

Noten und ihre kompositorischen Hintergründe: Schütz' *Psalmen Davids* als Modellfall Historischer Aufführungspraxis¹

Konrad Küster

I. Ausgangsfragen

Psalmengesang, Willaert und Schütz

Schütz' *Psalmen Davids* von 1619 gelten als etwas musikhistorisch Besonderes: Sie schlagen aus Mitteleuropa eine Brücke zur venezianischen Mehrchörigkeit, als deren früher Bezugspunkt traditionell die 1550 erschienenen *Salmi spezzadi* von Adrian Willaert gesehen werden. So scheint es um langfristige Entwicklungen zu gehen, die Schütz an der Schwelle zum 30-jährigen Krieg zu einem historischen Höhepunkt führte².

Allerdings ist dieses Bild schon in seinen Grundzügen nicht völlig korrekt. Schütz' Sammlung ist, als *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten* betitelt, ausdrücklich also keine konventionelle, reine Psalmsammlung. In ihr gibt es auch anderes als das, was sich bei Willaert auswirkt: in dessen mehrstimmiger, klangvoll erweiterter Auslegung des einstimmigen liturgischen Wechselgesangs, der den Vortrag kompletter Psalmen in der Vesper kennzeichnet³. Und Doppelchörigkeit gab es schon vor Willaert; auf die damit verbundenen Konzepte schon des frühen 16. Jahrhunderts hat Anthony F. Carver⁴ aufmerksam gemacht und zugleich gezeigt, dass sich diese Praxis neben der Willaert-Tradition eigenständig weiterentwickelte. Von ihr sei sowohl die etwa gleichzeitige Motettenkunst Dominique Phinots abzusetzen, ebenso ein jüngerer, dezidiert habsburgisch wirkender Musikansatz, der sich erstmals 1568 im Sammeldruck *Novus thesaurus musicus* manifestierte⁵. All dies zusammen sei dann grundlegend für die

1 Gegenüber der Vortragsfassung, die für das Marburger Symposium entstand, ist der Text grundsätzlich umgestaltet und erweitert worden. Für intensiven Austausch danke ich vor allem Manfred Cordes (Bremen), Felix Diergarten (Freiburg) und Arno Paduch (Wunstorf). Sämtliche Zitate von Original-Textformulierungen der *Psalmen Davids* (auch: Vorrede »Allen der Music erfahren meinen Gruß und Dienst zuvor« in der Continuostimme) nach dem Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München (<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00089783> (Aufruf am 12. 10. 2018)). Auf Angaben von Taktzahlen zu den *Psalmen Davids* wird weitgehend verzichtet, da zu ihnen derzeit (mit Ausnahme von SWV 44–47: NSA 26, 1994) kein kompletter, wissenschaftlich begründeter Notentext vorliegt.

2 So schon Anthony F. Carver, *Cori spezzati*, 2 Bde., Cambridge u. a. 1988, im äußeren Zuschnitt seiner Untersuchung.

3 Auch im frühen Luthertum; vgl. besonders klar das sogenannte Blumsche Gesangbuch *Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien, mit viel andern, denn zuuor gebessert: Sampt der Vesper, Metten, Complet vnd Messe*, [Leipzig 1530], fol. F^r–G^r; als Faksimile hrsg. von Hans Hofmann, Leipzig 1914, S. 77–93.

4 Carver (wie Anm. 2), besonders Bd. 1, S. 56–59; zuvor ähnlich schon Victor Ravizza, *Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz* [Kongressbericht Stuttgart 1985], Kassel u. a. 1987, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 53–65.

5 Carver (wie Anm. 2), S. 64f.; die Bedeutung des Sammeldrucks sieht er weniger in der Mehrchörigkeit als im deklamatorischen Stil, der seinerseits die Weiterentwicklung der Mehrchörigkeit geprägt habe. Zur Ausstrahlung dieser »habsburgischen« Praxis vgl. auch unten: »Doppelchörigkeit erfasst Sachsen: Informationen aus Pirna zwischen 1560 und 1600«.

»eigentliche« venezianische Mehrchörigkeit gewesen, wie sie seit den 1580er-Jahren von Andrea Gabrieli entfaltet wurde. Auf diesem breiteren Fundament wird das Textrepertoire, mit dem auch Schütz arbeitet, verständlicher als mit dem Hinweis allein auf eine Willaert-Schütz-Tradition der Psalmkomposition.

Fraglich ist aber auch die Bewertung insgesamt. Denn der Gedanke, Schütz habe hier einen wichtigen Beitrag zu einer internationalen Gattungsentwicklung geleistet, setzt voraus, dass es diese Diskurse (so abstrakt) überhaupt gab. Bestimmten sie also wirklich die Entstehung der *Psalmen Davids*? Oder war die Werksammlung (als hochwertiges »Verbrauchsgut«) viel eher abgestimmt auf die Musikpraxis in Schütz' näherer Umgebung? Dann wäre es zuallererst auf die Nutzbarkeit der Musik angekommen: in der liturgischen Praxis primär Sachsens. Wie aber lässt sich dies Liturgische in die Betrachtung einbeziehen? Dies ist ein erster Punkt, der neu zu bestimmen ist. Ein zweiter resultiert direkt daraus: die Frage danach, wie diese Musik aufgeführt werden solle. Und sie setzt nicht nur daran an, statt der »großen« venezianischen Tradition auch das Umfeld Schütz' in den Blick zu nehmen.

Große Besetzung und Klangräumlichkeit

Die übergreifende stilistische Gemeinsamkeit der sechsundzwanzig Werke, die in der Sammlung enthalten sind, ist zunächst das Musizieren in unterschiedlich schattierten »großen Besetzungen«. Dieser Terminus kann sich im frühen 17. Jahrhundert teils auf die Zahl der obligaten Stimmen beziehen, teils auf die Zahl der Mitwirkenden pro Stimme (darunter auch auf die Mischung aus Instrumentalisten und Sängern). Doch wie diese einzurichten ist, wird in den musikalischen Traditionen des 16. Jahrhunderts kaum je explizit erwähnt. Liegen Antworten also lediglich in einem ad-libitum-Bereich des Werkverständnisses und des Aufführens?

Dasselbe gilt für die andere Option: Soll zu Schütz' Zeit eine größere Besetzung aus obligaten Stimmen gebildet werden, wird »irgendwann« eine Schwelle überschritten, jenseits derer dieses Musizieren als Mehrchörigkeit realisiert wird⁶. Damit ist das eingangs berührte Themenfeld wieder erreicht, nun aber nicht mehr als musikhistorische Frage. Denn welche aufführungspraktischen Konsequenzen sind dieser »jüngerer« venezianischen Mehrchörigkeit einkomponiert – auch in Abgrenzung von Willaert?

Zum Verständnis bieten traditionell die Emporen in San Marco einen idealen Betrachtungsansatz: für die Verteilung der Musiker über einen Kirchenraum. Schon dies ist weitaus mehr als das, was sich aus der allgemeinen liturgischen Praxis des Vesper-Psalmengesangs herleiten lässt (etwa im Chorgestühl einer Klosterkirche). In dieser Architektur lässt sich Musik folglich auf eine eigene, klangräumliche Weise inszenieren – etwas, das sich auch davon absetzt, dass gottesdienstliches Geschehen ohnehin stets auf mehrere akustisch relevante, voneinander abgesetzte Orte verteilt ist: je nach Konfession und ihrer Liturgie auf Altar und Kanzel, auf die Orgel, den Aufstellungsort einer Choralschola oder eines Kirchenchors, dies alles auch unter Einbindung einer singenden Gemeinde im Kirchenschiff. Folglich müssen drei Grundkonzepte des Raumklangs voneinander unterschieden werden: Den bloßen Wechsel der gottesdienstlichen Handlungsorte kann man mit Musik unterstützen; das Abwechseln der Psalmverse im Chorgestühl lässt sich musikalisch überhöhen. Doch bei venezianischer Klangräumlichkeit der Zeit um 1600 geht es um eine eigene Klangästhetik⁷, die schon in der kompositorischen Substanz angelegt ist.

6 Dafür, unter welchen Umständen es zu Mehrchörigkeit kommt, sei zunächst verwiesen auf die Überlegungen zu einer »realen Achtstimmigkeit« in Musik des 16. Jahrhunderts; vgl. hierzu unten, bei Anm. 118–120.

7 Hier fortentwickelt gegenüber den Überlegungen bei: Stefan Kunze, *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis*, in: SJB 3 (1981), S. 12–23, hier S. 12. Zu den Erweiterungen siehe unten, bei Anm. 80.

Dann aber hat diese Mehrchörigkeit handfeste Konsequenzen auch für eine jüngere, nachschaffende Musikpraxis: Sie kann sich nicht mehr allein auf das psalmodierende Abwechseln zweier Sängerguppen im Chorgestühl beziehen, wie es möglicherweise auch hinter Willaerts Ideen steht; »komponierter Raumklang« ist mehr, und dies kann deshalb auch an anderen Texten ansetzen als allein an denen des Psalters. Folglich beginnen die Bedingungen hier kompliziert zu werden, gerade für die Nachwelt. Denn hinter dem Aufführen von Mehrchörigkeit steht seit der Zeit um 1900 in aller Regel lediglich der psalmähnliche Links-Rechts-Wechsel zweier Chorgruppen. Wie also kann ein Musizieren darüber hinausgehen – und wie zwingend ist dies?

Mitteldeutsche Voraussetzungen als Bezugspunkt

Musik, die im Druck vorgelegt wird, ist grundsätzlich für irgendeine Form der Verbreitung gedacht. Soll der Musikdruck nicht nur »studiert« werden (z. B. als kontrapunktisches Phänomen), sondern zur Aufführung gelangen, müssen dafür bei den potentiellen Kunden die organisatorischen Gegebenheiten vorhanden sein. Diese dürften schon in der Zusammensetzung zeitgenössischer Ensembles stark unterschiedlich gewesen sein; doch die Räume waren zweifelsfrei noch verschiedenartiger. Die Emporensituation in San Marco ist notorisch singulär; grundsätzlich anders sind die Aufführungsbedingungen in einer mitteldeutschen spätgotischen Hallenkirche, nochmals spezieller in der Dresdner Schlosskapelle, in deren relativ kleinem Baukörper (zwangsläufig mit einer »trockeneren« Akustik als in all den anderen Räumen) Schütz nicht zuletzt zum Reformationsjubiläum 1617 eine aufwendige, unweigerlich klangräumlich organisierte Mehrchörigkeit ausgebreitet hat⁸. Dass Schütz für diese klangerktonischen Unterschiede kein Bewusstsein hatte, ist auszuschließen. Wie also musste er (schon im Kompositorischen) die Mehrchörigkeit anlegen, um Berufskollegen (als Zielgruppe seiner Werksammlung) einen Umgang mit den *Psalmen Davids* zu ermöglichen? Beginnen lässt sich mit dem Textrepertoire und mit dem Bezugspunkt Venedig; bei beidem muss man weiter ausholen.

Tatsächlich stehen Vertonungen kompletter Psalmen im Zentrum des Druckes. Doch wichtiger als ein Verweis auf die Praxis Willaerts ist die Nutzbarkeit in einer aktuellen Praxis; hätte es keinen liturgischen Ort für die Texte und deren Darbietung als Wechselgesang gegeben, wäre der schönste »venezianische Traditionsbezug« wertlos gewesen. Doch auch dieser war Schütz wichtig, allerdings erneut auf eine andere Weise als die, die sich mit Willaert oder dem Psalmengesang umschreiben lässt: Er berichtet in der Vorrede, er habe die genutzte Kompositionsart bei »meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln, so lange in Italia ich mich bei jhme auffgehalten« gelernt. Das macht die Situation endgültig unübersichtlich, denn damit erhebt Schütz einen Anspruch auf Modernität, der nur gegenüber seinem mitteldeutschen Umfeld plausibel wirkt. Jedoch war Doppelchörigkeit in Mitteleuropa um 1619 nichts Neues mehr: nicht in satztechnischer Hinsicht, auch nicht in aufführungspraktischer. Kurz: Für Neues musste man nach Venedig reisen. So ist zuallererst eine Situationsbestimmung für Sachsen nötig.

Es ist fraglich, ob die frühen Entwicklungen der Doppelchörigkeit, die Anthony F. Carver herausgearbeitet hat, schon um 1540/80 die Breite der frühen lutherischen Kirchenmusik erfassten; lediglich in drei der Handschriften, die aus jener Zeit in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek

⁸ Vgl. Matthias Hoë von Hoënegg, *Chur Sächsische Evangelische JubelFrewde, In der Churfürstlichen Sächsischen SchloßKirchen zu Drefßden [...] gehalten*, Leipzig 1618, online: <http://diglib.hab.de/drucke/s-277b-4f-helmst-4s/start.htm> (Aufruf am 12. 10. 2018), Bild S. 16–18.

aufbewahrt werden, liegen überhaupt achtstimmige Werke vor (insgesamt acht)⁹. Doch mit den frühen 1580er-Jahren änderte sich die Situation, fassbar anhand einer Vielzahl von Quellen. Neben diesen sächsischen geht es dabei zunächst um das *Corollarium Cantionum Sacrarum*¹⁰, das, 1590 in Nürnberg von Friedrich Lindner herausgegeben, einen dorthin gelangten Einfluss italienischer Traditionen zwingend voraussetzt. Genauso wäre die erste Konzeptionsphase des späteren *Florilegium Portense* bei Sethus Calvisius (zwischen 1582 und 1594)¹¹ ohne Kenntnis italienischer Musik undenkbar. Dass sie damals auch Thüringen erreichte¹², mag Folgen für Hieronymus Praetorius gehabt haben, der um 1580 in Erfurt wirkte und (konkret daraufhin?) im *Florilegium* mit überdurchschnittlich vielen Kompositionen vertreten ist¹³. Dieselben Strömungen gelangten selbstverständlich auch nach Kassel, und Schütz muss, schon ehe er nach Venedig reiste, dort mit ihnen Kontakt gehabt haben¹⁴. Das alles kann also nicht deckungsgleich mit dem Stil sein, für den Schütz beansprucht, ihn erst bei Gabrieli kennengelernt zu haben. Was aber unterscheidet dann die ältere Mehrchörigkeit, die sich mitteleuropäische Musiker in den zurückliegenden Jahrzehnten erschlossen hatten, von derjenigen Schütz'? Und erneut: Was bedeuten diese Unterschiede für das Aufführen seiner Musik?

Wie auch aus dem Titel hervorgeht, vereint Schütz in der Sammlung Werke unterschiedlichen Charakters; in der Vorrede, die er seinem Notendruck beigegeben hat, legt er zudem dar, welche inter-

9 Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 93f.: Mus. Gri 55, aus Meißen stammend, enthält neben Phinots *Iam non dicam vos servos, O sacrum convivium* und *Sancta Trinitas* auch Josquins bzw. Gomberts *Tulerunt Dominum meum* sowie von Wolfgang Figulus *Bonum est* und *Siehe, wie fein*. Ferner zu zwei Pirnaer Quellen S. 201 (Mus. Pi Cod. III: *Domine, probasti me*, möglicherweise von Erasmus de Glein) und S. 205 (Mus. Pi Cod. VI: neben Figulus' *Siehe, wie fein* auch das *Agnus Dei* einer Messe von Paul Preschner). Zu den beiden zuletzt genannten Stücken unten mehr im Pirna-Abschnitt. – Mus. I/D/6 (Steude, S. 28) enthält am Schluss *Secundum verbum tuum* von Annibale Stabile; das Werk kann in die ansonsten ältere Quelle erst nach 1580 eingetragen worden sein (zu den Erscheinungsjahren der Drucke – ab 1583/84 – vgl. Ruth I. DeFord, Art. *Stabile, Annibale*, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26492>, Aufruf am 12. 10. 2018).

10 Angelika Moths, *Exempla in Harmonij nulla habentur: Zur Systematik der Beispiele in Seth Calvisius' Exercitationes musicae duae*, in: Gesine Schröder (Hrsg.), *Tempus musicae – Tempus mundi: Untersuchungen zu Sethus Calvisius*, Hildesheim etc. 2008, S. 215–234, hier S. 225.

11 Die erste Druckfassung erschien 1603, herausgegeben von Erhard Bodenschatz. Zur Rolle Calvisius' vgl. Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928, S. 56 (dt.) bzw. Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909, S. 377 (lat.).

12 Stephen Rose, *Patriotic purification: cleansing Italian secular vocal music in Thuringia, 1575–1600*, in: *Early Music History* 35 (2016), S. 203–260; S. 207 zur Lage Erfurts auf den Wegen der Musiküberlieferung. Die achtstimmigen Werke, die Rose behandelt, liegen jedoch erst im *Primus liber suavissimas [...] cantilenas* (Erfurt 1587) vor, vgl. hierzu S. 237 und 240f.

13 Abweichend von Frederick K. Gable (Art. *Praetorius family* [...], (2) Hieronymus Praetorius, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22244>, Aufruf am 12. 10. 2018); dort wird Praetorius' Erstkontakt mit Doppelchörigkeit auf seine Begegnung mit Hassler und Michael Praetorius in Gröningen 1596 zurückgeführt. Dies erklärt aber nicht die prominente Position, die Hieronymus Praetorius' Gattungsbeiträge im ersten *Florilegium* Erhard Bodenschatz' einnehmen.

14 Im Unterschied zu Johannes Heugel 1539, vgl. Carver (wie Anm. 2), S. 194; zu Georg Otto vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 19f. Ferner Gerd Aumüller und Lothar Schmidt, *Musik des Reformationszeitalters in Hessen* [Ausstellungskatalog], Marburg 2017, S. 31 (zur Aufführungsanweisung Moritz' des Gelehrten für Georg Ottos Magnificat 1607).

pretatorische Vielfalt in den notierten Kompositionen stecke, und als Gipfel davon finden sich unter den sechsundzwanzig Stücken sogar zwei Besetzungsvarianten für eine gleichartige musikalische Grundsubstanz (SWV 30 und 44) und zwei Vertonungen desselben Texts (SWV 32 und 45). Für spezielle Details, die Schütz in der Vorrede anspricht, gibt es ferner Beispielkompositionen, besonders für den Umgang mit Instrumenten¹⁵. So wirkt die Sammlung insgesamt wie ein Musterbuch¹⁶: Neben den so diffusen Modernitätsanspruch tritt ein Gedanke des Exemplarischen, demzufolge sich die von Schütz ausgebreiteten Grundprinzipien auf ein sehr viel breiteres Bestandsrepertoire übertragen lassen. Folglich steckt in den Kompositionen auch ein Schlüssel zum Musikverständnis der Zeit: integrativ, indem sich das von Schütz als neu Verstandene auf andere Musik anwenden lässt, zugleich abgrenzend, weil es Neues geben muss, das vor Schütz' Werksammlung anders praktiziert worden sein dürfte.

Eingangsbemerkungen zu Schütz' Vorrede

Damit lassen sich die Anforderungen an den vorliegenden Beitrag umreißen: Wie ist Musik beschaffen, die sich zwar entfernt auf die Willaert-, noch eher auf die Andrea-Gabrieli-Tradition bezieht, sich aber (im Rekurs auf Giovanni Gabrieli) von den mitteleuropäischen Mehrchörigkeitserfahrungen absetzt? Was verbindet die Gestaltung »Etlcher Moteten vnd Concerten« mit derjenigen von »Psalmen Davids«? Wie lässt sich ein Raumklang-Konzept, das San Marco in Venedig charakterisiert, in mitteleuropäischen Kirchen realisieren – und zwar schon im Kompositorischen darauf angelegt? Und wie lässt sich all dies musikpraktisch hörbar machen, so dass das Klangresultat dem Modernitätsanspruch (den Schütz zwangsläufig schon im Kompositorischen ausbreitete) gerecht wird – im Unterschied zu einer älteren Mehrchörigkeit?

Bei einer Annäherung daran scheint Schütz' Vorrede hilfreich zu sein. Sie ähnelt dem Notenvorspann, der für viele Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts notationspraktische Sonderzeichen und den Umgang mit einzelnen Instrumenten erklärt. Also befürchtete Schütz, dass seine Werkdispositionen ohne einen entsprechenden Kommentar Anlass zu Fehlinterpretationen böten. Gründe für diese Befürchtungen könnten entweder eine spezifische Disposition genau dieses einen Musikdrucks und der in ihm enthaltenen Werke sein – oder aber jener prinzipielle Unterschied zwischen einer älteren und einer jüngeren Doppelchörigkeit, und zwar im Hinblick auf deren Interpretation.

Wenn diese Sorgen berechtigt waren, stellt sich zugleich die Frage, ob sich modernen Aufführenden die Erwartungen Schütz' besser erschließen. Leisten seine Anweisungen die erforderlichen Klarstellungen? Oder benötigt man ein noch weiter gefasstes Hintergrundwissen, um Notentext und Anweisungen zu verstehen? Woraus könnte sich ein solches Hintergrundwissen zusammensetzen? Und wie relevant sind diese textlichen Ausführungen überhaupt in musikalischer Hinsicht: Wann darf man sich bei der Interpretation über sie hinwegsetzen?

