Ausgangsfragestellung? Es bedeutet, dass sich Schütz nicht nur auf den Inhalt des Textes einlässt, sondern auch auf seine Struktur und sein Wesen. Wenn also an seinem »Opus Primum« die Fähigkeit gelobt wurde, aus der Textdisposition weiträumige Formen zu entwickeln<sup>16</sup>, und Werner Breig für das letzte Stück der *Psalmen Davids* gezeigt hat, dass dieses Vermögen um den Aspekt der klanglich-räumlichen Wirkung ergänzt wurde<sup>17</sup>, so ist es ein Ergebnis auch der vorgelegten Analyse, dass sich Schütz sehr genau auf die Eigenart der Psalmtexte mit ihren komplexen Wechselbeziehungen einlassen kann. Die Möglichkeiten des Doppelchores sind dabei substantiell.

Trotzdem bleiben Fragen offen: Mit Blick auf die Gesamtanlage des Drucks könnte man fragen, ob sich die Psalmvertonungen unter diesen Gesichtspunkten gruppieren lassen<sup>18</sup>. Eine weitere Frage ist,

<sup>16</sup> Vgl. Wolfgang Steinbeck, *Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal. Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi*, in: Anne Ørbaek Jensen/Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.–14. November 1985*, Kopenhagen 1989, S. 217–240.

<sup>17</sup> Vgl. Breig (wie Anm. 2).

<sup>18</sup> Vgl. Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51.

inwiefern durch die genannten kompositorischen Mittel theologische Aussagen transportiert werden können und sollen. Diese Fragestellungen wären sicher einer weiteren Beschäftigung wert und würden sich dann auf das Ergebnis dieser Untersuchung stützen können, dass Schütz die Struktur und den Inhalt des Psalmtextes in seiner Vielschichtigkeit erfasst, ihn aber zugleich durch die individuelle Kompositionsidee erweitert und, um bei der anfangs gebrauchten Metaphorik zu bleiben, das Netzwerk um weitere Wechselwirkungen bereichert.