Kurz: Schütz' *Psalmen Davids* sind neben ihrer musikalischen Attraktivität zugleich eine Bewährungsprobe dafür, was sich seit dem mittleren 20. Jahrhunderts als »Historische Aufführungspraxis« formiert hat, zugleich eine exemplarische Herausforderung für praxisorientierte musikwissenschaftliche

¹⁵ In Nr. 15 exemplifiziert Schütz das Musizieren mit zwei Orgeln (siehe unten). In mehreren Stücken werden Besetzungsalternativen für Melodieinstrumente dargestellt; hinzukommt, dass in Nr. 26 im Continuo part Liuti erwähnt werden, ohne dass sich dies im sonstigen Aufführungsmaterial spiegelt. Dem verwandt ist, dass in Nr. 24 aus einer Einzelstimme ein Trompetenchor zu generieren ist (zu Details vgl. Werner Breig, Vorwort zu NSA 26, S. IX–XI).

¹⁶ Hierzu schon Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51. Vgl. auch Werner Breig, NSA 26, S. IX.

Arbeit. Daher kann es in diesem Beitrag nicht allein um Schütz' Werk gehen, auch nicht nur um übergeordnete Fragen des Mehrchörigkeit; ins Zentrum tritt zuerst die Frage nach dem Zustand des »historisch informierten« Musizierens.

II. Musikwissenschaft und Aufführungspraxis

»Verständige Capellmeister«: Die Herausforderungen an Historische Aufführungspraxis

Vieles Aufführungsrelevante seiner *Psalmen Davids* hat Schütz nicht eindeutig festgelegt: die Besetzung einzelner Stimmen und die Anzahl der mitmusizierenden Chöre, als Folge daraus auch deren genaue Aufstellung. Und trotz der Ausführungen in seiner musikpraktischen Vorrede stellt er es »verständigen« Kapellchefs zugleich frei, wie sie die Werke aufführen wollen. Das wirkt im Hinblick auf die jüngere Musikpraxis missverständlich: Gemeint ist unter keinen Umständen, dass man die Klärung der Fragen, die Schütz' Werk aufwirft, überspringen und aus der Musik etwas Beliebigen machen dürfe. Die Frage nach dem – im engsten Wortsinn verstanden – »Gutdünken« der Interpretierenden erweist sich damit als ernstes Verständnisproblem der Sammlung.

Viele der Aspekte hingegen, die Schütz im Vorwort anspricht, hängen tatsächlich mit der Besetzung zusammen. Hintergrund ist also, dass er seine Musik, soweit er dies übersehen konnte und zulassen wollte, auf maximale Verschiedenheit örtlicher Ensembles ausgerichtet und damit vielen potentiellen Aufführenden ein Angebot unterbreitet hat. Diese Variabilität musste bereits im Kompositorischen angelegt werden – eine Offenheit der Werkkonzeption, die mit jüngeren Werkbegriffen kaum kompatibel ist.

Das mag nur wenig verwunderlich erscheinen, da in der Musik der Jahrzehnte um 1600 ohnehin vieles offen gelassen scheint, und zwar ohne jeglichen Kommentar. Dass ein solcher von Schütz den *Psalmen Davids* beigegeben wird, müsste also aufhorchen lassen, denn damit setzt er sich von einer allzu pauschalen Variabilität ab. Also waren ihm die Risiken dieser »komponierten Variabilität« bewusst; im Hinblick auf die Käufer seines Druckes war ihm demnach daran gelegen, durch textliche Erläuterungen Wildwuchs im Umgang mit der bloßen Musiknotation zu begrenzen.

Als Grundstufe davon lässt sich die Frage nach der instrumentalen und vokalen Ausführung einzelner Stimmen bezeichnen. Für die Zeit um 1600 wäre es leichtfertig anzunehmen, dass jede Vokalstimme problemlos durch Instrumente ersetzt werden konnte und obendrein deren Bestimmung frei gewesen sei. Zwar verweist keiner der komponierten Parts in seiner Figuration direkt auf ein einziges Instrument, doch Grenzen der Übertragbarkeit ergeben sich aus so Elementarem wie dem Tonumfang und der Funktionsweise (auch: Spieltechnik) der zur Wahl stehenden Instrumente. Und ebenso ist die instrumentale Ausführbarkeit eines Parts, der für eine Singstimme konzipiert ist, nicht unter allen Bedingungen gewährleistet: Vielmehr müssen sämtliche Parts, die entweder als »gesungen« übrig bleiben oder aufgrund einer spezifischen Instrumentenwahl klanglich hervortreten sollen, so gestaltet sein, dass das Resultat attraktiv wirkt. Dies ist seit den 1580er-Jahren primär im Hinblick darauf diskutiert worden, dass bei einer instrumentalen Aufführung keine Lücken im Textvortrag entstehen dürfen; auch Schütz reiht sich mit seiner Vorrede in diesen Diskurs ein¹⁷.

17 Im Detail zu Viadana vgl. Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016, S. 121–124. Zu Byrd und dessen *Psalms, Sonets & songs of sadnes and pietie* (1588), vgl. Edmund H. Fellowes, *William Byrd*, London ²1953, S. 147. Siehe auch die Angabe »The first singing voice« in der Edition der Werke als Bd. 14

Ebenso geht es aber um Fragen der Stimmführung, die vor allem ausgehend von den Klauseln verständlich werden: Ist es wünschenswert, dass ein übrig bleibender Gesangspart ausschließlich Alt-klauseln und deren Vorbereitungen in den Vordergrund rückt? Es ist kein Automatismus, bei derlei Umbesetzungen ein befriedigendes Resultat zu erzielen; die Grenzen, die sich bei diesem Verfahren aus Sicht eines Komponisten ergeben konnten, spiegeln sich in Michael Praetorius' Kommentar zu seinem vierhörigen *Lob sei dem allmächtigen Gott* in *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*¹⁸: »Dieses ist gar leicht anzuordnen: Allein das, wo nicht so viele *Instrumenta* vorhanden, die *Cant* oder fördern Stimmen in ein jeden Chore, weil dieselbe den *Choral* oder rechte *Melodiam* führen, vor allen Dingen müssen gesungen werden«. Wenn man also fragt, wie sich Variabilität komponieren lässt, ist neben der Textführung auch die Satzgestaltung eine der Kernkomponenten.

Für einen Komponisten, der eine solcherart variable Musik konzipiert, gibt es dennoch unzweifelhaft primäre Ziele: also auch dann, wenn er Alternativen sieht. Ohne eine auditive Grundvorstellung erscheint eine schriftliche Fixierung musikalischer Ideen nicht denkbar. Beim Komponieren müssen Alternativen also wie eine zweite Tonspur von vornherein innerlich mitgehört und insofern mit all ihren Konsequenzen mitbedacht worden sein. Das hat Folgen für den Umgang mit der notierten Musik: Wer sie darbieten möchte, braucht nicht zwingend zu versuchen, sich jenen primären Zielen anzunähern; es ist auch »korrekt«, mit den vom Komponisten ausdrücklich angelegten Alternativen zu arbeiten. Ein Interpret, der diesem Spannungsverhältnis gerecht werden möchte, muss also »verständlich« sein – heute wie einst.

Moderne Interpreten, die Schütz' Angebot annehmen wollen, müssen daher dessen Kern und dessen Grenzen zu verstehen versuchen; es kann also nicht ausreichen, einen gegebenen Notentext irgendwie direkt in Klang umzusetzen. Was ist ein unzulässiger Eingriff in die Musik, was ein von Schütz einkalkulierter, der sich letztlich auf einer ähnlichen Ebene bewegt wie das Hinzufügen von Verzierungen oder das Aussetzen eines Generalbasses¹⁹? Worin liegt künstlerische Freiheit, und wo hat sie ihre charakteristischen Grenzen: speziell gegenüber Schütz' Musik und allgemein in Historischer Musikpraxis?

Die Tragweite musikalischer Hintergrundinformationen

Verzierungen und Generalbass lassen sich nur »werkgerecht« extemporieren, wenn man weiß, von welchen musikalischen Zielsetzungen sie getragen sind. Dies erschließt sich weitgehend aus musiktheoretischen Traktaten. Das aber, was Schütz komponiert hat, als er jene Offenheit einrechnet, ist in ihnen nicht zu finden, und Anhaltspunkte, die er in seiner Vorrede gibt, hat er bestenfalls auf die Lebenswirklichkeit seiner Umwelt abgestimmt, nicht auf die einer Nachwelt, der sie deshalb nur begrenzt Antworten geben. Was er gemeint haben mag, lässt sich teilweise durch sorgsame Analyse der Musik erschließen, vor allem aber durch weitere Recherchen jenseits der Noten, und ehe das tatsächliche Musizieren ansetzen kann, müssen die diesbezüglichen Vorklärungen erfolgt sein. Was also ist »das Werk«? Warum ist die eine Aufführungsform adäquat und eine andere nicht?

der Reihe *English Madrigal School* (London 1920) sowie dort auf S. XXXVI das Faksimile von Byrds »Epistle to the Reader«; vgl. hierzu bereits Konrad Küster, *Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken*, in: SJB 19 (1997), S. 7–20, hier S. 9.

18 Zit. nach: Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 17, Wolfenbüttel 1960, S. 388.

19 Im Überblick vgl. Greta Haenen, *Die Streicher in der evangelischen Kirchenmusik in Norddeutschland*, in: Konrad Küster (Hrsg.) *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/ Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 61–82.

Eine Schlüsselrolle dabei müsste der musikhistorischen Forschung zukommen – bis dahin, dass ihre Resultate die »künstlerische Freiheit« auch einschränkt. Denn beim Musizieren geht es nicht allein um »nachschaaffende« Neu-Entfaltung, sondern auch um Verantwortung gegenüber dem kulturellen Erbe, dem eine historische Tiefendimension anhaftet. Auch sie verdient Respekt, und ihrer müssen sich jüngere »verständige« Interpreten bewusst sein – zusätzlich zu den Anforderungen, die sich Schütz' Zeitgenossen stellten. Allerdings wird dieser Anspruch des Historischen in der Interpretationspraxis traditionell weit ausgeblendet, ebenso die mögliche Interaktion mit musikhistorischer Forschung. Mit bloßem künstlerischem Gespür, Beherrschung von Spieltechniken und Selbstbewusstsein ist es nicht getan.

Das, was Forschung liefern kann und muss, lässt sich mit dem Begriff »Metadaten« umschreiben: analog dazu, dass ein elektronisches Datensystem eine Fülle von Begleitinformationen enthält, die nicht direkt sichtbar, aber für sein Funktionieren essentiell sind. In der Musikpraxis setzt der adäquate Umgang mit solchen »Metadaten« schon voraus, dass man deren bloße Existenz und allgemeinste Bedeutung verstanden hat: dass ein Notentext nicht bereits »das Werk« ist, sondern lediglich ein Versuch, etwas so Flüchtiges wie Klang reproduzierbar zu machen. Noten dienen als Gebrauchsanweisung, die in ihrer Formulierung idealerweise perfekt auf die direkten Nutzer abgestimmt ist. Sie ist nie selbsterklärend; immer werden grundlegende Metadaten als bekannt vorausgesetzt, von der Tonhöhe über die Tondauer, die semantische Gleichwertigkeit von Linie und Zwischenraum im Notensystem bis hin zur Umsetzung von Taktart- und Alterationsvorzeichnungen. Auf den Umgang damit sind Musizierende auch jüngerer Zeiten gut vorbereitet. Doch welche der weitergehenden, noch differenzierteren Eigentümlichkeiten des Notentexts erklärungsbedürftig seien, ist nicht standardisiert. Wann also ist der Punkt erreicht, dass speziellere Metadaten in einer eigenen Benutzungsanweisung erklärt werden müssen – wie in derjenigen Schütz', heute noch mehr als damals? Klar muss sein: Da die Vorrede integraler Teil des Druckes ist, hat Schütz das Notenbild der *Psalmen Davids* selbst als »nicht selbsterklärend« aufgefasst; es lässt sich folglich nicht völlig frei »werkgerecht« umsetzen.

Metadaten müssen also in den Blick kommen. Wie lassen sich Grundbedingungen dafür formulieren, ein adäquates Klangresultat dieser alten Musik entstehen zu lassen? Wie lässt sich zugleich vermeiden, dass es in seinen historischen Dimensionen »museal« wirkt? Und welche Rolle können Hörgewohnheiten jüngerer Zeiten spielen: Verhältnisse, für die die Musik nicht entstanden ist? Die Fragen reichen zwangsläufig über Normalstandards der Historischen Aufführungspraxis hinaus.

Interpretationsstandards Alter Musik im Wandel

1985 veranstaltete die Gesellschaft für Musikforschung anlässlich der Jubiläumsjahre für Bach, Händel und Schütz (daneben für Domenico Scarlatti und Alban Berg) einen internationalen Kongress. Sein Titel »Alte Musik und ästhetische Gegenwart« beschreibt dieses innere Spannungsverhältnis historischen Musizierens (zwischen Werktreue und modernem Hören) und war, wie aus dem Vorwort Rudolf Stephans zum Kongressbericht hervorgeht, »für alle Referenten verbindlich«²⁰.

Im engeren Sinne wurde das Titelthema nur in einem knappen Beitrag behandelt; Arnold Feil stellte hierzu unbequeme und zugleich überzeitlich aktuelle Fragen. Sein Ausgangspunkt war die »communis opinio«, derzufolge Wissenschaftler lediglich für den Notentext und für textliche Werkeinführungen jedweder Art zuständig seien; als Grundlage hierfür untersuchten sie vielfältig verästelte Phänomene. Die Aufführung der Musik sei davon abgesetzt und werde vom musikalischen Praktiker beansprucht, »zwar

20 Rudolf Stephan, »Vorwort«, in: Berke (wie Anm. 4), Bd. 1, S. XIII.

mit der ›Backgroundinformation‹ des Musikhistorikers, aber vor allem aufgrund seiner künstlerischen Intention«²¹. Mehr als drei Jahrzehnte danach hat sich diese Aufgabenverteilung nicht grundsätzlich verändert. Damals wie heute wirkt der Umgang mit »Metadaten« der Musik wie ein ad libitum-Anteil des Aufführens; die Frage nach dem Übergang vom Selbsterklärenden zum nicht mehr Eindeutigen scheint sich zu erübrigen, weil ohnehin das letzte Wort beim Aufführenden liegt und sich dessen »künstlerische Intention« über alle weiteren Klärungen erhebt.

Dabei entsteht keine polare Situation: hie eine konventionelle, dort eine speziell historisch orientierte Aufführungspraxis²². Schon 1982 unterschied Hermann Danuser drei »Modi der Interpretation«. Das von Feil Benannte bezeichnet er als »traditionellen« Modus: Dessen Triebkraft sei die »Überzeugung, daß die großen Werke der musikalischen ›Ausdruckskunst‹ in der Subjektivität des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müßten«; »der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion einer ursprünglichen Textbedeutung« messe dieser Ansatz »im allgemeinen wenig Gewicht bei«²³. Davon grenzt er einen »aktualisierenden Modus« ab, in dem jegliche Bearbeitung eines überlieferten Notentexts als legitim gelte; das Dritte sei ein »historisch-rekonstruktiver Modus«, den Danuser – ausgehend von Erstantzen Karl Nefs im Jahr 1908 – mit Historischer Aufführungspraxis verknüpft sieht.

Diese Situation jedoch hat sich im Laufe dreier Jahrzehnte grundlegend verändert. Im Umgang mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts haben Zielsetzungen, die einst nur von Spezialisten der Historischen Aufführungspraxis gepflegt wurden, auf weite Teile der »traditionellen« Interpretation übergegriffen²⁴: auch auf das Musizieren von und mit Laien, also auf Chöre und versierte Amateur-Instrumentalensembles. Sie alle haben sich von der Attraktivität eines »barocken Klangs« begeistern lassen und teilen insofern auch das Interesse an historisch werkgerechter Interpretation, das einst nur die Pionierensembles antrieb. Während diese sich um eine theoretische Absicherung jeder Note und ihres Erklings bemühten, sind daraus für die Enkelgeneration reproduzierbare Standards erwachsen: Wer sie einsetzen möchte, findet hierzu auch ohne eigenes Quellenstudium breite Anregungen, da sich die Spielanforderungen anhand der Spezialisten-Klangbilder direkt imitieren lassen. Danusers »traditioneller« Modus von 1982 ist also von Grundmechanismen des damaligen »historisch-rekonstruktiven Modus« überformt worden. Parallel dazu sind Repertoiresegmente älterer Musik verfügbar geworden, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts erst in Umrissen zu erahnen waren, nicht zuletzt im Gefolge von Nikolaus Harnoncourts Monteverdi-Produktionen in Zürich (1975/77): die differenzierte italienische Madrigalkultur, die frühe venezianische Oper, daneben auch die Vielfalt der Musik »zwischen Schütz und Bach«.

Das verbreiterte Bemühen um historisch werkgerechtes Musizieren hat die beiden anderen »Modi« Danusers keineswegs zurückgedrängt; es hat nach wie vor Konjunktur, Musik auf einem anderen Instru-

21 Arnold Feil, *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Versuch zur Musikwissenschaft als Interpretationswissenschaft anhand von Bachs Toccata D-Dur (BWV 912)*, in: Berke (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 178–180, hier S. 180.

22 Vgl. den bereits 1952 entstandenen Text *Zur Interpretation historischer Musik*, in: Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg und Wien 1982, S. 13–18, zur Textentstehung S. 269; Harnoncourt unterschied pauschal eine »natürliche und übliche [Auffassung] zu allen Zeiten einer wirklich lebendigen Gegenwartsmusik«, die auch mit Eingriffen aus »der ganz persönlichen Sicht des Bearbeiters« verbunden sein könne, von »der sogenannten Werktrübe«; Zitate S. 13 und 14.

23 Hermann Danuser, »Einleitung«, in: Ders., *Musikalische Interpretation*, Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 1–72, hier S. 13–17 (Zitate S. 16).

24 Die Entwicklung solcher Aufführungsstandards hat Veronika Schiela an der Universität Freiburg anhand Bachs Kantate BWV 27 exemplarisch dargestellt.

ment zu spielen als dem, für das sie komponiert wurde, und zwar ausdrücklich auf solchen, die zur Entstehungszeit der jeweiligen Komposition so nicht existierten. Immer neue barocke Werke werden auf der kurzen Ventiltrompete des 20. Jahrhunderts (»Bach-Trompete«) gespielt; zu den Instrumenten, die für das Spiel von Schuberts »Arpeggione«-Sonate (D 821) genutzt werden, gehören längst nicht mehr nur die nächsten Nachbarn des Arpeggione (Viola und Violoncello), sondern auch Holzblasinstrumente wie Querflöte und Klarinette²⁵. In einem pluralistischen Kulturverständnis ist nichts davon verboten oder pauschal zu favorisieren; nur »werkgerecht« sind diese Uminstrumentierungen nicht.

Erstaunlicherweise ist zugleich der »historisch-rekonstruktive Modus« quasi von innen heraus in Frage gestellt worden. Manche Musiker, bei denen eine führende Rolle in der Aufführungspraxis Alter Musik gesehen wird, begegnen den Mechanismen dieses »Modus« mit allenfalls feuilletonistisch verbrämter Ratlosigkeit. Ist es wirklich nur der beständige »Wandel des Wiedergabestils«, in dem »die Lebenschance der Musik vergangener Epochen« liegt²⁶? Oder gibt es nicht eher ein offenes Kulturinteresse an Begegnungen mit dem musikalischen Erbe?

Andere räumen freimütig ein, trotz ihrer »historischen« Ansprüche zugleich »aktualisierend« tätig zu werden, also die Werktreue abzustreifen und in die »barocken« Klänge bearbeitend einzugreifen. Als ein Schlüsselbeispiel kann Ton Koopmans Umgang mit Bachs Kantate *Er ruft seinen Schafen mit Namen* (BWV 175) dienen: Die Besetzung der Bassarie *Öffnet euch, ihr beiden Ohren* erweiterte er frei um eine Pauke²⁷. Sicher, das ist musikalisch möglich: weil in der Arie zwei Trompeten als Oblatinstrumente mitwirken und sich deren Naturtonvorrat mit den beiden Pauken-Tonstufen korrelieren lässt. Doch ist das, was möglich scheint, zugleich auch sinnvoll? Der Arie liegt ein Experiment Bachs zugrunde: Sie ist die einzige, in der er seine Techniken eines Quartettsatzes mit einem Trompetenpaar realisierte²⁸. Liegt es also nicht in der Verantwortung des Alte Musik-Interpreten, das Singuläre zu erkennen und zu respektieren, anstatt das Trompetenpaar zu einem rudimentären Trompetenchor (mit Pauke) zu erweitern? Die klangliche Folge ist, dass die Basstonstufen des Paukenspiels betont werden, obgleich es in Bachs Quartettsatz grundsätzlich auf das Satzgeflecht aus drei Melodiestimmen plus Continuo ankommt (wie in instrumentaler Kammermusik jenseits der Triosonate). Entsprechend veränderte sich auch der Klangeindruck von *Großer Herr, o starker König* im Weihnachtsoratorium, wenn man (weil es möglich ist) eine Pauke mitwirken ließe. Mit Danuser gesprochen, hätte Koopmans Arrangement »in der Subjektivität des Interpreten« seine »letzte Begründungsinstanz« gefunden – oder in den Worten Feils: Auch hier setzt der Interpret eine subjektive Intention gegenüber der »Backgroundinformation« des Musikhistorikers« durch. Wiederum: Es wäre vermessen, all dieses pauschal abzulehnen. Stärker aber als um 1980 absehbar, als die Historische Aufführungspraxis im Hinblick auf Musik des 17. und 18. Jahrhunderts noch eine Randerscheinung war, haben die einstigen Definitionsansätze ineinandergegriffen.

25 Im Überblick vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Arpeggione_Sonata (Aufruf am 12. 10. 2018).

26 Hermann Max, *Zufällige Gedanken über historische Aufführungspraxis*, in: Boje E. Hans Schmuhl u. a. (Hrsg.), *Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven*, Augsburg und Michaelstein 2002 (Michaelsteiner Konferenzberichte 67), S. 17–20, hier S. 17.

27 CD: Johann Sebastian Bach, *Whitsun Cantatas*, Challenge Classics CC 72290 (2009), Track 23. Vgl. hierzu: »Der Name Bach soll groß sein«: *Der Alte-Musik-Spezialist Ton Koopman mit Meisterkurs und Konzert in Freiburg*, Interview mit Johannes Adam, *Badische Zeitung* (Freiburg) vom 28. 09. 2017, S. 11.

28 Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden ⁴1971, S. 186 (zur Kantate) und S. 292 (zur Besetzung).

Im Hinblick auf das historische Erbe sind derlei Experimente kaum förderlich; weil sie einseitig auf die »Subjektivität des Interpretens« fokussieren, verdunkeln sie gleichzeitig das Verständnis der ursprünglichen Musik (gleichviel, wie sie »tatsächlich« beschaffen war). Zu fordern ist also, dass zumindest die Nomenklatur stimmt; wenn man sich in einer proklamierten »Alte Musik-Praxis« über das Historische auch hinwegsetzt, wirkt es wie reines Wunschdenken zu glauben, man könne dabei den künstlerischen Vorstellungen des Komponisten näher kommen, als es dokumentiert ist (»corriger la fortune«). Historisch-werkgerechtes Musizieren muss also mehr sein als nur ein irgendwie gearteter Umgang mit älterer Musik; es erfordert die Fähigkeit zum Dechiffrieren von Notentexten, und dieses ist mit der spieltechnischen Beherrschung eines historischen Instruments naturgemäß noch nicht erreicht. Darin also begründet sich, dass bei der Aufführungsvorbereitung die »künstlerische Intention« zumindest zeitweise zurückzustehen hat. Wie weit das von Danuser als »historisch-rekonstruktiv« Beschriebene tatsächlich gehen kann, setzt weitere Überlegungen voraus.

»AIM«: Grundaspekte und Ziele im aktiven Umgang mit Musik

Seit den 1980er-Jahren ist ein Bewusstsein dafür erwachsen, dass der Einsatz von »period instruments« sogar in Wagner-Opern ungeahnte Klangwelten erschließe und dass Musik Busonis und Bartóks am besten auf dem Bösendorfer-Flügeltypus gespielt werde, auf dessen baulich-akustische Bedingungen sie abgestimmt ist²⁹. Folglich erfordert der Umgang mit jeglicher »älteren« Musik differenzierte historische Zugänge. Dies schließt selbstredend auch die Musik des frühen 20. Jahrhunderts ein: Einst mit der Epochenbezeichnung »Neue Musik« versehen, ist sie mittlerweile vom Lebensgefühl und Musikempfinden der Interpretierenden so weit entfernt, dass auch für ihre Aufführung eine Einarbeitung in stilistisch-musikalische Grundlagen erforderlich ist. Folglich haben sich generelle Voraussetzungen des Musizierens neu herauskristallisiert; sie lassen sich in drei neuen Gruppen darstellen, die modellhaft zwar voneinander trennbar sind, in der Praxis aber dauernd ineinandergreifen.

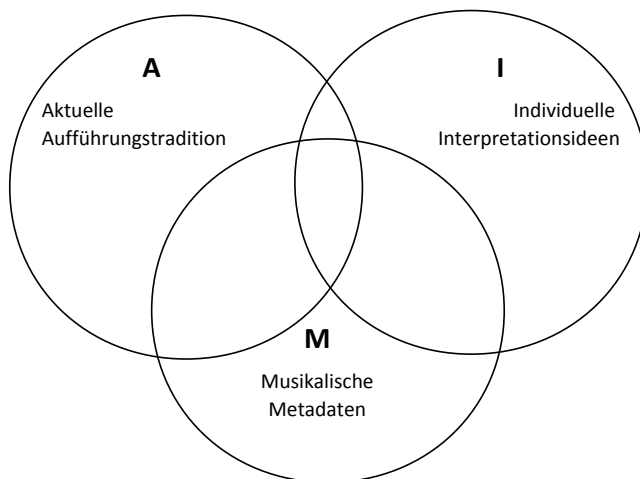


Abbildung 1: „AIM“: Ziele des Musizierens

²⁹ Zum »Concert Grand 290 Imperial«, von Ludwig Bösendorfer im Jahre 1900 entwickelt, vgl. <https://www.boesendorfer.com/de/pianos/pianos/Concert-Grand-290-Imperial> (Aufruf am 12. 10. 2018).

Eine Grundstufe ist es, sich beim Musizieren an einer »allgemeinen Aufführungstradition« zu orientieren, die aus zeitüblichen Usancen gebildet wird. Für Tempi, spieltechnische Ansätze oder die Hervorhebung musikalischer Linien entstehen in der Umwelt jedes musikinteressierten Menschen Klangvorbilder, denen man sich nur schwer entziehen kann. Dies ist im Äußerlichen daran messbar, dass sich über Jahrzehnte hinweg Aufführungsdauern bestimmter Werke grundsätzlich (aber gleichartig) verändern. Seit dem frühen 20. Jahrhundert lässt sich zudem anhand von Tonaufnahmen verfolgen, dass auch die Gestaltung musikalischer Details (z. B. Phrasierung) modellhafte Züge annehmen und daher imitiert werden kann; jenseits des rein Technischen hat dies Auswirkungen auf das Musikempfinden. Und diese Klangvorbilder haben unverkennbar Einfluss auch auf die musikwissenschaftliche Arbeit³⁰.

In tradierte Klänge kann man daneben Ideen einer neuen, »individuellen Interpretation« einbringen. Dies führt nicht zwangsläufig zu einem werkgerechten Musikumgang; vielmehr ist in diesem Ansatz etwas charakteristisch, das die Pianistin Hélène Grimaud für eine Phase ihrer Studienzeit treffend so beschrieben hat³¹:

Ich wollte nur mit all meiner Kraft das Studium eines vollständigen Werks beginnen, mich ihm vollkommen unbelastet nähern und dahin kommen, es zu spielen, indem ich mich mit seiner Hilfe, durch es hindurch ausdrückte, ohne dass die Arbeit mir vorgekaut würde.

Ich wollte mein Wissen gebrauchen, mich der Musik in einem ausschließlichen Gespräch unter vier Augen stellen, mir mein kleines persönliches Labor aus Noten und Intuitionen einrichten, um meine Experimente zu machen und schließlich herauszufinden, zu welchem Dialog mit den großen Werken ich fähig war.

Allerdings ist niemand zu einer voraussetzungslosen Interpretation westlicher Musik fähig. So bleibt bei einer solchen Annäherung grundsätzlich unreflektiert, welche Prämissen im Einzelfall eben doch akzeptiert und importiert worden sind. Dennoch ist ein solcher künstlerischer »Dialog« mit Musik, basierend auf individuellen Experimenten, kulturell denkbar: Er macht das musikalisch Ererbte (primär: das in Noten ohnehin lediglich umrisshaft Aufgezeichnete) zu einer Rohmasse, die einer anderen Künstlerpersönlichkeit Stoff zu individueller Weiterarbeit gibt. Plakativ gesagt, rechtfertigt dies auf einem Plakat oder einer Tonträgerumhüllung die Gleichrangigkeit der Namenswiedergaben für Komposition und Interpretation (»Beethoven – Karajan«): Es ist etwas aus der Musik herausgeholt worden, das irgendwo in ihr schlummert, auch ohne dass dies automatisch mit kompositorischen Intentionen gleichgesetzt werden kann.

Diese Mechanismen werden keineswegs nur am klassisch-romantischen Repertoire wirksam. Gerade an den *Psalmen Davids* von Schütz mit ihrer scheinbaren interpretatorischen Unbestimmtheit setzt dies an, auch jenseits von Schütz' Anforderungen an einen »verständigen« Kapellchef: dann, wenn eine eigene, jeweils unweigerlich moderne Religiosität zur Leitlinie des Musizierens gemacht wird. Für diese

30 Felix Diergarten, »*Ich grolle, ich grolle nicht...*«: Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis, in: Martin Kirnbauer (Hrsg.), *Beredete Musik: Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Basel 2018 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 8), S. 93–105.

31 Hélène Grimaud, *Wolfssonate*, München 2006, S. 151 f. Im französischen Original (*Variations sauvages*, Paris 2003, S. 171 f.): »Seulement je voulois, de toutes mes forces, entamer l'étude d'une œuvre entière, l'arborder vierge et parvenir à la jouer en m'exprimant avec elle, à travers elle, et sans que le travail me soit préalablement mâché. Je voulais exercer mon savoir, affronter la musique dans un tête-à-tête exclusif, construire mon petit laboratoire personnel de notes et d'intuitions pour faire mes expériences, et enfin découvrir de quel dialogue j'étais capable avec les grandes œuvres.«

Art der Annäherung ist der Umgang der Romantik mit Palestrina ein Paradebeispiel: Klingt dessen Musik fromm, weil sie so alt ist, oder kann sie – in ihrer Entstehungszeit – auch in außerkirchlicher Sicht modern gewesen sein? Ist es also werkgerecht, beim Aufführen von Sakralmusik vorrangig auf ein »frommes« Hörerlebnis des aktuellen Publikums abzielen? Auch die jüngere Annäherung an Bach ist von diesen individuellen Zügen geprägt: Verwiesen sei hier auf das Spannungsverhältnis zwischen der Bewunderung für die Musik und der Kritik an den in ihr vertonten Texten³²; beide jedoch gehören historisch zusammen. Tatsächlich also kann eine als werkimmanent verstandene »Interpretation« zu einem Klangresultat führen, das der Komponist nicht intendiert hat, sondern das sich erst wegen des Lebensgefühls jüngerer Zeiten mit dem jeweiligen Notentext verbunden hat.

Letztlich sind auch latente »Subtexte« dieser Art »Metadaten«, die mit der Musik verknüpft sind. Doch wenn es um eine werkgetreue Umsetzung der Notentexte geht, verengen sich die Ansprüche: Musikalische »Metadaten« sind dann nur noch solche Informationen, die im historischen Kontext der ursprünglichen Werkaufzeichnung angesiedelt sind, die also auch die Komposition bedingt haben, im Extremfall bis hin zur komponierten Variabilität der *Psalmen Davids*. Insofern ist eine »Historische Aufführungspraxis«, die diesen Begriff rechtfertigt, letztlich nur dann gegeben, wenn ein maximales Musizieren mit »Metadaten« angestrebt wird: so umfassend wie möglich mit den zugehörigen, historisch angemessenen Begleitinformationen, zunächst unter weitestmöglicher Zurückstellung individueller Vorlieben. Wer dies als Einengung künstlerischer Entfaltung sieht, hat diese Option nicht zu Ende gedacht: Man muss lediglich mehr Vorüberlegungen angestellt haben, ehe die Stufe erreicht ist, auf der die individuellen Konsequenzen gezogen werden (müssen). Die »Metadaten« eröffnen neue Freiheiten im Umgang mit einem Werk, und zwar andere als die gewohnten.

Die interpretatorischen Zielrichtungen greifen in aller Regel ineinander; es sind ebenso wenig Reinformen zu erwarten, wie einer der Ansätze – erneut – mehr oder weniger »erlaubt« ist als die anderen. Ohnehin dient das »AIM«-Modell lediglich der Beschreibung; mit ihm verbindet sich keine Wertung. Und so ist die Mischform, die im Überschneidungsbereich der Felder steht, keineswegs als das anzustrebende Ideal anzusehen: Man kann auf einem Instrument »historisch« spielen, sich dabei (auch ohne Absicht) an vorliegenden Klangkonzepten orientieren und dennoch in das Resultat zugleich eigene Ideen einbringen.

Die gleichen Mechanismen prägen, wie geschildert, auch die wissenschaftliche Interpretation: Auch in ihr greifen überkommene Aufführungsformen, ureigene Denkrichtungen und spezifische musikhistorische Metadatensysteme ineinander; nur unterliegt dies alles der Grundanforderung, das Wechselspiel fortgesetzt zu hinterfragen, um zu tragfähigen Hypothesen (jenseits bloßer Spekulation) zu gelangen. Das müsste ähnlich auch für eine künstlerische Auseinandersetzung gelten, die für sich das Prädikat des Historischen in Anspruch nehmen möchte: Die Messlatte hierfür liegt mittlerweile sehr hoch.

»Was lehren die Quellen – und was nicht?«

»Historische« Musizierstandards, die mittlerweile auch jenseits der Spezialistenensembles Fuß gefasst haben und somit eine Art Konsens im Umgang mit älterer Musik formen, gehören, wie erwähnt, seit langem auch zur »allgemeinen Aufführungstradition«. Sie umfassen den Gebrauch historischer oder historisierender Instrumente, die Tonbildung auf ihnen, die Gesangstechnik, ferner Phrasierung und Artikulation.

lation und vor allem die Denkmuster für das Generalbassspiel. Tempi und ihre Relationen dürften dagegen auch heutzutage seltener mit benennbaren »Metadaten« hinterlegt, häufiger also aus der »Aufführungstradition« erwachsen sein.

Viele dieser »standardisierten« musikhistorischen »Metadaten« gehen auf Traktate zurück, und zeitweise erschien dies in Wissenschaft wie Praxis als ausreichende Grundlage historischen Musizierens. Als Danuser 1982 den Band *Musikalische Interpretation* zusammenstellte und Silke Leopold den Part des 17. und 18. Jahrhunderts übernahm, stützte auch sie sich vorrangig auf spieltechnische Details, die in jenen Texten angeboten werden, und folgte darin den schon 1954 gelegten Spuren Nikolaus Harnoncourts³³. Doch sie öffnete den Blick auch und überschrieb ein Teilkapitel mit der Frage, die als Zitat auch diesem Abschnitt vorangestellt ist. Mit »den« Quellen meinte sie selbstredend »Schriften über das Musizieren«; doch dann stellt sie die entscheidenden Folgedanken zusammen³⁴:

Die [Spiel]Technik ist freilich nur die eine Seite der Interpretation – und diejenige, bei der eine historische Rekonstruktion am ehesten möglich ist. Die Interpretation eines Musikstücks enthält jedoch noch eine Reihe weiterer Komponenten, die weit schwieriger – oder gar nicht – zu rekonstruieren sind. Da sind zum einen die gesellschaftlichen Bedingungen, in die eine Komposition und ihre Aufführung eingebunden sind; da ist zum anderen das geistes- und kulturgeschichtliche Umfeld, das auf Entstehung und Interpretation eines Stückes Einfluß nimmt; und da ist schließlich eine jeweils andere Vorstellung von dem, was ein Notentext für die Interpretation zu bedeuten hat.

Mit diesen Zweifeln jedoch schließt sie nicht aus, dass ein Wissen um diese Parameter beim Musizieren förderlich sei, denn sie fährt fort:

Je mehr Erkenntnisse dieser Art – über die technische Beherrschung des Instruments und seiner Spielart hinaus – in die Interpretation einfließen, desto größer wird die Chance, sich den Intentionen eines Werkes zu nähern. Dazu gehört jedoch auch, daß man den Quellen mit dem gebotenen Mißtrauen begegnet. Die Vielfalt der Spezialuntersuchungen zu allen möglichen Einzelproblemen der historischen Aufführungspraxis von der Stimmung über die Schlüsselung bis hin zu Besetzungsfragen und Fingersätzen hat vor allem zu der Erkenntnis geführt, daß es in praktisch keinem Bereich eine Verbindlichkeit von Regeln gibt, die über eine kurze Zeitspanne oder einen engbegrenzten geographischen Raum hinausginge. Was für Wien nachweisbar ist, muß nicht unbedingt für München gelten, und ein Lehrwerk von 1720 garantiert keineswegs die Richtigkeit seiner technischen Forderungen für die Spielweise eines Stückes aus dem Jahre 1740.

Die Traktate, die die standardisierten Zugänge zu historischem Musizieren bieten, sind ferner – neben den schon von Leopold angesprochenen Einschränkungen – obendrein immer Individualleistungen ihrer Verfasser. Was dies bedeutet, wird aufgrund genereller europäischer Rechtsnormen verständlich, die

33 Silke Leopold, *Die Musik in der Generalbasszeit*, in: Danuser (wie Anm. 23), S. 217–270. Harnoncourt (wie Anm. 22), S. 17 f.: Stichworte sind Notation, Klangbild, Spielweise, Instrumentation und Instrumente; diese Begriffe werden im Folgenden thematisiert und auf S. 119–130 unter der Überschrift »Die Prioritäten – Stellenwert der verschiedenen Aspekte« resümiert.

34 Leopold (wie Anm. 33), S. 221 f.; die vorherigen Zitate auf S. 220.

im Laufe des 20. Jahrhunderts zur Frage der Urheberschaft entwickelt wurden. Demzufolge ist diese strikt personengebunden und insofern auch nicht übertragbar³⁵. Die Sichtweise, eine solche Individualleistung lasse sich ohne weiteres als pauschalierbarer Spiegel ihrer Zeit sehen, wirkt insofern als Überforderung des Einzelautors. Welche menschlichen Grenzen dies hat, macht für die Musikwelt des frühen 17. Jahrhunderts Michael Praetorius mit seinem *Syntagma musicum* exemplarisch deutlich: Einst wie ein idealer Zeuge behandelt, zeichnet sich seit Jahrzehnten ab, wie umfassend er sich in Beschreibungen verhaspelte³⁶. Nur dann, wenn man das Individuelle einer Urheberschaft überschätzt, schmälert dies die Bewunderung für seine Leistung.

Trotz aller dieser Vorbehalte stehen jene Theoretikerschriften bis heute im Zentrum der aufführungspraktischen Annäherung: offensichtlich weil man glaubt, ihnen eher vertrauen zu können als allem anderen. Dass es daneben eine Fülle weiterer »Metadaten« gibt, die ebenso »zeitgenössisch dokumentiert«, allerdings durch musikhistorische Forschung erschlossen (wie übrigens einst auch die Traktate) und keineswegs weniger vertrauenswürdig sind, scheint gesamtulturell nicht akzeptiert zu sein.

Eklettizismus: Die Arbeit mit einer historischen Fassade und die *Psalmen Davids*

Vielmehr scheint der Eindruck entstanden zu sein, dass man vor ältere Musik lediglich eine Fassade aus historischer Spielpraxis zu stellen brauche, die schon in sich selbst ein »historisch informiertes« Musizieren tragen könne, und hinter ihr unbekümmert den seit der Spätromantik fortentwickelten Aufführungstraditionen folgen dürfe³⁷. Das allerdings reicht nicht aus, um den Anspruch des werkgerechten Musizierens zu erfüllen. Mit Blick auf Schütz' *Psalmen Davids* hieße der Gegenentwurf: Die von Silke Leopold beschriebene »Chance, sich den Intentionen [des] Werkes zu nähern«, setzt die Bestimmung dessen voraus, welche »Metadaten« hinter den Notentexten stehen, ebenso eine eingehende Auseinandersetzung mit ihrer Anwendbarkeit. Wer also im engeren Sinn einen Beitrag dazu leisten möchte, Schütz und seine Musik verständlich zu machen, muss sich auf dieses differenzierte Vorgehen einlassen. Die Alternative wäre, die Werke im Sinne einer »allgemeinen Aufführungstradition« oder aufgrund »individueller Interpretation« zum Klingen zu bringen. Das jedoch hieße: so viel Schütz wie gerade eben nötig; so viel Gegenwart wie möglich.

Die Aussage wäre folglich vollständig umzukehren. Tatsächlich sind Abstriche beim Historischen unvermeidlich, etwa beim Hörverhalten des Publikums oder in Extremen der Klangbildung (im Sinne der schon von Leopold angesprochenen Ausführung von Kastratenparts). Das bringt Eklettizismus auch in

35 Vgl. für Deutschland v. a. § 11 Abs. 1, § 13 Abs. 1 und § 29 Abs. 1 Urheberrechtsgesetz.

36 Als Beispiele, bezogen auf *Syntagma musicum* 3 (Wolfenbüttel 1619): Die Beschreibung des Madrigals (S. 11–12) gründet Praetorius auf Petrarca, nicht aber auf Texte des 16. Jahrhunderts; für die Definition von Concerto (S. 5) wählt er einen lateinischen, nicht aber einen mittelitalienischen Bezugspunkt; die »Erfindung« des Generalbasssatzes (S. 4) schreibt er Viadana zu, weil er eine Titelblattformulierung nicht richtig decodiert hat. Zu den Hintergründen der beiden letzten Aspekte vgl. Erich Reimer, Artikel *Concerto/Konzert*, Wiesbaden 1973 (Einzellieferung in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*), S. 7 f., sowie Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß-Satzes: Die »Cento Concerti Ecclesiastici« (1602) von Lodovico Viadana*, 2 Bde., Tutzing 1974 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), Bd. 1, S. 10–16. Zudem lässt sich streckenweise schon anhand der Verschrobenheit der Satzkonstruktionen erahnen, dass Praetorius nicht verstanden hatte, worüber er schrieb, und sich dennoch zu einer Stellungnahme gedrängt fühlte.

37 Vgl. Max (wie Anm. 26), S. 30, ausdrücklich: »Ich meine nämlich, es habe sich ein aus Wissen und Erfahrung resultierender Stil für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts etabliert, der Allgemeingut geworden ist. Mit ihm können nun ohne Kenntnisse wieder individuelle Nuancierungen gefunden werden, die nicht mal den Eindruck erwecken, pure Imitationen zu sein.«

einer »perfekten« historischen Annäherung mit sich. Doch ebenso wenig kann der Anspruch des Werkgerechten nur auf eine technische Fassade bezogen sein, die sich vor die Musik schieben lässt: Es geht um die Musik als Ganzes, und im Hinblick auf ihre Substanz ist ein zu selbstgenügsamer Eklektizismus kontraproduktiv.

Für diesen Eklektizismus ist es ein symptomatisches Beispiel, historisch aussehende Langtrompeten einzusetzen, an denen zur Klangverschönerung kleine Zusatzklappen angebracht worden sind; auf historischen Trompeten gab es sie nicht. Die »Fassade« ist hier etwas sogar aus der Ferne visuell Wahrnehmbares, also die äußere Form dieser Trompeten; kontaminiert wird das Historische dadurch, dass Intonationsunsicherheiten überwunden werden sollen, die dem Originalinstrument anhaften. Ebenso: Wer in einer Aufführung von Schütz' *Psalmen Davids* historisches Instrumentarium und traditionelle Chorstärke miteinander kreuzt, kann nicht über die vom Komponisten intendierte Klangbalance nachgedacht haben, sondern stellt erneut eine historische Fassade (das Instrumentarium) vor das ästhetisch Gewohnte (den Chor). Fraglos macht chorisches Mitsingen der Musik Schütz' Freude, und nicht zuletzt daran zeigt sich, dass Eklektizismus nicht pauschal »falsch« ist; doch es handelt sich um einen weiterreichenden Kompromiss, als dies für ein historisch adäquates oder werkgerechtes Musizieren tragbar ist.

Dies alles ist kein Schütz-Spezifikum. Alle richtungweisenden Gesamteinspielungen Bach'scher Kantaten arbeiten bestenfalls mit den Besetzungsverhältnissen, die Arnold Schering 1936 vorgeschlagen hatte³⁸, und weigern sich standhaft, die philologisch erdrückenden Belege für Bachs Ensembleumfang umzusetzen³⁹ – erneut ein Beispiel für die Kreuzung aus einer Fassade und der romantischen Tradition. Nicht einmal eine solistische Vokalbesetzung der Musik Bachs ist ein Garant für das Abschütteln der Spätromantik: Denn in dieser galt selbstverständlich der Chor als Hauptsache, und wenn er eintrat, sollten Instrumente leiser spielen. Schon 1938 jedoch stellte Werner Neumann den Gegenentwurf dar⁴⁰: Er beschrieb als »Choreinbau«, dass Bach in einen vollgültig wirkenden Instrumentalsatz noch einen kompletten Vokalapparat einpassen konnte. Ist dieser innere Reichtum der Musik aber nur eine Marotte des Komponisten⁴¹? Sind bestimmte Noten aufgeschrieben worden, um unhörbar zu bleiben – obgleich Bach den Satz nun einmal so obligat gestaltet hat? Nimmt man dies interpretatorisch ernst (wie es sich seit

38 Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik: Studien und Wege zur ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 168 f.

39 Andrew Parrott, *Bachs Chor*, Kassel etc. und Stuttgart 2001, besonders Kapitel 4 und 5 (S. 29–56) zum Unterschied zwischen Concertisten und Ripienisten sowie zur Benutzung der Stimmblätter; eine Übersicht über die Ripieno-Materialien findet sich auf S. 171–181. Zu exakt demselben Ergebnis führte seitdem eine entsprechende Untersuchung an Materialien Telemanns, vgl.: Jeanne Swack, »Telemanns Chor«: *Aufführungspraxis und Stimmensätze in Telemanns Frankfurter Kantaten*, in: Dieter Gutknecht u. a. (Hrsg.), *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*, Hildesheim u. a. 2007 (Telemann-Konferenzberichte 13), S. 295–312, hier besonders S. 297: »Ich möchte [...] am Aufführungsmaterial [...] von Telemanns Frankfurter Kantaten und seiner inneren Evidenz zeigen, [...] daß sich Concertisten und Ripienisten keineswegs eine Stimme teilten«. – Schon hier sei betont, dass es nicht um Pauschalierungen geht; im Detail hierzu siehe unten das Kapitel zu den Vokalisten.

40 Abgeleitet aus der ersten Beschreibung des Sachverhalts; vgl. Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge: Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* (Bach-Studien 3), Leipzig ²1950, S. 53 f.

41 Im Satztechnischen ist dies etwas, das Ludwig Finscher bei Bach aus ästhetischer Perspektive 1969 als »Überschuss« bezeichnet hat: »Der Reichtum und die Vielschichtigkeit auch der schlichsten Komposition des Thomaskantors schaffen im musikalischen Zusammenhang über aller Textinterpretation [...] einen ›Überschuß‹ musikalischer Gestaltung jenseits der Textkomposition«. Ludwig Finscher, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: Martin Geck (Hrsg.),

Joshua Rifkins h-Moll-Messen-Einspielung von 1982 gelegentlich erleben lässt⁴²), entsteht ein geradezu unheimlich transparenter Klang, der wie Reizüberflutung wirkt. Genau dasselbe gilt für den musikalischen Satz in Schütz' *Psalmen Davids*, der im Klangresultat auf eine extrem »dankbare« Führung der Stimmen abzielt; darauf ist im Detail zurückzukommen. Allen diesen Punkten gemeinsam ist jedoch eines: Es scheint, als ob die breite Musikpraxis glaubt, den Boden einer werkimmanenten Interpretation immer sicherer unter beiden Füßen zu haben, sich tatsächlich aber im freien Fall befindet.

Bezeichnenderweise verbindet sich ein besonders krasses Beispiel hierfür mit der Aufführungsgeschichte der *Psalmen Davids*. 1956 umriss Wilhelm Ehmann in seinem Eröffnungsvortrag zum IX. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Leipzig einige programmatische, für seine Zeit geradezu visionäre Gedanken zum Umgang mit diesen Kompositionen⁴³. Er wandte sich gegen eine Auffassung des Begriffs »a cappella«, die diesen im 19. Jahrhundert auf ein rein vokales Konzept verengt habe, und meinte bereits feststellen zu können, dass dieses »einseitige restaurative [...] Ideal für uns verbläst sei«; an die Stelle einer Fixierung auf das Vokale sei »der Gedanke der sog. ›Kantorei-Praxis‹, das gemeinsame Musizieren zwischen Sängern und Instrumentalisten« getreten (entsprechend für die *Geistliche Chormusik*). Das »restaurative« A cappella-Ideal ist jedoch auch 60 Jahre danach noch außerordentlich lebendig; die »allgemeinen Aufführungstraditionen« jener Chorpraxis waren anscheinend stärker als Ehmanns Argumente, so dass diese an seiner kirchenmusikalischen Kollegenschaft abprallten. Insbesondere im Hinblick auf die Vokalbesetzung ist auf seine Überlegungen zurückzukommen.

Gleichzeitig ging Ehmann jedoch von anderen Standards in der klanglichen Realisierung aus, als sie in der Folgezeit der Historischen Aufführungspraxis erschlossen wurden. Sehr viel offener als diese zielt er auf »Folgerungen für unser Singen und Spielen in unserer heutigen musikalischen Wirklichkeit« ab, also auf das, was in der gleichzeitigen Geschichtsdarstellung als notwendige Vergegenwärtigung bezeichnet wurde⁴⁴. Tatsächlich lässt sich Musik-Erleben von einer jeweils aktuellen Gegenwart nicht abkoppeln; nicht zuletzt deshalb greifen auch die Komponenten des »AIM«-Modells stets ineinander. Und letztlich kann eine völlige Rekonstruktion auch nicht Ziel einer lebendigen Kultur sein. Insofern hat die Historische Aufführungspraxis jedoch auch andere Ziele hinzugewonnen als die, die Hermann Danuser 1982 als »historisch-rekonstruktiven Modus« des Musizierens beschrieb: Viel eher als um Historisches oder Rekonstruktives geht es um Bedingungen eines zutiefst werkgerechten Musizierens. Es dürfte sich jedoch von selbst verstehen, dass »werkgerecht« nichts ist, das »in der Subjektivität des Interpretens« seine »letzte Begründungsinstanz« findet: Vor dem Hintergrund allgemeiner historischer Entwicklungen könnte dies noch am ehesten bei der jeweils jüngsten Musik funktionieren. Je älter sie ist, desto weniger

Bach-Interpretationen, Göttingen 1969 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 291 S), S. 94–105; Zitat S. 105, zum Betrachtungsansatz beim Ästhetischen S. 95 f.

42 CD: Nonesuch Records, 7559-79036-2.

43 Wilhelm Ehmann, *Heinrich Schütz: Die Psalmen Davids, 1619, in der Aufführungspraxis*, in: MuK 26 (1956), S. 145–171; zum Folgenden besonders S. 148 f., Zitate S. 149.

44 Ehmann (wie Anm. 43), S. 168. Zu Problemen der Vergegenwärtigung in der Geschichtsdarstellung vgl. exemplarisch Joist Grolle, *Von der Verfügbarkeit des Historikers. Heinrich Reincke und die Hamburg-Geschichtsschreibung in der NS-Zeit*, in: Frank Bajohr/Joachim Szodrynski (Hrsg.), *Hamburg in der NS-Zeit: Ergebnisse neuerer Forschungen*, Hamburg 1995 (Forum Zeitgeschichte 5), S. 25–57, hier S. 45. Zum Weiterwirken dieses regionalhistorischen Ansatzes auch Konrad Küster, *Hamburgs ›zentrale Stellung‹ in der norddeutschen Orgelkultur: Überlegungen zu einem Forschungsmodell*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Hamburger Musikgeschichte*, Frankfurt am Main u. a. 2002 (Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft 18), S. 149–175, hier S. 163.

kann diese Subjektivität das Werkgerechte garantieren. Hier ist zunächst Respekt für die Distanz gegenüber dem Historischen notwendig: in seiner Vermittlung an eine aktuelle Gegenwart.

Das Problem der ästhetischen Gegenwart: Die Frage nach der »Historizität des Dokumentierten«

Wie erwähnt, gelten die drei im »AIM«-Modell geschilderten Techniken auch für die Musikwissenschaft und werden in ihr lediglich in anderer Gewichtung wirksam. Auch und gerade mit Blick auf Schütz lässt sich zeigen, wie über die Zeiten hinweg die »allgemeine Aufführungstradition« und die »individuelle Interpretation« den wissenschaftlichen Zugang maßgeblich geprägt haben. Philipp Spitta legte parallel zu seiner Schütz-Gesamtausgabe auch Sekundärausgaben für einschlägige Werke vor, um diese »für unser praktisches Musikleben zurückzugewinnen«, und spezifiziert anhand der *Cantiones sacrae*, dass er dafür vor allem die »in unserer Zeit überall reichlich entstehenden Kirchen- oder sonstige *A cappella*-Chöre« als Zielgruppen sah.

Für die Sekundärausgaben griff er tief in die Werkdarstellung ein: als individuelle Interpretation. Das hatte eine fatale Konsequenz: Da diese Versionen der musikalischen Praxis dienten, prägte er mit ihnen das Verständnis dieser Werke stärker als mit der Primäredition⁴⁵. Das kann nicht beabsichtigt gewesen sein; wenn Spitta zweierlei Ausgaben parallel erarbeitete, sah er »Metadaten« und individuelle Interpretation gleichgewichtig nebeneinander. Als dann aber ab 1955 die ersten Bände der Neuen Schütz-Ausgabe erschienen, limitierten die Editoren den Blick auf die Originalgestalten der Werke; sie richteten alles darauf aus, eine »aktuelle Aufführungstradition« aus ihrer vermeintlich unumgänglichen »individuellen Interpretation« der musikalischen »Metadaten« bestimmen zu müssen. Die Werke wurden transponiert und in veränderten Notenwerten dargeboten. Auch dabei ging es zweifelsohne um Vermittlung »historischer Musik«: offen unter ästhetischen Prämissen einer aktuellen Gegenwart, aber auf Kosten der historischen Dimension. Wie weit also darf beim Zugang zu historischer Musik ein solcher Gegenwartsbezug gehen? Welche Rolle haben dabei »herrschende Kunstanschauungen«?

Ist es ein Qualitätskriterium von Musik, wenn sie mit aktuellen ästhetischen Kriterien konvergiert? Dass dies kein probates Arbeitsmittel ist, wird typischerweise aus der Distanz besonders deutlich, etwa anhand des Textes, in dem Raphael Georg Kiesewetter 1834 sein Entsetzen über das Gloria aus der *Messe de Notre Dame* von Guillaume de Machaut zum Ausdruck bringt⁴⁶:

Ich habe es, so lange ich es kenne, für das Machwerk eines kecken Dilettanten gehalten, der – da er schon Verse und sonst allerhand zu machen verstand – sich irgend einmal vermaass, sich auch noch in einer musikalischen Composition zu versuchen. Herr Castil-Blaze [...] erzählt uns aber, diese Messe sey bei der Krönung Carls V., Königs von Frankreich (1364), von der königlichen Capelle aufgeführt worden. So war damals die Musik in dem Lande beschaffen, in welchem vierzig Jahre vorher ein Joannes de Muris gelehrt hatte!

Kiesewetter geht somit umfassend von einer (subjektiven) Ästhetisierung Alter Musik aus; auf sie stützte er auch seinen Umgang mit alten Textzeugnissen und war nicht im Stande, musiktheoretische Ansprüche

⁴⁵ SGA 4 (1887), Vorwort, S. XXI–XXIV; Zitate S. XXI f. Zum Sachverhalt insgesamt: Werner Breig, *Die Editions-geschichte der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz*, in: Helga Lühning, *Musikedition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002 (Beihefte zu Editio 17), S. 237–276, hier S. 238.

⁴⁶ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit*, Leipzig 1834, S. 40 f.

und zeitgenössische »alte« Musik aus der Distanz zu betrachten. Im Musikverständnis seiner Zeit wirkt dies »entschuldigbar«. Doch der Gedanke, musikalisches Erbe aus der Perspektive einer ästhetischen Gegenwart heraus zu beschreiben, hat die Musikgeschichtsschreibung bis in die jüngere Gegenwart begleitet; Carl Dahlhaus etwa favorisierte diesen Ansatz und wandte sich 1980 ausdrücklich etwa dagegen, »eine durch ästhetische Urteile beeinflusste Bestimmung dessen, was ›musikgeschichtliche Tatsachen‹ sind, durch bloße Statistik« zu ersetzen⁴⁷. »Musikhistorische Tatsachen« entstanden für ihn also aus einer aktuellen ästhetischen Sicht der Geschichte; historische Fakten treten als »Statistik« dahinter zurück.

»Ästhetische Urteile« können mittlerweile umso weniger als Leitgedanken der Geschichtsschreibung dienen, als überkommene Klassikerbegriffe überwunden wurden; viel weitergehend als um 1980 können Musikwerke Zuspruch finden, die jenseits etablierter ästhetischer Vorstellungen liegen. Und im Musikalischen sind Fakten, die Dahlhaus als »bloße Statistik« abtat, um ein Vielfaches wichtiger geworden – gerade durch die Erfahrungen mit Historischer Aufführungspraxis, die auch die »allgemeine Aufführungstradition« befruchtet hat.

So muss es mittlerweile neben jener Frage, die sich auf die »Ästhetizität des Historischen« ausrichtet (also auf die Bedeutung eines Kunstwerks für die aktuelle Gegenwart), zwingend auch um die Stufe davor gehen: um die »Historizität des Dokumentierten«. »Dokumentiertes« bezeichnet in diesem Sinne das, was den Betrachtenden unkommentiert entgegentritt: zum Beispiel eine neu aufgefundene Quelle, die insofern zunächst zwangsläufig als kontextlos erscheint und für die sämtliche »Metadaten« erst ermittelt werden müssen. Stelle man sofort die Frage nach dem ästhetischen »Wert«, verbaute man sich die Chance, Eigenkräfte des Historischen zur Entfaltung kommen zu lassen. Dieses Kontextlose erschwert den Gegenwartsnutzen keineswegs; bei geeigneter Vermittlung ist im Kulturleben viel mehr platzierbar, als es auf Anhieb scheinen mag⁴⁸. Wer also glaubt, aus seiner eigenen Gegenwart den Wert des historischen Erbes bestimmen zu können, ist nicht weit entfernt von dem ohnehin verfehlten Glauben, in historische Musik bearbeitend eingreifen zu dürfen, um sie zu »verbessern«.

Deutlich schwerer als diese Aspekte wiegt jedoch ein anderes Problem der Musikwissenschaft: Im Hinblick auf Musik des 17. Jahrhunderts wirkt sie wie die Nachhut auf einer aufgegebenen Bastion – und dies, obwohl gerade bei ihr ein Brennpunkt des Musiklebens liegt. Für dieses verbinden sich damit auch methodische Gründe: Die Schärfung der »historischen« Argumentation setzt eine dauernde Auseinandersetzung mit Musik voraus, idealerweise mit solcher, die zugleich neu erschlossen werden muss, da dort keine Klangbilder einer »allgemeinen Aufführungstradition« vorliegen. Musiker jedoch, die der Öffentlichkeit eine bis dahin unbekannte Perle aus der Musikkultur jener Zeit präsentieren, müssen keinerlei Rechenschaft über Quellentreue ablegen (wenn sie es dennoch tun, verdient dies besonderen Respekt); und aus einer einzelnen Aufführung oder Einspielung ergibt sich noch nicht die Nachhaltigkeit, die dieses

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 197 (zur Symphonie des mittleren 19. Jahrhunderts).

⁴⁸ Die erfolgreiche Wiederentdeckung der Musik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts beruht offensichtlich auf anderen Mechanismen. Bezeichnend ist – exemplarisch – der Titel eines Konzertprojekts für Musik des frühen 18. Jahrhunderts, den das Freiburger Barockorchester u. a. am 3./6. Mai 2001 in Abonnementkonzerten in Freiburg und Berlin durchführte, mit dem Titel »Dresdner Fundstücke: Virtuose Barockmusik anonymer Komponisten aus den Beständen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden«. Als verallgemeinerbare Komponenten, mit denen einem Publikum sogar anonym überlieferte Werke nahegebracht werden können, erscheinen hier das Vertrauen in ein etabliertes Ensemble und ein auch zugkräftiger geographischer Begriff, der zugleich stilistische Erwartungen wecken kann. – Für den Zugang zu dem Programm danke ich Elena Bender und Gregor Herzfeld (beide Freiburg).

Erbe verdiente. Hier jedoch wäre die Musikwissenschaft gefragt: Einst beanspruchte sie eine Schlüsselkompetenz für ideale Notenausgaben; bis in die 1980er-Jahre reichten die Zeiten, in denen die Musikwissenschaft die Deutungshoheit für Theoretikerschriften aktiv vertrat und an Spezialmuseen die Historische Instrumentenkunde vorantrieb. Das schwindende Fachinteresse an allen drei Themen erscheint somit in fataler Weise umgekehrt proportional zum Interesse der Musiköffentlichkeit an jener älteren Musik.

Und vielleicht fehlt in der Formulierung von Forschungsergebnissen jeweils ein einzelner Absatz, der auf die musikalische Anwendbarkeit des Erarbeiteten verweist. Denn diesen Transfer kann man der Musikpraxis nicht überlassen, die damit dem eklektischen Verfahren ausgeliefert wäre: der Auswahl, welche musikhistorischen Erkenntnisse in den individuellen Interpretationsideen aufgehen sollen und welche anderen man übergehen möchte. Folglich muss man seitens der Musikforschung Konzepte selbst so weit ausgestalten, dass sie in die musikalische Praxis übernommen werden können. Andernfalls darf es nicht verwundern, wenn sich das Musikleben auf eigene Faust vortastet, bald mit größeren Erfolgen, bald mit einem Eklektizismus, der kulturell kaum legitimierbar ist.

Ziel wäre folglich, »Wissenschaft und Praxis im Dialog« zu führen – so, wie 1978 der Untertitel eines Symposiums zum Marburger Bach-Fest lautete. Die Veranstaltung mündete in den Versuch, Antipoden des damaligen Geschehens in einer Podiumsdiskussion zu versammeln, die aber letztlich nicht zum Dialog führte, weil eher Höflichkeiten ausgetauscht oder Festlegungen vermieden wurden⁴⁹. So zeigt sich, welche Fäden, die um 1980 gelegt wurden, neuerlich aufgegriffen und fortgesponnen werden müssten: Ein moderner Dialog müsste davon ausgehen, die Belastbarkeit auch solcher »Metadaten« auszuprobieren, die abseits der gängigen »Fassade« liegen und in Forschung ebenso wie musikpraktischer Erfahrung angesammelt worden sind.

So sei im Folgenden versucht, solche grundlegenden »Metadaten« zu benennen, die jenseits der musiktheoretischen Traktate verfügbar sind und die dabei helfen können, die komponierte Variabilität der Musik in Schütz' so komplexen Druck von 1619 musikhistorisch und aufführungspraktisch zu verstehen. Dabei wird bewusst das außer Acht gelassen, was in der Spieltechnik (einschließlich der Generalbassaussetzung und der Stimmtonhöhe) und in der Artikulation Teil der historischen Standard-»Fassade« ist, ebenso das, was als Resultat der eingehenden Analyse eines individuellen Werkes ohnehin Grundlage der interpretatorischen Umsetzung sein muss.

III. Sächsische Mehrchörigkeit

Entstehungsanlass: Aus Dresden in die »Peripherie«

Schon im Äußerlichen zeigen die *Psalmen Davids*, dass es bei ihnen um etwas Exponiertes geht⁵⁰: Die Titelseiten der Stimmen sind geziert mit den Wappen des Herrschers⁵¹; Exemplare wurden versandt an Stände des Kurfürstentums und an dessen auswärtige Partner. Zugleich dokumentiert der Druck die kurz zuvor erfolgte Installation des neuen Kapellmeisters, der obendrein an dem Tag, auf den die Wid-

⁴⁹ Reinhold Brinkmann (Hrsg.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog* [Kongressbericht Marburg 1978], Kassel 1981, S. 185–204. Bezeichnend sind die Repliken Nicolaus Harnoncourts auf Helmuth Rillings Einlassungen (S. 187, 195) und Georg von Dadelsens Kritik der Rekonstruktionsansprüche einer Historischen Aufführungspraxis, die allein auf die Stimmtonfrage verengt wird (S. 191).

⁵⁰ Vgl. schon Küster (wie Anm. 17), S. 42 f., sowie Ders. (wie Anm. 16), S. 139 f.

⁵¹ Das große Wappen in den acht Favoriti-Stimmbüchern zuzüglich Continuo, das kleine in den Stimmbüchern der Capellae.

mungsvorrede datiert ist, die Tochter eines hochrangigen Beamten heiratete. Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist die vorgelegte Werkzusammenstellung nicht allein vom individuellen Gestaltungswillen des Komponisten getragen, der einem für ihn noch nicht überschaubaren Publikum ein Musikangebot unterbreitete und damit »zufällig« Erfolg hatte; die Maßnahme ist vielmehr etwas Offizielles – als Teil frühmoderner Territorialpolitik.

Schütz hätte möglicherweise noch Anspruchsvolleres publizieren können. Manche der Werke, die 1617 anlässlich des Dresdner Reformationsjubiläums aufgeführt wurden, waren deutlich größer besetzt, und nicht alle davon braucht Michael Praetorius geschrieben zu haben⁵². Warum hingegen viele Werke, die Schütz hier in Druck gab, deutlich kleiner besetzt sind als jene, mag sich aus dem Zusammenhang zwischen Druckveröffentlichung und Zielgruppenbedürfnissen erklären⁵³. Ähnliches (noch deutlicher) zeigt sich für Schütz' einstigen Gabrieli-»Mitschüler« Mogens Pedersøn, dessen *Pratum spirituale* (1620) ausdrücklich für den Gebrauch an dänischen Lateinschulen entstand, also gleichfalls nicht das Maximum dessen spiegelt, was er am Kopenhagener Hof praktizierte.

Dies muss im Sinn haben, wer konkrete Überlegungen dazu anstellt, wie weit die Dresdner Festmusiken von 1617 die *Psalmen Davids* geprägt haben. Ist zu erwarten, dass in deren Textanteilen diese Beziehung unerwähnt blieb, wenn sie als relevant galt – und ohnehin die gesamte Drucklegung nicht Schütz' Privatangelegenheit war? Jenes Fest war mit dem größtmöglichen konfessionellen Selbstbewusstsein begangen worden, und für ein Dokumentieren solcher sächsischer Staatsmusiken gab es sogar ein konkretes Vorbild: Michael Praetorius hatte den Druck seiner Werke zum Dresdner Kaiserbesuch desselben Jahres in seiner verschollenen *Polyhymnia heroica augusta Caesarea* ausdrücklich auf ihn zurückgeführt; kaum weniger deutlich benennt er die Entstehungsanlässe der *Polyhymnia panegyrica et caduceatrix* bis in deren Titel hinein⁵⁴. Da auch Auswärtige zu denen gehörten, die mit den *Psalmen Davids* quasi zwangsbeglückt wurden, wäre erst recht – im Sinne »zwischenstaatlicher« Repräsentation – mit einer Erwähnung der Reformationsfeiern zu rechnen gewesen. Doch eine solche unterblieb. Folglich war die Beziehung sogar in dem »öffentlichen« Rahmen, in dem der Druck zu sehen ist, ohne Bedeutung; seine Zielsetzungen lagen nicht bei der musikalischen Dokumentation des Reformationsjubiläums, obgleich auch diese (wie Praetorius zeigt) ein Druckanlass hätte sein können. Insofern muss sich der Blick auf die Werke verändern. Philipp Spitta hatte über die *Psalmen Davids* geschrieben⁵⁵: »Der Inhalt bietet das Höchste dar, was zu leisten er sich damals im Stande fühlte.« Diese Gleichsetzung des im Druck Vorgelegten mit dem individuell kompositorisch Möglichen ist folglich nicht zu halten; die Sammlung ist offenkundig auf ein Publikum abgestimmt worden.

Für einige der Stücke liegt eine Beziehung zu dem Fest dennoch nahe⁵⁶. Doch es darf nicht darum gehen, möglichst vieles in den *Psalmen Davids* darauf zu beziehen; als Maßstab für eine Gleichsetzung muss gelten, ob die Daten, die für die Feierlichkeiten genannt werden, präzise genug sind, dass sie im Sinne musikbibliographischen Arbeitens zwingend mit den im Druck enthaltenen Versionen korreliert werden

52 Als »Kapellmeister von Haus aus«, der zeitweilig unmittelbar an den Dresdner Hof gebunden wurde.

53 Allgemein: David Wyn Jones, *What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?* In: Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe, 1600–1900: Concepts and Issues*, Berlin 2005, S. 139–158, besonders S. 140 f.

54 Praetorius verweist dort auf Herrschertreffen, Staatsakte des Herzogtums Braunschweig-Wolfenbüttel und schließlich auf das »Evangelische Jubelfest«.

55 Philipp Spitta, Art. *Schütz, Heinrich*, in: ADB 33 (1891), S. 753–779, hier S. 759.

56 Werner Breig sah 1993 (NSA 26, Vorwort, S. IX und XI) die Beziehung für SWV 45 als zweifelsfrei an und vermiß für SWV 47 eine präzise Festlegung. – Zur Quelle vgl. Anm. 9.

können. Auch dabei muss die »komponierte Variabilität« eine Rolle spielen: Die Unterschiede zwischen den beiden Werkgestalten von *Wohl dem, der den Herren fürchtet* zeigen, dass die Beziehungen sehr viel allgemeiner sein können, als es im strikt Musikbibliographischen nahezu liegen scheint. Trotzdem gibt es auch hier Grenzen des Aussagekräftigen, und so muss dieses (musikalisch nachprüfbare) Verhältnis den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden.

Im Druck steht einer doppelchörigen Ausarbeitung zu jenem Text eine zweite gegenüber, die dieselbe Musik auf zwei Favorit- und zwei Capellchöre verteilt, und zwar so, dass nicht etwa schematisch die Capellae nur das »volle gethön« übernehmen; diese Funktion kennzeichnet nur die zweite Capella, während die erste auf gleicher Stufe mit den beiden Favoriti-Gruppen musiziert. Also konnte Schütz eine musikalische Substanz, wie er sie im Druck vorlegte, je nach Ensemblemöglichkeit spreizen: Stimmgruppen, die hinzutreten sollen, können dabei in obligate Satzanteile eintreten, sind also nicht nur »Verstärkung« oder »fakultativ«. Umgekehrt müsste sich ein Werk also auch komprimieren lassen – nicht nur dadurch, dass Capellae weggelassen werden, sondern auch dadurch, dass das Musizieren von drei oder mehr obligat wirkenden Gruppierungen bei nur zweien zusammengeführt wird. Wüsste man nicht, wie die kleiner besetzte Version von *Wohl dem, der den Herren fürchtet* schon für Schütz aussah, wäre sie in der latenten »obligaten Dreichörigkeit« der größeren kaum zu errahnen. Nur eine Bedingung erscheint klar: Der Weg von der kleineren zur größeren Werkgestalt ist daran gebunden, dass in der kleineren noch keine Capellae vorgesehen sind.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das gesamte Musikprogramm von 1617 näher überprüfen. Die Mitteilung, zum Abschluss der Feiern am dritten Festtag sei »der 136. Psalm mit Trommeten und Heerpauken« musiziert worden, deckt sich zwar mit der Blechbläserbesetzung des 24. Stücks der Drucksammlung, lässt aber auch Raum für fundamental andere Gestaltungen – erst recht weil es sich um das Schlussstück eines Festes handelte, das mit siebenchörigen Werken eröffnet worden war. Die Version in den *Psalmen Davids* hingegen ist (von der Trompetengruppe abgesehen) lediglich dreichörig. Ist also auch hier denkbar, dass es ein Reduktionsverfahren gegenüber einer einst größeren Version gegeben hat? Tatsächlich wechseln im Chorus I je zwei hohe und tiefe Stimmen miteinander ab, und dies könnte als Hinweis auf ein zugrundeliegendes Chorpaar verstanden werden. Doch es ist zweifelhaft, ob neben der Figuration, die jeweils von den Stimmpaaren vorgetragen wird, noch Platz für weitere obligate Stimmen ist; viel eher ist das Miteinander genau dieser Paare darauf angelegt, sie im konzertanten Sinn zusammenzuführen, als dass dahinter eine latente Doppelchörigkeit vermutet werden könnte. So wirkt es wahrscheinlicher, dass es sich um zwei Vertonungen desselben Textes handelte, die sich voneinander unterscheiden – vielleicht nicht radikal, aber in einem nicht näher bestimmbar Ausmaß.

Schon konkreter sind die Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft zwischen der Titelangabe »Nicht vns HErr, nicht vns, sondern deinen Namen gib Ehre, Psalm 115. mit drey Choren« (1617, Feria 3 nach dem Evangelium) und dem 22. Stück der Drucksammlung, das sich tatsächlich auf diese Weise umschreiben lässt; dass in diesem Textincipit das zweite »nicht uns« keine »Herr«-Fortsetzung enthält, mag einfach auf einen Fehler zurückgehen. Noch günstiger stehen die Dinge für die Musik am zweiten Festtag vor der Predigt: Die Beschreibung »Nun lob mein Seel den HERN, auff 4. Chor, vnd auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise« lässt sich bis in Details auf die Gestaltung des 20. Stücks der Sammlung beziehen. Demgegenüber ist kaum denkbar, dass »der hundert Psalm, *Iubilate DEO*, als ein *Intermedium* zwischen den Trommeten a 5. *Choris*« direkt mit dem deutschsprachigen *Jauchzet dem Herren* des Drucks zusammenhängt. Und dass die doppelchörige Druckversion des 98. Psalms eine Reduktion der siebenchörigen sei, die die Festlichkeiten (zudem mit Blechbläserchor) eröffnete, wirkt kaum

glaubhaft: Selbst wenn man aus der gedruckten Version einen dritten obligaten Chor generierte und zur Klangverstärkung Capellae hinzusetzte, lässt sich noch nicht absehen, wie eine auch im musikalischen Sinn kohärente Siebenchörigkeit erreicht werden sollte.

So verschieben sich die Überlegungen weg von jenem Einzelanlass auf die Musik als solche: Wie richtete Schütz sie ein – und zwar nicht als etwas Reduziertes oder gar Defizientes gegenüber seinen Dresdner Möglichkeiten, sondern als etwas musikalisch Vollgültiges? Damit ist – analog zu Pedersøns *Pratum spirituale* – die Frage nach der Abstimmung auf die Interessen und Potentiale der Kunden erreicht. Auf welche Bedingungen also war die »komponierte Variabilität« abgestimmt? Eine Antwort liegt nicht nur in einer grundsätzlichen Spannung zwischen Hof und Land oder dem Fest von 1617 und dem Druck von 1619; sie erschließt sich viel konkreter daraus, den zeitgenössischen Umgang mit den veröffentlichten Werkgestalten zu untersuchen.

Wer Schütz' Zielgruppe war, wird fassbar teils anhand der Korrespondenz, die der Dresdner Hof im Zusammenhang mit der Veröffentlichung führte, teils durch Originalexemplare, die seit der Anschaffung am jeweiligen Zielort erhalten geblieben sind:

Ort	Institution	Nachweis
Brandenburg	Katharinenkirche	RISM A/I
Braunschweig	Dom(?): Martineum(?)	RISM A/I
Dresden (1)	Schule: Kreuzschule	Moser 94
Dresden (2)	Hof	Konjektion
Erfurt	Universität: Michaeliskirche	RISM A/I, Werner 47
Frankfurt/Main	Schule: Lateinschule/Barfüßerkirche (?)	Werner 47, Moser 94f.
Kamenz	Kirche: Marienkirche	RISM A/I
Kassel	Hof	RISM A/I
Leipzig	Schule: Thomasschule; Nikolai-/Thomaskirche	Moser 94
Magdeburg:	Dom	Moser 94
Mügeln	Kirche: Kantoreigesellschaft	RISM A/I
Naumburg	Dom	Werner 47
Nürnberg	Schule	= Expl. D-Mbs
Rudolstadt	Hof	Werner 47 (nicht bei Erlebach/DDT 46f.)
Saalfeld	Schule: Gymnasium/Johanneskirche	RISM A/I, Werner 47
Schulpforta	Schule: Fürstenschule/Kirche	Werner 47
Stettin	Schule: Fürstliches Pädagogium/St. Marien	Freytag 138
Weimar	Hof	Aber 151
Weißenfels	Schule: Marienkirche	RISM A/I, Werner 46f.
Wolfenbüttel	Hof	RISM A/I
Zeitz	Schule: Stadtschule(?)/Michaeliskirche(?)	RISM A/I

Aber: Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg und Leipzig 1921

Freytag: Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936

Moser: Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936

Werner: Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.

Tabelle 1: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids*: Exemplar-Nachweise ab 1619

Demnach konnte die Musik nicht nur von Virtuosen in Hofkapellen aufgeführt werden (wie in Kassel oder Wolfenbüttel), ebenso nicht nur von Ensembles herausgehobener Kirchen (wie an den Domen in Braunschweig, Magdeburg und Naumburg), sondern auch von den Allround-Instrumentalisten der damals

noch im Aufbau befindlichen Stadtpfeiferensembles sowie von den Amateurgruppen der Schulen und Adjuvantenverbände: in jeweils ortstypischer Zusammensetzung in Leipzig und Frankfurt, in Kamenz, Schulpforta und Mügeln.

Zunächst einmal lässt sich mit Orten wie diesen umreißen, in welchen örtlich spezifischen Musizierbedingungen diese Werke aufgingen: An jedem von ihnen musste ein »verständiger« Kapellchef die Notation im Sinne seiner örtlichen Möglichkeiten decodieren. Das schließt dann auch die Werke ein, für die keine konkreten Hinweise einer Aufführung am Dresdner Hof vorliegen: Neben den Werken, die 1617 oder für einen anderen Anlass entstanden und für die Drucklegung noch eigens konditioniert wurden (und sei es nur durch Überprüfung, ob eine Publikation sinnvoll sei), wird es auch solche gegeben haben, die zwar in Dresden aufgeführt wurden, aber auch von vornherein für die Drucklegung entstanden. Gerade in Werken dieser Art muss die »komponierte Variabilität« wichtig gewesen sein. Für die *Psalmen Davids* bezieht sich der Anspruch des »Werkgerechten« also nicht unbedingt darauf, das Notenbild des Erstdrucks strikt nach Bedingungen umzusetzen, die Schütz' Arbeit am Dresdner Hof kennzeichneten; dann, wenn die Musik auch auf die Potentiale andersartiger musikalischer Ambientes abgestimmt war, sind diese gleichermaßen »gültig«.

Hierbei geht es teils um strukturelle Eigentümlichkeiten der Ensembles, teils – wie eingangs erwähnt – um differenzierte Fragen der Raumarchitektur. Wie weit also sind die Werkanlagen Schütz' allein auf die Akustik der Dresdner Schlosskapelle ausgerichtet: Ließen die Capellae dort etwas künstlich entstehen, das in einer gotischen Hallenkirche von selbst als Nachhall gegeben war? Ist andererseits in solchen Kirchen die von Schütz geforderte Textverständlichkeit unter gleichen Bedingungen gewährleistet wie im Dresdner Schloss? Musizierte man in einer Stadtkirche nur von einer Orgel im Westen aus oder nur im Chorraum, und wie ließ sich dann Mehrhörigkeit adäquat umsetzen? Schließlich: In Kirchen, in denen – insofern entfernt dem venezianischen Vorbild ähnlich – Emporen vorhanden waren, konnten diese nicht kurzerhand für Figuralmusik requiriert werden; gerade die jüngeren verdankten ihren Einbau einer Neuausrichtung des Gottesdienstes auf die Predigt, die ihrerseits neue Anforderungen an die Anwesenheit der Gemeinde mit sich brachte. Das Übergeordnete beim Emporenbau war demnach die Platzversorgung für den Gottesdienstbesuch, nicht die Musik.

Modellvorstellungen des Raumklangs und Schütz' Musizieren

Im Hinblick auf den Raumklang regt Schütz an, die Chöre »creutzweiß« aufzustellen; dann gäben »die Capellen den gewünschten effect«. Wie er an anderer Stelle der Vorrede fordert, »müssen die *Cori Favoriti* von den *Capellen* wol vnterschieden werden«, und aus seinen anschließenden Erläuterungen geht dann hervor, dass diese Unterschiede vor allem in der Besetzungstärke liegen. Doch diese Vorschrift der Besetzung (»müssen«!) prägt dann zugleich das Raumklang-Konzept.

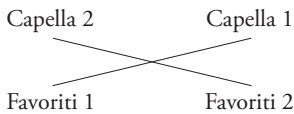
Für dessen Verständnis gibt es seit 1921 eine grafische Darstellung, die Max Schneider aus Michael Praetorius' »Zwölf Arten« des mehrhörigen Musizierens ableitete und auch auf Schütz' *Psalmen Davids* bezog; seitdem ist sie vielfach zitiert und variiert worden⁵⁷. Ausgangspunkt war, dass Schneider in seiner Zeit ein Bewusstsein für »das vielgestaltige Orchester der Gabrieli-Schütz-Zeit« und »das Wesentliche

57 Praetorius (wie Anm. 36), S. 169–197. Max Schneider, *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 205–234, hier S. 218 (die folgenden Zitate auf S. 205, dort auch ein Hinweis auf damalige Probleme mit historischen »Metadaten« der Musik: »Als sie [Gegner der Wiederbelebung älterer Musik] dann den Urtext wenigstens buchstäblich zu lesen vermochten, wollten sie ihn kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«. Vgl. auch die beiden folgenden Fußnoten.

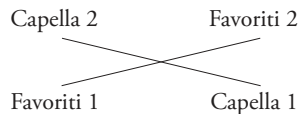
seiner Klangeigenart« vermisste; die Pioniersituation macht wohl verständlich, weshalb er ein Modell entwickelte, ohne es auf seine historisch-praktische Umsetzbarkeit hin zu überprüfen.

Er geht von einer vierchörigen Gestaltung mit zwei Favoriti-Gruppen aus, zu deren Verstärkung zwei Capellae hinzugesetzt werden.

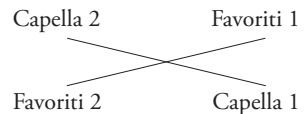
Schneider 1921, S. 218



Moser 1936, S. 256



Graulich 1969/70



Der Übersichtlichkeit halber werden durchgängig die Begriffe Schütz' verwendet.

Tabelle 2: Interpretationen des Begriffs „creutzweiß“

Der Begriff »creutzweiß« wird in das Symbol eines »X« überführt; den historischen Beschreibungen folgend, zielt einer der Schrägstriche des X an seinen Enden auf die beiden Favoriti-Gruppen ab, der andere auf die jeweils zugehörige Capella. Doch im Endeffekt ist zweifelhaft, ob so Schütz' Begriff »creutzweiß« auditiv erlebbar werden kann; denn insgesamt stehen Favoriti und Capellae jeweils als Paar einander gegenüber – wie zwei »doppelchörig« getrennte Chorgruppierungen an den beiden Enden eines Raums.

Dies hat wenig später Hans Joachim Moser zu bereinigen versucht, indem er auf der rechten Seite die Positionen von Favoriti und Capella tauschte⁵⁸. Damit ließ er nun aber den Eindruck entstehen, Favoriti und die ihnen entsprechende Capella stünden eben doch nebeneinander. In Einzelausgaben der *Psalmen Davids*, die 1969/70 erschienen, variierte Günter Graulich dies nochmals, indem er Mosers Konzept um 90° im Gegenuhrzeigersinn drehte und zugleich spiegelte⁵⁹. Als dann 1971 Wilhelm Ehmann die Situation kommentieren sollte, stellte er die Anforderungen zwar farbig dar, ohne sie aber in einer aufführungspraktisch tauglichen Weise zu konkretisieren⁶⁰:

Es ist unerlässlich, daß der Raum als wesentliches »Instrument« »mitspielt«. Der Mehrchörigkeit liegt ein architektonisches Prinzip zugrunde. Der barocke Raum soll in Klang gesetzt werden. Dazu bleibt es notwendig, die Teilchöre auseinanderzuziehen und sie gegeneinander anmusizieren zu lassen. Das erfordert auch der konzertante Charakter der Werke. Diese getrennte Aufstellung kann im Angesicht der Hörer (links – rechts, hoch – tief) oder in ihrem Angesicht und Rücken erfolgen. [...] Bei vierchörigen Werken wünscht Schütz, daß

⁵⁸ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 256.

⁵⁹ Dieses Modell in den Vorworten zu SWV 28 und 30 (Hänssler 20.028 und 20.030, Kirchheim/Teck 1969 bzw. 1970). Graulich variiert es je nach Werkgestalt, die er ediert; so findet sich in den Vorworten zu SWV 25 und SWV 35 (Hänssler 20.025 bzw. 20.035, beide Kirchheim/Teck 1969) eine nochmals um 45° gedrehte Variante mit Favoriti oben und unten, die zugleich die Links-Rechts-Position der Capellae austauscht.

⁶⁰ NSA 23 (1971), S. X. Ähnlich bereits im Vortrag von 1956 (vgl. Anm. 43, S. 157), dort mit dem Hinweis auf praktische Erfahrungen mit dieser »diagonalen« Aufstellung, ohne dass die Verteilung der Gruppen (bei der »die Zuhörer von allen Seiten in einen Klangmantel eingehüllt werden« – Hervorhebung im Original gesperrt) konkretisiert würde: Wo in Kirche oder Konzertsaal wurden die Ensembleteile platziert, und nach welchen Gesichtspunkten erfolgte deren Verteilung – auch in Abhängigkeit von der bereits aus Ehmanns Sicht essentiellen Orgel?

die Favorit-Chöre und die jeweilig dazugehörigen Capell-Chöre »creutzweiß gestellt werden«. Die Chöre stehen also einander diagonal gegenüber. Dadurch kommt der Raum von allen Enden her zum Tönen. Die Hörer werden bei dieser Aufstellung von einem Klangmantel umschlossen.

Was er sich in der Praxis unter »diagonal« vorstellte, blieb seinem Publikum also verborgen. Knapp gesagt, lässt sich dieses Modell jedoch ohnehin in keine geometrische Ordnung der Art bringen, dass nie direkt Verwandtes nebeneinandersteht: nie also zwei Favoriti-Gruppen oder eine davon und deren zugehörige Capella. Zudem müssen die architektonischen Bedingungen der Kirchen eingerechnet werden; es reicht nicht aus, Praetorius' und Schütz' Worte zu verstehen, sondern es geht darum, sie in die Praxis weiterzudenken.

Das seit Schneider fortentwickelte Modell ließe sich letztlich nur in einem Raum mit rechteckigem Grundriss realisieren, dessen Schmalseiten allerdings noch immer breit genug sind, um die postulierte klangliche Trennschärfe zu ermöglichen; in den vier Ecken wäre also je ein Podium einzurichten. Dann wären auch die Favoriti-Gruppen aus Schneiders Ur-Modell weit genug voneinander entfernt, analog die jeweils gleich nummerierten Teilensembles der Modelle Mosers und Graulichs. Doch Sakralräume dieser Gestalt gibt es kaum, ohnehin nicht in der aus dem Mittelalter ererbten Bausubstanz städtischer Kirchen mit einer Gliederung in Chorraum und Schiff, ebenso nicht in den Schlössern, deren auf rechteckigem Grundriss aufgebaute Kapellen klar auf einen an der Schmalseite stehenden Altar ausgerichtet sind (Torgau, Schleswig, ebenso Dresden, später Weißenfels). Am nächsten käme dem Rechteck-Prinzip noch die Kapelle im Stuttgarter Alten Schloss (1560–62), in der der Altar an der Mitte einer Längswand steht (in einer kleinen Chornische)⁶¹; doch an den Schmalseiten – mit 7,8 m Breite – ist zweifelhaft, ob die akustische Trennschärfe zweier Ensemblegruppierungen so erreichbar ist, wie das Modell es fordert.

Hinzu kommt zunächst ein Aspekt, der bei den geometrischen Planspielen grundsätzlich außer Acht gelassen wird. Wie steht es um die Raumtiefe: Welche aufführungspraktischen Folgen hat es, wenn die Ensembleteile weiter voneinander entfernt sind? Die Schallgeschwindigkeit (343,2 m/s) dürfte in der relativ kleinen Stuttgarter Schlosskapelle noch zu keinen Verzerrungen führen; der Abstand zwischen den Emporenbrüstungen an den Schmalseiten betrug ursprünglich 18 m, und selbst dann, wenn bei der akustischen Koordination der Hin- und Rückweg zusammengerechnet werden müssen, erscheint eine Verzögerung von einer Zehntelsekunde als hinnehmbar. Was aber, wenn der klanglich zu durchdringende Baukörper doppelt so lang, die Klangverzögerung bei der auditiven Koordination also vervierfacht und zudem durch mehr Nachhall verunklärt ist? Das gesamte Raumklang-Konzept der Mehrchörigkeit (in Venedig wie bei Schütz und seinen Zeitgenossen) muss diese minimalen Schwankungen in Kauf genommen haben, und eine um Werktreue bemühte Aufführungspraxis steht vor der Entscheidung, was ihr wichtiger ist: die Präzision im Musizieren, um derentwillen die Ensembleteile zu nah aneinander herangerückt werden müssen, oder Werkintentionen, die von jenen Distanzen geprägt sind⁶². Letztlich ist aber auch zu überlegen, ob diese das Musizieren tatsächlich behindern; zumindest

61 Angaben (und zahlreiche Bilder) unter https://www.kirchen-online.com/content/k_k-in-stuttgart/schlosskirche.html (Aufruf am 12. 10. 2018); dort auch die Rekonstruktionszeichnung des Grundrisses aus: Erwin Rall, *Die Kirchenbauten der Protestanten in Schwaben und Südfranken im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. mschr., Stuttgart 1922, Tafel 1.

62 Zum musikhistorischen Schlüsselbeispiel auf diesem Sektor sei auf die Doppelchörigkeit der Matthäuspassion Bachs verwiesen; zu den musikalischen Begründungen und zum inhaltlichen Mehrwert vgl. zuletzt Küster (wie Anm. 17), S. 235–241.

in großen Opernhäusern sind sie Alltag. Und würden minimale Koordinationsschwankungen nicht durch ein intensiviertes Werkerlebnis aufgewogen?

Ganz zum Schluss ist allerdings auch die Wortbedeutung zu hinterfragen – und dies dürfte die entscheidende Klärung mit sich bringen. Denn »creutzweiß« bedeutet nicht zwingend »diagonal«, sondern ebenso etwas wie »scheinbar wahllos«. Dies geht hervor aus der von Hans Sachs gewählten Wortbedeutung, wenn er schreibt⁶³, er gehe durchs Haus »von unden an durch alle gmach | creutzweis, hinauf bis unders dach«. Das dürfte der Wortbedeutung bei Schütz näher kommen: Es geht nicht um ein diagonales Gegenüber, sondern um Trennschärfe des Klangs; sie ist das Essentielle, und sie wird in jedem Raum auf andere Weise ermöglicht; auch das fordert den Sachverstand des »Capellmeisters« heraus.

Wie also ließ sich diese Klangräumlichkeit mehrhöriger Kompositionen in Schütz' näherer Umgebung überhaupt realisieren? Für Kirchen wird eine Klärung massiv erschwert, weil jüngere Umbauten, insbesondere bei einer »Re-Gotisierung« des 19. Jahrhunderts, gerade auch an solchen kirchlichen Ausstattungsgegenständen ansetzten, die für die Aufführungspraxis von Musik von Bedeutung sind (Emporen, Gestühle, Lettner), und ferner die ursprüngliche Zweckbestimmung von Emporen (für Musiker oder die Gemeinde?) kaum rekonstruierbar ist. So hat man exemplarisch vorzugehen und Kirchen auszuwählen, in denen die Voraussetzungen für eine Klärung der Sachverhalte halbwegs gegeben sind.

Mehrhöriges Musizieren in historischen Räumen

Zunächst ist der Stich heranzuziehen, der Schütz' Musizieren in der Dresdner Schlosskapelle zeigt⁶⁴: eine idealisierende Darstellung (selbstverständlich stand nie der leibhaftige David vor dem Altar!). Fraglich ist ferner, ob die Darstellung des Kapellchefs mitten im Kirchenschiff realistisch ist; denn ein Gottesdienstpublikum ist nicht mit abgebildet. Diesen Vorzug liefert der etwas ältere Titelstich der *Psalmodia christiana* von Hector Mithobius⁶⁵: Der Ensemblechef steht im Mittelgang der Kirche bei seinen Chorknaben, zwischen den voll besetzten Gestühlsreihen; dennoch leitet er alles in der Kirche, die Musiker auf den Emporen und auch den Organisten. Auch Schütz' Platz kann also in der Mitte der Kirche gewesen sein.

Dem Bild zufolge müsste Schütz' restliches Musizieren vor allem auf den kleinen Emporen der Zwinkel zwischen Orgelepore und Längsemporen stattgefunden haben. Schon hier ist Klangräumlichkeit im Sinne Max Schneiders nicht gegeben: Allenfalls könnte »creutzweiß« (in seiner verengten Interpretation) so verstanden werden, dass die Capellae auf den Ansätzen der höher gelegenen Seitenemporen standen; von dort aus könnten sie die Favoriti verstärken, die auf der jeweils anderen Seite der Orgel platziert sind. In den *Psalmen Davids* funktioniert dies, denn kein Stück der Sammlung ist mehr als vierchörig; darauf ist zurückzukommen. Das siebenhörige *Singet dem Herrn ein neues Lied* dagegen, der Introitus zu den Feierlichkeiten des Reformationsjubiläums 1617, und das fünfhörige Magnificat, mit dem der zugehörige Nachmittagsgottesdienst schloss, sprengen diese Bildwiedergabe – es sei denn, man hält das Ensemble im Kirchenschiff, das sich am Notenpult in zwei Hälften teilt, für Schütz' Favoriti. Doch sind diese dann weit genug voneinander entfernt, um einen räumlichen Unterschied hörbar zu machen? Ist die weiter gefasste Bedeutung von »creutzweiß« damit gegeben, dass man an nur so wenigen Stellen der

63 Zit. nach *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=kreuzweis> (Aufruf am 12. 10. 2018).

64 Kupferstich von David Conrad, seit 1979 wiedergegeben auf den Umschlagseiten der Schütz-Jahrbücher der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

65 Wiedergabe in: Küster (wie Anm. 17), S. 55; das untere, irdische Drittel (abgesetzt vom alt- und neutestamentlichen Teil) auch in: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kantorei_psalmodia_christiana.jpg (Aufruf am 12. 10. 2018).

Kirche musiziert? Und wurde das Gesamtgeschehen nur von der Hauptorgel gestützt, dem einzigen Tasteninstrument, das auf dem Bild zu sehen ist? Diese praktischen Überlegungen schieben sich in den Vordergrund, wenn man »creutzweiß« nicht mehr als »diagonal« interpretiert.

Die Verständnisschwierigkeiten lassen sich an drei weiteren Kirchen verdeutlichen, in die Schütz' *Psalmen Davids* Einzug hielten: an der Michaeliskirche in Zeitz, der Johanniskirche in Saalfeld und der Michaeliskirche in Erfurt. In Zeitz war jener Kirche die Kurfürstliche Stadtschule zugeordnet⁶⁶. Ihre dreischiffige Anlage mit Chorraum ist in den letzten 400 Jahren äußerlich unverändert geblieben; zur historischen Innenausstattung liegen hingegen nur dürftige Informationen vor⁶⁷, die diesbezüglich nicht über den Hinweis auf die »mancherlei späteren unschönen Veränderungen des 17. bis 19. Jahrhunderts« (1882) hinausgehen. Jenem weiten Zeitraum dürften die beiden Emporen entstammen, die im Norden und Süden bis an den Chorraum heranschwenken; im Westen stand (möglicherweise schon zu Schütz' Zeit) die Orgel. Vorausgesetzt, dies entspricht der Innenarchitektur schon von 1619, und auf den Fortführungen der Emporen zum Triumphbogen waren tatsächlich Musiker platzierbar (und nicht reservierte Plätze der Gemeinde vorgesehen): Dann wäre hier ein doppelchöriges Musizieren möglich gewesen, allerdings in großem Abstand zur Orgel, auf deren Nord- und Südseite für je eine kleinere (dritte und vierte) Musikergruppe Platz gewesen wäre. Doch solange die Emporenfrage ungeklärt ist, bleibt alles andere Spekulation.

In der Johanniskirche in Saalfeld dagegen befand sich der Standard-Aufstellungsort der Schüler seit 1576 neben der Orgel (1566 erbaut, 1600 renoviert); sie musizierten dort unter Leitung des Rektors⁶⁸. Üppig können die Platzverhältnisse nicht gewesen sein, denn die Breite der Empore zwischen den Pfeilern beträgt lediglich ca. 6 ½ Meter⁶⁹. Ansonsten ist hier der Blick in die frühbarocke Raumaufteilung völlig verstellt. 1892 hieß es lapidar⁷⁰:

Die Innen-Ausstattung der Kirche an Stuhlwerk, Emporen, Orgel und Lesekanzel stammt aus der Spätbarockzeit, der 2. Hälfte des 17. und 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es sind theils nüchtern verzierte, theils ganz bedeutungslose oder störende, Holzbauten mit etwas Schnitzerei (meist in Steinbauten-Nachahmung) und einigen Farben.

Doch schon damals war diese Beschreibung nicht mehr aktuell, denn im Rückblick lässt sich nur noch konstatieren: »1891–94 umfangreiche Restaurierung der Kirche unter Beseitigung der barocken Ausstattung«⁷¹. Dem fielen auch die Emporeneinbauten zum Opfer, deren einstiges Aussehen, fotografisch

66 Das überlieferte Exemplar der *Psalmen Davids* bezieht sich also nicht auf den Dom mit seinen zwei Orgeln. Er ist von der eigentlichen Stadt abgerückt.

67 Vgl. Ulrike Bednarz u. a., *Sachsen-Anhalt II: Regierungsbezirke Dessau und Halle*, Deutscher Kunstverlag 1999, S. 922–924; wie in Kunstführern verbreitet, werden die Elemente des Baukörpers eingehend beschrieben, ebenso die einzelnen Ausstattungsgegenstände, nicht jedoch (quasi zwischen beiden) die weitere Innenarchitektur der Kirche. Noch weniger ist dies in der stark subjektiven preußischen Bauaufnahme des späten 19. Jahrhunderts der Fall: Gustav Sommer u. a., *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete*, Bd. 1: Die Kreise Zeitz, Langensalza, Weissenfels, Mühlhausen und Sangerhausen, Halle 1882, S. 40 (Grundriss) und 41 (das folgende Zitat).

68 Dietlinde Rumpf, *Kirchenmusikpflege in Sachsen nach der Reformation bis 1837: Beiträge zur Musikpflege der evangelischen Lateinschule Saalfeld nach der Reformation bis zur Gründung der Realschule*, Hamburg 2007 (Studien zur Musikwissenschaft 12; zugl. Diss. Halle-Wittenberg 2003) S. 66, S. 46–49.

69 Sommer (wie Anm. 67), S. 40.

70 Paul Lehfeldt, *Bau- und Kunstdenkmale Thüringens: Herzogtum Sachsen-Meiningen, Kreis Saalfeld*, Jena 1892, S. 76; mit Grundriss.

dokumentiert⁷², auf eine Entstehung um 1700 hindeutet. Der Raum präsentiert sich heute als dreischiffige Halle mit einem leicht erhöht liegenden Chorraum, der breiter als das Mittelschiff und geringfügig länger als dieses ist (gemessen von der Brüstung der Orgelempore). Wie sich ein mehrhöriges Musizieren adäquat und liturgisch korrekt über den Raum verteilen ließ, ist folglich in der Bausubstanz nicht mehr zu erkennen. Auch die von Dietlinde Rumpf detailliert erfassten handschriftlichen Eintragungen im Saalfelder Exemplar des Schütz-Druckes⁷³ sagen nichts über die örtliche Überführung in Raumklang aus: Die Annahme, die Continuostimme habe als Direktionsexemplar gedient, ist obendrein offensichtlich eine Fehldeutung der dort umfangreich nachgetragenen Besetzungsvermerke⁷⁴.

Kaum günstiger ist die Situation für die Erfurter Michaeliskirche. 1599 wurde eine Reparatur der Kirche vorgenommen; die Bauaufnahme des späten 19. Jahrhunderts erschöpft sich wiederum in einer vielsagenden Äußerung: »Was seitdem in baulicher Hinsicht geschehen, beschränkt sich auf das Innere und ist nicht erheblich«. Bemerkenswert ist jedoch der anschließende Hinweis, dass 1652 eine neue Orgel an der Südseite aufgestellt und 1753 »auf das zu diesem Zwecke umgebaute [...] Singechor versetzt«, also in den Westen der Kirche transferiert wurde⁷⁵; eine Vorgängerorgel mag also ebenfalls im Süden gestanden haben und der »Singechor« als Empore in seiner Funktion schon älter gewesen sein. Doch damit wären in dem vergleichsweise kleinen Baukörper nur zwei Orte eines mehrhörigen Musizierens benennbar – zuzüglich allenfalls von einem Musizierplatz im Altarraum.

Deutlich wird somit, wie schwer es ist, ein halbwegs tragfähiges Bild davon zu gewinnen, was Mehrhörigkeit für die mitteleuropäische Musikpraxis des frühen 17. Jahrhunderts bedeutete – so notwendig dies in einer Annäherung an die *Psalmen Davids* ist. Die bloße Aufteilung eines Ensembles auf einem Konzertpodium (oder vor einem Altar) führt jedoch keineswegs zu einem werkgerechten Ergebnis. Aufführende sollten, um hierfür Max Schneiders Worte von 1921 zu benutzen, die Musik nicht »kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste [der] Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«⁷⁶.

Originalen raumarchitektonischen Bedingungen muss ohnehin beim historischen Musizieren mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Dass dies bisher kaum geschehen ist, verwundert; denn am Mehrwert, etwa die Opern Richard Wagners in den Klangverhältnissen des Bayreuther Festspielhauses erleben zu können, besteht kein Zweifel. Die Vorzüge eines »on-site«-Aufführens von noch älterer Musik sind jedoch gleichfalls unverkennbar. Monteverdi-Aufführungen in San Marco führen ebenso zu neuem Verständnis wie Aufführungen der Musik des späten 17. Jahrhunderts, die in Schleswiger Quellen Georg Österreichs überliefert worden ist, an ihrem original erhaltenen Aufführungsort in Schloss Gottorf⁷⁷.

71 Stephanie Eißing, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Thüringen*, München ²2003, S. 1052; ebenfalls mit Grundriss.

72 Foto in Lehfeldt (wie Anm. 70), nach S. 62.

73 Rumpf (wie Anm. 68), S. 211–217.

74 Zur Bedeutung des Wechsels zwischen »Organ.« und »Positiv« siehe unten (bei Anm. 186–188).

75 Wilhelm Freiherr von Tettau, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt und des Erfurter Landkreises*, Halle 1890 (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 13. Heft), S. 224.

76 Schneider (wie Anm. 57), S. 205.

77 Zu den philologischen Zusammenhängen der traditionell als »Sammlung Bokemeyer« kaum sachgerecht verstandenen Bestände vgl. Konrad Küster, *Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung*, in: Ders. (wie Anm. 19), S. 117–276, hier besonders zum chronologischen Verzeichnis der Gottorfer Anteile (S. 215–244 und 253 f.). Als Tondokumentationen für das Musizieren in der Gottorfer Schoskapelle die CDs *Musik für Schloss Gottorf*, Vol. 1–3 mit dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen unter Leitung von Manfred Cordes, Georgsmarien-

Der geringe Nachhall der dortigen Kapelle dürfte eine Erklärung dafür bieten, weshalb Österreich in manchen Stücken den Instrumentalsatz mit Violinstimmen aufgefüllt hat: Die entsprechenden Werke, ursprünglich kammermusikalisch wirkend, wurden dadurch ähnlich volltönend, wie es in der akustischen Tragkraft einer Hallenkirche quasi von selbst gegeben war.

Dass erhaltene Musik und bestimmte Aufführungsräume so selten zueinander in Beziehung gesetzt werden, hat seinen Grund also primär in einer katastrophalen Überlieferungssituation. Denn normalerweise sind zu den Musizierräumen, die halbwegs unverändert geblieben sind, die originalen Musikquellen nicht erhalten geblieben, oder die Raumverhältnisse haben sich gegenüber den Bedingungen des jeweils interessierenden Musizierens grundlegend gewandelt. Und Klärungsversuche werden, wie gesehen, zusätzlich erschwert, weil der Blick vor die Zeit von Umbaumaßnahmen zurück so selten in verlässlicher Form möglich ist; dies liegt auch daran, dass vielfach die Erfassung der Kirchen als Kunstdenkmäler zu stark von Gedanken eines (anspruchsvollen) Reiseführers geprägt ist oder die Darstellung sich nicht transdisziplinär öffnet. Dafür, mitteleuropäische Doppelchörigkeit bis in originale Raumkonzepte zu verfolgen, sind sie folglich keine Hilfe.

Gleichwohl sollte die Frage des »on-site«-Musizierens auch nicht zu eingengt gestellt werden; dies lässt sich ausgehend von den Gottorfer Bedingungen begründen. Selbstverständlich kann dort nicht rekonstruiert werden, wie etwa Vincenzo Albrici, Johann Philipp Krieger oder Johann Schelle ihre eigene Musik aufführten, sondern nur, was Georg Österreich dort aus ihr machte; das historische Musizier-Ambiente der jeweiligen Komponisten lässt sich nur ebenso dürftig rekonstruieren wie dasjenige Bachs in der Leipziger Thomaskirche, in der die Aufführungsbedingungen auch der Bach-Zeit seit langem nicht mehr bestehen. Im Fall Georg Österreichs gibt dies dem Musiker, der die erhaltene Musik aufführte, in der Werkgeschichte ein eigenes Gewicht⁷⁸: Es wird deutlich, dass man die durch ihn überlieferte Musik letztlich nur »durch seine Brille« wahrnimmt; für unseren »Werk«-Eindruck übernimmt der Übermittler also eine Schlüsselfunktion, und hinter seine Auffassungen ist ein Blick »weiter zurück« in der Regel ausgeschlossen. Entsprechend gilt dies für Schütz' »komponierte Variabilität«: Es war ausdrücklich Ziel, vor Ort die Werke für eine Aufführung einzurichten – in Grenzen, die Schütz zu definieren versuchte. Nicht (allein) die jeweiligen Uraufführungs-Konstellation ermöglicht also ein Verständnis der Werke, sondern auch die Realisierungen vor Ort.

Mehrchörigkeit zwischen Psalmengesang und Capellae-Mitwirkung

Die Herausforderungen, darin historische Aufführungsbedingungen zu verstehen, vergrößern sich, weil es bei Schütz nicht einfach um Doppelchörigkeit geht, die sich im Prinzip auf einen psalmodischen Wechsel zurückführen ließe⁷⁹: Je weniger sich die Anzahl der Musikergruppen unmittelbar aus der Textgestalt ableiten lässt (wie bei Psalmen), desto mehr tritt als abstraktes Ziel dieser Kompositionen eine prachtvolle Klangentfaltung in den Vordergrund⁸⁰. Und nochmals stärker werden diese ästhetischen Ziele betont, wenn schon im Kompositorischen »Raum«-Klang angestrebt wird: mit der Rangabstufung

hütte 2012–2014 (cpo 777 801-2: Augustin Pflieger; cpo 777 860-2: Johann Philipp Förtsch; cpo 777 944-2: Georg Österreich), entsprechend die Staatsmusiken des Gottorfer Hofes an ihrem originalen Aufführungsort im Schleswiger Dom (cpo 555 010-2, 2015).

78 Dies gilt ebenso für die Sammlung Düben; vgl. Konrad Küster, *Dieterich Buxtehude und Georg Österreich: Norddeutsche Musikkultur um 1700*, in: *Buxtehude-Studien 2* (2017), S. 29–43, hier S. 42 f.

79 Das gilt genauso für das Mitwirken eines dritten Chors (oder mehrerer); da dies schon im früheren 16. Jahrhundert möglich ist (zu Antoine Brumel vgl. Carver, wie Anm. 2, S. 51–55), kann dies hier in den Hintergrund treten.

von Teilensembles. Folglich genügt es nicht, sich Gedanken um die Trennung von Favoriti-Gruppen zu machen. In den Blick gerückt wird vielmehr die Bedeutung der Capellae, und zwar nicht erst für ein modernes Musizieren, sondern schon für die Zeitgenossen Schütz'.

Die Zierde, die die Capellae verkörpern, kann weggelassen werden; hierauf verweist schon Schütz' Bemerkung auf dem Titelblatt (»... auff drey vnd vier Chor nach beliebung«)⁸¹. Mit der Erläuterung zur räumlichen Anordnung schränkt er dies jedoch wieder ein: im zweiten Punkt seiner Vorrede. Nur mit der klaren räumlichen Trennung »werden die *Capellen* den gewünschten *effect* erreichen«. Die Musik soll also ausdrücklich über das Abwechseln des Psalmengesangs hinausgehen. Letztlich liegt also bei den Capellae der Schlüssel dazu, Schütz' Vorstellung von Mehrhörigkeit zu erleben; erst sie lassen den ästhetischen Mehrwert der Klangräumlichkeit entstehen. Wenn er sie einer *ad libitum*-Auffassung preisgab, dann muss er in seiner »komponierten Variabilität« dies Weglassen als etwas Sekundäres gesehen haben; das Primäre konkretisiert sich deshalb nicht im Musizieren der Favoriti allein.

Die Mitwirkung der Capellae ist somit eines der primären Ziele der Werkdisposition; es bedeutet eine Reduktion der Werkidee, sie wegzulassen, und ihre Hinzunahme ist kein verzichtbarer Luxus. Immerhin ist für die Capellae sogar der Aufwand des Stimmendrucks betrieben worden, und die überlieferten Stimmbuchbestände zeigen, dass stets der Gesamtbestand en bloc erworben wurde; eine »Light«-Version ohne Capellae wurde nicht angeboten. Wirklich fakultativ sind somit nur diejenigen Capellae, von denen Schütz im Vorwort erwähnt, wie man sie aus der gedruckten Substanz entwickeln könne, und für die keine Aufführungsmaterialien mitgeliefert wurden.

Dies hat auch eine satztechnische Dimension⁸². In den Favoriti hat Schütz den Satz, wie beschrieben, bis in die Motivgestaltung hinein bedingungslos obligat gestaltet; es ist schwer, in ihnen bloße Füllstimmen freizulegen⁸³. Sie jedoch finden sich in den Capellae⁸⁴. Füllstimmen aber sind nichts Optionales, sondern das Gleiche wie in manchen Werken der früheren Wiener Klassik die Parts für Bläser (»Harmoniemusik«), zweite Violinen oder Bratschen. Niemand erwägt, sie einzusparen; dieselbe Haltung verdienen auch Schütz' Capellae, die zur Differenzierung des Klangs ausdrücklich »gewünscht« sind.

Mitteleuropäische Voraussetzungen der Klangräumlichkeit: Regensburg und Schleswig

Waren aber in Mitteleuropa überhaupt Grundlagen für eine adäquate Umsetzung von Klangräumlichkeit vorhanden: Wie stand es dann um die Musiziertraditionen, in denen Schütz' Druck einen Platz erhalten sollte? Letztlich kann in dieser Spannung zwischen dem Komponisten und der allgemeinen Musikpraxis auch eine Erklärung dafür liegen, warum sich Schütz gegen Fehldeutungen der musikalischen Substanz absichern wollte.

80 Carver (wie Anm. 2), S. 64: »pomp and splendor«, Überschrift zum Kapitel über den »habsburgischen« Sammeldruck.

81 Hierzu Wilhelm Ehmann, NSA 23, Vorwort, S. VIII.

82 Kunze (vgl. Anm. 7).

83 In diesem Sinne äußerte sich bereits Ehmann (vgl. Anm. 45, S. 153) im Hinblick auf die Favoriti: »Ihre Linien baut Schütz zu affektgeladenen Bögen aus«.

84 Vgl. hierzu auch die Hinweise Werner Breigs, die Satzgestaltung in den Capellae sei »den Regeln des Kontrapunkts nur bedingt verpflichtet« (NSA 26, S. VIII), und die Aufschlüsselung der Hintergründe in seinem Artikel *Mehrhörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz*, in: SJB 3 (1981), S. 24–38, hier S. 26.

Tatsächlich ist ein Gefühl für das Räumliche des Klangs – sehr früh – auch nördlich der Alpen nachweisbar, jeweils als Interaktion zwischen Sängerguppen und einer Orgel. Offensichtlich also verfügbaren Zeitgenossen Schütz', als ihre so prägenden Begegnungen mit den spezifisch venezianischen Kunstformen stattfanden, über ein Referenzsystem in ihren eigenen »allgemeinen Aufführungstraditionen« schon des 15. Jahrhunderts. Einer dieser Aspekte hängt zusammen mit örtlichen Sonderformen von Prozessionen: dann, wenn sie innerhalb geschlossener Gebäude stattfanden. In diesem Sinne zitiert Franz Körndle – ausgehend von Vorschriften zum mittelalterlichen Orgelspiel – für das Kloster St. Emmeram in Regensburg Regeln aus dem Jahr 1444, denen zufolge an Ostern und am Fest der Kreuzauffindung an mehreren Stellen in der Kirche musiziert wurde, und zwar ausdrücklich als Interaktion unterschiedlicher Beteiligter. Für die Aspersionsprozession vor der Ostermesse bedeutete dies, dass der Konvent mit der Antiphon *Cum rex gloriae* aus dem Chorraum ins Kirchenschiff hinaustrat⁸⁵; mit dem Hymnus *Salve festa dies* antworteten zwei Knaben aus dem Dionysius-Chor (im Westen der Kirche⁸⁶). Nach den »üblichen Wiederholungen [...] geht der Konvent in einer Prozession in den Chor zurück; [...] etwa in der Mitte spielt der Organist das Responsorium *Sedit angelus* bis zur Stelle, wo der Konvent beginnt *Tunc locutus est angelus et dixit eis*. Dann singen die Knaben [demnach weiterhin im Dionysius-Chor] den Vers *Crucifixum in carne*. Danach wird auf der Orgel *Nolite metuere* gespielt bis zum Ende. Und in der Mitte der Zeit betritt der Konvent den Chor[,] und erneut singen zwei Cantoren den Vers *Recordamini*, der Chor übernimmt das Alleluia«.

Für die vorliegende Darstellung ist wichtig, dass das Singen (innerhalb des Kirchenraums) teils ortsgelunden (Knaben), teils mit der eigentlichen Prozession verbunden war und dass auf der Orgel eigene Anteile zu diesem räumlich aufgespaltenen Geschehen erbracht wurden. Offen bleibt nur, welche Orgel gemeint war, denn in St. Emmeram gab es nach Körndles Ermittlungen zwei⁸⁷: die eine im Westen (also in der Nähe der musizierenden Knaben) und eine andere an der Südseite des Chorraums (also nahe beim »Konvent«).

Ein ähnlicher Zugang zu Klangräumlichkeit im gottesdienstlichen Musizieren ist für den Schleswiger Dom belegt, auch in diesem Fall unzweifelhaft weder auf den Alternatim-Vortrag von Psalmen bezogen noch auf eine spezifische venezianische Tradition. Nicolaus Heldvader, Theologe, Astronom und Chronist, berichtet 1603⁸⁸:

Man hat zu Schließwig einen sonderlichen und unauffhörlichen fleiß angewandt, damit der Gottesdienst jimmer für und für mochte gehalten und getrieben werden. Wie man dan in der Thumbkirchen drey unterschiedliche Chor gehalten, als den Obersten den Untersten und den Engellschen Chor. Wan nun die Thumbherrn einen *Psalmum*, *Hymnum*, *Responso-rium*, *Introitum*, oder *Kyrie* gesungen, so hat *Chorus Angelicus*, oder Engel Chor, darauff die Junge Knaben und *Discantisten* verordent [sic] gewesen, und da jtzunder daß Uhrwerck

85 Franz Körndle, *Liturgisches Orgelspiel im 15. Jahrhundert am Beispiel des Klosters St. Emmeram in Regensburg*, in: *Ars organi* 47, S. 76–82, hier S. 80.

86 Peter Morsbach, *St. Emmeram zu Regensburg: Ehem. Benediktinerabtei*, Regensburg 1993 (Große Kunstführer 187), Planwiedergabe der vorderen Umschlagseite.

87 Körndle (wie Anm. 85), S. 77.

88 Nicolaus Heldvader, *Kurtze und einfaltige Beschreibung der Alten und weitberühmten Stadt Schließwig, in Cimbrischen Chersoneso belegen*, o. O. 1602, fol. D iij verso/D [iv] recto. Exemplar: Schleswig, Gemeinschaftsarchiv des Kreises Schleswig-Flensburg und der Stadt Schleswig, Abt. 2 Nr. 102.

stehet, angefangen mit heller Stimme und hertzhlicher andacht, auch fein langsam daß *Gloria* zu singen. Bald darauff hat dan auch das Dritte Chor jhren lieblichen resonants auff's Orgell geben müssen, und solches alles ist fein *distincte*, langsam, unterschiedlich mit hertzhlicher andacht, und einem rechten Christlichen ernst gehalten worden.

Teils deutet auch dies lediglich darauf hin, dass an unterschiedlichen Stellen der Kirche gesungen wurde: von den »Thumbherren« im bis heute bestehenden Chorgestühl, daraufhin von den Knaben beim »Uhrwerck« (auf dem Lettner)⁸⁹. Prinzipiell also entspricht dies lediglich dem Typischen des Gottesdienstes, dass dessen Beiträge eben an unterschiedlichen Stellen einer Kirche erzeugt werden. Doch Heldvader beschreibt die Vorgänge als eine räumlich erlebbare Interaktion von Sängerguppen, wie in Regensburg auf den Vortrag des gregorianischen Chorals bezogen: »Bald darauf« habe die dritte Chorghruppierung ihren »resonants« auf das Vorige gegeben, zugleich »auff's Orgell«. Wichtig ist damit zunächst das Bewusstsein für »resonants«, also eine klangliche Interaktion. Doch damit kann zweierlei gemeint sein: entweder ein »Wechselgesang« zwischen Sängern und Orgel oder aber der Platz, von wo aus dieser Chor das Musizieren der anderen »beantwortete« (auf einer Westempore bei der Orgel; mit einem niederdeutsch eingefärbten Kasus der Ortsangabe). Doch darin, dass diese Gruppierung als »oberster« Chor bezeichnet wird, äußert sich klangräumliches Bewusstsein auf jeden Fall, und die Höhenangabe lässt sich nur so verstehen, dass dieser Chor (und nur dieser) an der Orgel gestanden hat. Bemerkenswert ist auch, dass diese Darstellung aus einer klar nachreformatorischen Perspektive erfolgt, quasi als lutherischer Lobpreis einer spätmittelalterlichen Liturgie. Dies deckt sich nicht nur allgemein mit der seit langem bekannten, aber ebenso lange verdrängten Prägungskraft vorreformatorischer Gesänge im frühen lutherischen Gottesdienst⁹⁰, sondern in den Bedingungen des Klangräumlichen auch mit der Beobachtung, dass das Luthertum die spätmittelalterlichen Kircheneinrichtungen vielfach unverändert beibehalten habe, während es in katholischen Kirchen jeweils zu einem liturgieorientierten Update kam⁹¹.

Welche Tragweite die Informationen aus Regensburg und Schleswig haben, ist völlig unklar. Handelte es sich um eine liturgische Praxis, die auch in anderen Zusammenhängen das Musizieren in Kirchengebäuden charakterisierte? Oder gilt auch hier der zitierte Satz Silke Leopolds⁹²: »Was für Wien nachweisbar ist, muß nicht unbedingt für München gelten.«? Somit ist es hilfreich, weitere Beispiele heranzuziehen, die der Situation Schütz' näher stehen und mit denen sich die Beobachtungen differenzieren lassen. Hierbei können erneut Orte in den Blick genommen werden, aus deren kirchlichem Musikleben sich Exemplare der *Psalmen Davids* erhalten haben: Kamenz und Pirna mit ihren Marienkirchen.

89 Johannes von Schröder, *Geschichte und Beschreibung der Stadt Schleswig*, Schleswig 1827, S. 91 f.

90 Zu Details (und zu Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis hin zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 260) vgl. Küster (wie Anm. 17), S. 19.

91 Im Überblick zunächst (als Erstpublikation zu einem großen Forschungsprojekt): Justin E. A. Kroesen, *Mellom Bergen og Bergamo: Lutherdommens bevarende makt*, in: Eldbjørg Haug (Hrsg.), *Fra avlatshandel til folkekirke: Reformasjonen gjennom 500 år*, Oslo 2017, S. 209–235; vgl. bereits den Kernsatz auf S. 209 unten: »Die Kircheneinrichtungen [in lutherischen Kirchen nach der Reformation] standen den Raumkonzepten und der liturgischen Praxis des Mittelalters näher als die meisten römisch-katholischen Kirchen, die in Übereinstimmung mit den Reformen des Konzils von Trient radikal verändert worden waren«.

92 Vgl. oben, Anm. 34.

Raumklang: Spurensuche in Kamenz um 1600

Aufgrund einer mustergültigen Bauaufnahme, die 1912 von Cornelius Gurlitt vorgelegt wurde⁹³, sind für die Kamener Marienkirche relativ weitgehende Einblicke in die Architektur des historischen Musizierens möglich. Auch hier kam es zwischen 1891 und 1909 zu grundlegenden Veränderungen, denen außer einer imposanten barocken Orgel auch zahlreiche Emporen zum Opfer fielen⁹⁴. Doch Gurlitt beließ es nicht dabei, den Ist-Zustand zu beschreiben. Das macht seine Studie so wertvoll.

Gurlitt sah keinerlei Anhaltspunkte dafür⁹⁵, dass in der Kirche jemals ein Lettner gestanden habe; ein solcher hätte einem Chor als Aufstellungsort dienen können. Vielmehr gab es in Kamenz seit dem späteren 15. Jahrhundert eine kleine Empore an der Chorsüdwand, deren Kragsteine bis heute original erhalten sind⁹⁶, schließlich die Westempore. Bis zum 30-jährigen Krieg habe es keine weiteren Emporen gegeben; deren Bau, erst 1675 ansetzend, beschreibt Gurlitt in allen Etappen⁹⁷. Also war mit diesen Änderungen der Neubau der Orgel auf der Westempore, 1679 durch Matthias Schurig, zumindest zeitlich verbunden.

Die Orgeltradition in Kamenz⁹⁸ lässt sich bis 1478 zurückverfolgen. Als Aufstellungsort der damaligen Orgel benannte Paul Rubardt eine Empore, die später »Tuchmacherchor« hieß, und setzte sie mit derjenigen an der Chorsüdwand gleich⁹⁹. Die Vorstellung wirkt plausibel, dass auf ihr ursprünglich eine Orgel stand – im 15. Jahrhundert. Fraglich ist aber, ob dies auch der Aufstellungsort des Nachfolgeinstruments war.

Denn jene Empore an der Chorsüdwand kann kaum eine größere Orgel getragen haben¹⁰⁰: Die vier Kragsteine, unterschiedlich gebaut, ragen maximal 1,5 m weit in den Raum hinein, und die Empore kann nie breiter als 4 m gewesen sein¹⁰¹. Vor allem für die Orgel, die ab 1576/77 in der Kirche vorhanden war, kann diese Empore nicht ausgereicht haben: Damals wurde durch den Scherer-Schüler Johann Lange, der zunächst von Lützen aus wirksam war und später nach Kamenz übersiedelte, die vorhandene Orgel

93 Cornelius Gurlitt, *Die Städte Kamenz und Pulsnitz* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 36), Dresden 1912.

94 Zum Zustand vor 1908 vgl. die Bildwiedergaben ebd. auf S. 4 (Blick zum Chor) und S. 54 (Orgel).

95 Offensichtlich ist, wie genau er die Bauformen untersuchte; zudem muss er umfassendes Aktenstudium betrieben haben, da er auch Inventar, das nicht mehr vorhanden war, datierte (zu den Emporen siehe das Folgende).

96 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 14.

97 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 19 (zur Frage des Lettners) sowie S. 14 und S. 55–57 (zu den Emporen und ihrer Geschichte).

98 Zur Gesamtsituation: Paul Rubardt, *Die älteren Orgelwerke der Hauptkirche St. Marien*, in: *Kamener Orgelbuch*, Kamenz 1953, S. 9–55, hier S. 12–14.

99 Gurlitt verwendete für diese Empore am Chor keinen Namen, und leider lokalisierte er den einstigen »Tuchmacherchor« nur vage; dazu Gurlitt (vgl. Anm. 93), S. 13f. Der Begriff »die [Empore] der Tuchmacher« auf S. 57, dort jedoch im Zusammenhang mit Emporen »nahe dem Schiffgewölbe an der Westseite«. Denkbar ist, dass mit diesem Begriff eine der jüngeren Emporen gemeint ist, die, um den südlichen Fuß des Triumphbogens herum gebaut, auf einem Foto der Zeit vor 1908 zu sehen sind (vgl. S. 4). Doch es erscheint ausgeschlossen, dass dort eine Orgel stand, in beengten Verhältnissen und mit keiner sonderlich aufwendig wirkenden Statik. So bleibt unklar, ob Rubardt die zahlreichen Zunftemporen, die zu seiner Zeit längst nicht mehr bestanden, miteinander verwechselte.

100 Für einen umfassenden Austausch zu Fragen der Emporen danke ich Martin Kühne, dem Vorsitzenden des Kamener Kirchbauvereins.

101 Die Brüstung ist 1908 aus alten Steinplatten entwickelt worden, vgl. Gurlitt (wie Anm. 93), S. 3. Zu den Maßen und zum Grundriss siehe ebd. S. 2.

grundlegend umgestaltet und erweitert; fortan hatte sie neben Haupt- und Brustwerk auch ein Rückpositiv sowie einen »Untersatz« mit insgesamt 19 Registern¹⁰². Dies alles, dazu auch der gesamte »Arbeitsplatz« des Organisten, müsste vor der Chorwand Platz gefunden haben; das Gesamtgewicht hätte von den Kragsteinen getragen werden müssen. Das wirkt nicht einleuchtend; eher hat also bereits lange die Orgel in den Westen der Kirche verlegt: auf die dort gleichfalls schon vorhandene Empore¹⁰³. Die einstige »Orgel«-Empore wäre damit funktionslos geworden. Sie hat in Raumklang-Überlegungen in jedem Fall eine eigene Bedeutung, anders als jede andere Empore; denn ihr Sinn kann nie gewesen sein, Gemeindegliedern einen Sitzplatz zu bieten.

Im Chorraum befindet sich an der Südwand ein zehnsitziges Gestühl. Seine Rückwand ist mit dem Anfang von Ps 33 geziert: »Dancket dem hern mit harfen vnd lobsinget im auff dem Psalter von Zehn seitten Singet im ein newes liet Machts gut auff seitten spil mit schalle. Denn des hern wort ist warhaftig, vnd was er zusagt das halt er gewisz«. Die damit dargebotene Textgestalt bezieht sich direkt auf Luthers Bibel-Übersetzung¹⁰⁴; damit ist ein Datierungshinweis für die Entstehung gegeben, der durch Gurlitts Identifizierungen Nürnberger Holzschnitte des 16. Jahrhunderts in einigen der Gestühlsfüllungen¹⁰⁵ noch bestätigt wird. Diesem Chorgestühl gegenüber findet sich – mit anderer Sitz-Anordnung (dreimal vier) – ein weiteres auf der Nordseite¹⁰⁶. Sein bekrönendes Textzitat verweist zwar nicht auf Musikalisches (sondern auf Joh 5,24); doch es ist mit der Jahreszahl 1560 versehen und grenzt insofern die Entstehungszeit weiter ein. Schließlich entstammen derselben Zeit schlichte Bänke, die vor jenem Gestühl fest angebracht sind: vor der Fußraum-Abschirmung der Einzelsitze, die somit als Lehne dient. Sie ist in Felder (»Füllungen«) geteilt; damit erscheint das Sitzplatz-Angebot gegliedert, und zwar in jeweils fünf Sitze auf der dem Altar zugewandten Seite und sechs auf der Schiffseite¹⁰⁷.

Haben in Kamenz also Honoratioren der Stadt im Chorgestühl ihren Platz gefunden – wie auch an einigen anderen Orten¹⁰⁸? Darauf scheinen Namensangaben auf der Rückwand der Bänke hinzudeuten. Auffällig ist jedoch, dass die Namenseintragungen (in Schriftformen, die kaum schon der Zeit vor 1600 angehören) dichter beieinanderstehen, als es die Lehnen-Füllungen nahelegen; also entstammen jene keineswegs schon der Ursprungszeit. Zudem lassen sich in den Jahrzehnten von 1600 vorerst keine Kamener Personen ermitteln, die diese Namen trugen¹⁰⁹. Und schließlich ist zu fragen, ob ein dezidiert

102 Undatierte Übersicht über den Aufbau bei Rubardt (wie Anm. 98), S. 14. Sie kann sich nicht auf die deutlich größere Orgel von 1679 beziehen; denkbar ist allenfalls, dass das Vorgängerinstrument irgendwann zwischen Erbauung durch Lange und Ersetzung durch Schurig entsprechend vergrößert wurde. Doch auch dieses kann dann nicht mehr auf der Empore der Chorsüdwand gestanden haben.

103 Auch in anderen Stadtkirchen Sachsens muss die Orgel damals bereits im Westen platziert worden sein; neben Leipzig gilt dies auch für die Baugeschichte in Pirna, hierzu siehe unten.

104 Version von 1534: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/935008438/737/> (Aufruf am 12. 10. 2018).

105 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 52. Nur in Andeutungen bei Albrecht Sturm, *Evangelische Kirchen Kamenz*, Regensburg³2009 (Schnell Kunstführer 2011), S. 20.

106 Hierzu Gurlitt (wie Anm. 93), S. 51.

107 Auch hierzu verdanke ich Martin Kühne Informationen, ebenso dem Kamener Kirchner Rico Rietzschel.

108 Kroesen (wie Anm. 91), S. 221. – Die ausdrücklich als Ratsempore bezeichnete Loge an der Nordseite des Schiffs wurde – in ihrer jetzigen Form – erst im 18. Jahrhundert gebaut; vgl. Sturm (wie Anm. 105), S. 21. Zum Begriff »Ratsempore« auch Gurlitt (wie Anm. 93), S. 55 f.

109 Für Recherchen und Beratung danke ich Stadtarchivar Thomas Binder, Kamenz. Akten, die sich auf das Gestühl beziehen, setzen erst 1603 ein (Altes Archiv, Nr. 5598b: Verwaltung der Kirchenstühle und Emporkirchen, 1604–1803).

nachreformatorisches Chorgestühl zwingend mit dem alternierenden lutherischen Psalmenvortrag eines Chors in Zusammenhang stehen müsse: Ist diese Praxis (als Bestandteil einer beim Altar zentrierten Liturgietradition) überhaupt an das Vorhandensein eines Gestühls gebunden¹¹⁰? So muss die Argumentation zunächst auf andere Weise fortgeführt werden.

Zwangsläufig wurde das Kamener Exemplar des Schütz-Druckes¹¹¹ auf lokal etablierte Musiziertraditionen bezogen. Wollte man (analog zum venezianischen Vorbild und entsprechend den Anforderungen Schütz') den Klang von mehreren Stellen der Kirche aus in den Kirchenraum abstrahlen lassen, kamen dafür um 1620 zunächst die beiden asymmetrisch über die Kirche verteilten Emporen (im Südosten und im Westen) in Betracht, ferner der postulierte Aufstellungsort am Altar, möglicherweise (auch unabhängig vom Gestühl) aufgeteilt zwischen Nord- und Südseite. Wie aber lässt sich dieses Musizieren mit der Lange-Orgel verbinden, deren vermutlicher Aufstellungsort (wie heute) rund 30 Meter vom mittleren Chorraum entfernt war¹¹²? Denn bei ihr könnte – analog zur Schleswiger Situation – nur eines der Ensembleteile gestanden haben. Wie also lässt sich der von Schütz intendierte Klangeindruck erzielen?

So ist die liturgische Rolle der Musik in den Blick zu nehmen. Eine erste Komponente hierbei ist der einstimmige Psalmengesang der Vesper; auch ihn dürfte es in Kamenz gegeben haben¹¹³. Hierfür waren Chorhälften zu bilden, auch außerhalb einer Gestühls-Anordnung, so dass dieses Musizieren nicht als bloßes Postulat erscheint. Figuralmusik hingegen wurde im 16. Jahrhundert, soweit man weiß, in keiner Stadtkirche Sachsens allsonntäglich gepflegt¹¹⁴; sie war – wie es auch aus den Rhau-Drucken hervorgeht – den Festtagen vorbehalten. In jedem Festgottesdienst wurde zudem auch die normale liturgische Einstimmigkeit dargeboten, die in Sonntagsgottesdiensten üblich war. Hierfür wurde in Kamenz die *Psalmodia* von Lucas Lossius in der Ausgabe von 1569 genutzt¹¹⁵. Choral- und Figuralmusik mussten also im Personellen einen gemeinsamen Kern haben, folglich auch im Räumlichen: Wer für das Eine den Altarraum annimmt, kann für das Andere nicht zugleich die Westempore in Betracht ziehen (deren Geschichte vor 1679 ohnehin nur vermutet werden kann).

Weitergehende Rückschlüsse ermöglicht hier die Gestaltung der Orgel von 1679. Sie hatte (wie Langes Vorgängerinstrument) ein Rückpositiv; in den charakteristisch schmalen Lücken zwischen diesem und den Pedaltürmen gab es einen schmalen Klangdurchlass ins Schiff¹¹⁶. Üppiger werden die Platzverhältnisse auch zuvor kaum gewesen sein. Doch selbst wenn sich hier auch die sonntägliche Normalität des Choralgesangs abgespielt hätte, fiel es schwer, sich an derselben Stelle ihre Erweiterung zur festlichen Figuralmusik vorzustellen: zunächst die Musik der Rhau-Drucke, erst recht die spätere figurale Mehrchörigkeit.

Da anzunehmen ist, dass sich unter »Honoratioren«, deren Platz im Chorgestühl war, auch Akademiker befanden, wurden auch die Matrikel der Universitäten Wittenberg und Leipzig befragt; auch sie führten in den fraglichen Zeiten zu keinem Ergebnis.

110 Vgl. hierzu die folgenden Überlegungen zu Pirna.

111 Exemplarnachweis nach <https://opac.rism.info/search?id=00000990058705> (Aufruf am 12. 10. 2018).

112 Nach dem Grundriss bei Gurlitt (wie Anm. 93), S. 5.

113 Vgl. oben, Anm. 3, zum Blumschen Gesangbuch.

114 In ähnlichem Sinne führte erst Calvisius für den zweiten Chor in Leipzig sonntäglichen Figuralgesang ein; vgl. Wustmann (wie Anm. 11), S. 96.

115 Vgl. <https://opac.rism.info/search?id=00000990038515> (Aufruf am 12. 10. 2018).

116 Abbildung bei Gurlitt (wie Anm. 93), S. 54.

Auch für dieses Musizieren gibt es Quellen in Kamenz: Dort hatte schon deutlich vor der Anschaffung von Schütz' *Psalmen Davids* Musik Fuß gefasst, die auf die norditalienischen Stilelemente rekurriert: ausgehend von den *Cantiones sacrae* von Hans Leo Hassler (2. Ausgabe 1597) und von Hieronymus Praetorius (1599), beide weiterhin auf Festtage ausgerichtet:

Komponist	Jahr	Titel	RISM-Permalink
Hassler, Hans Leo	1597	<i>Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni</i> (2. Ausgabe)	https://opac.rism.info/search?id=00000990026508
Praetorius, Hieronymus	1599	<i>Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni 5. 6. 7. & 8. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990052726
Hassler, Jakob	1601	<i>Magnificat octo tonorum, quatuor vocum: una cum missa, sex vocum, & psalmo 51. Miserere &c. 8. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990026530
Hassler, Hans Leo	1601	<i>Sacri concentus quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990026512
Gumpelzhaimer, Adam	1601	<i>Sacrorum concentuum octonis vocibus modulandum ... liber primus</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990023985
Lagkner, Daniel	1602	<i>Soboles musica, id est cantiones sacrae, quatuor, quinque, sex, septem, et octo vocibus</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990036069
Praetorius, Hieronymus	1602	<i>Magnificat octo vocum super octo tonos consuetos, cum motetis aliquot 8. et 12. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990052723
Praetorius, Michael	1607	<i>Musae Sioniae</i> Teil 3	https://opac.rism.info/search?id=00000990052740
Praetorius, Michael	1607	<i>Musae Sioniae</i> Teil 4	https://opac.rism.info/search?id=00000990052741

Tabelle 3: Drucke mit achtstimmiger Musik in Kamenz, die vor 1619 erschienen sind (Nachweise in D-KMs); hinzukommen noch Lucas Lossius, *Psalmodia*, Ausgabe von 1569: <https://opac.rism.info/search?id=00000990038515> sowie Heinrich Schütz, *Psalmen Davids*, 1619: <https://opac.rism.info/search?id=00000990058705>

Allein neben der Schurig-Orgel von 1679, analog dazu an einem ähnlich gestalteten Vorgänger-Instrument, können diese Werke also nicht musiziert worden sein. Wenn es also (auch) andere Musizierorte gegeben haben muss als nur die Westempore, kehrt der Blick wieder (auch) in den Chorraum zurück.

Schütz' Druck war (abgesehen davon, dass seine Exemplare der fürstlichen Repräsentation dienten) für das liturgische Milieu produziert worden, dem auch Kamenz angehörte. Da sich für die Geschichte der dortigen Orgel, der Emporen und des Chorgestühls einige »positive Informationen« und »Ausschlusskriterien« ermitteln lassen, wird das Ambiente, in dem diese Musik aufgehen konnte, klarer als an anderen Orten. Doch die Beobachtungen reichen noch nicht aus, um aus ihnen musikalisch relevante »Metadaten« der Mehrchörigkeit abzuleiten. Dies ermöglicht der Vergleich mit anderen sächsischen Kirchenmusikorten derselben Zeit.

Doppelchörigkeit erfasst Sachsen: Informationen aus Pirna zwischen 1560 und 1600
Klangräumlichkeit war nur zu erreichen, wenn aus Stimmbüchern musiziert wurde; nur dann ließ sich ein Ensemble an unterschiedlichen Stellen einer Kirche platzieren. Wurde hingegen ein einzelnes Chorbuch genutzt, konzentrierte sich das Aufführen an einem einzigen Ort. Hinter den beiden Quellenformen stehen somit zwei verschiedene Aufführungskonzepte, die allerdings nicht völlig voneinander zu trennen

sind: Denn die Arbeit mit Stimmbüchern hat nicht automatisch zur Folge, dass das Ensemble räumlich getrennt aufgestellt wurde. Beides jedoch hat auch eine kompositorische Dimension.

In einem der Chorbücher, die der Pirnaer Kantor Albert Weißenberger in den 1560er-Jahren anlegte¹¹⁷, ist als anonymes Werk eine Vertonung von Ps 133 (*Siehe, wie fein und lieblich ist's*) eingetragen, die diese Unterschiede besonders deutlich machen kann. Wichtig ist zunächst die Klärung der Autorschaft¹¹⁸: In einer Sammlung von Stimmbüchern, die ursprünglich aus der Fürstenschule in Meißen stammt, wird dieses Werk dem dort »zuständigen« Kantor Wolfgang Figulus zugeschrieben und mit dem 31. 10. 1564 als Kompositionsdatum versehen. Da dieser Stimmbuch-Satz obendrein diejenige sächsische Quelle ist, die die meisten achtstimmigen Werke dieser Zeit enthält, lassen auch sie sich mit Figulus verknüpfen; sein Verständnis von Achtstimmigkeit und Doppelchörigkeit wird also im Detail erfassbar.

Seine Psalmkomposition ist mit je zwei Sopranen, Alten, Tenören und Bässen besetzt, die aber »trotzdem« nicht als zwei profilierte Chöre geführt werden; vielmehr entstehen freie Stimmgruppierungen (häufig aus scheinbar beliebigen vier Stimmen), und nur selten verdichtet sich der Satz zur vollen Achtstimmigkeit. Diese Gestaltung lässt sich daraufhin zu den anderen achtstimmigen Stücken dieser Stimmbücher in Beziehung setzen. Zunächst bietet sich hierfür die Oster-Evangelienmotette *Tulerunt Dominum meum* an, die einst (auch in Meißen und 1554 in einem Nürnberger Sammeldruck) als Werk Josquins bezeichnet wurde, aber ebenso unter dem Namen Nicolas Gomberts überliefert ist¹¹⁹: Kaum je ergibt sich in diesem Stück überhaupt eine vierstimmige Teilgruppierung, geschweige denn ein Wechsel zweier solcher Halbchöre. Diesem Prinzip steht Figulus' Psalm also näher, ohne aber an das andere denkbare Extrem der Gestaltung heranzureichen, das in dem Stimmbuchsatz von drei Kompositionen Dominique Phinots in unterschiedlich klarer Ausprägung repräsentiert wird¹²⁰: Die Satzgestaltung in dessen *Sancta Trinitas* lässt sich durchweg als ein Abwechseln zweier Chöre auffassen, die an charakteristischen Stellen zur Achtstimmigkeit zusammentreten. Unklarer ist das Bild in *Iam non dicam vos servos*: Die Doppelchörigkeit erscheint mehrfach dadurch in Frage gestellt, dass eine einzelne, fünfte Stimme zum jeweils »anderen« Chorblock hinzutritt – etwas, das sich seltener auch in *O sacrum convivium* findet.

Daraus lässt sich folgern, dass Figulus Achtstimmigkeit nur anhand von Notenmaterial kennengelernt hatte, ohne aber das Grundprinzip der Doppelchörigkeit zu durchdringen: Ausgehend von einem punktuellen, nicht auf Klangräumlichkeit ausgerichteten Musizieren nahm er demnach an, dass das satztechnische Ziel in allen diesen Stücken eine reale Achtstimmigkeit sei; sie werde aus vier Paaren des jeweils gleichen Stimmregisters gebildet und lasse sich scheinbar wahllos zu kleineren Ensemble-Gruppierungen zusammenfassen. Auch wenn diese Werke in Meißen aus Stimmbüchern gesungen wurden, mag im Aufführungspraktischen die Prämisse dieser Musizierpraxis dieselbe gewesen sein, als wenn aus einem Chorbuch gesungen worden wäre – so, wie Weißenberger das Stück in Pirna tatsächlich nutzte.

Dies war kein Einzelfall; auch in anderem Zusammenhang bedeutete »achtstimmig« nicht unmittelbar »Doppelchörigkeit«, so dass auch weitere Konsequenzen, die Schütz für seine Gestaltung

¹¹⁷ D-Dl, Pi VI. fol. 135 ff.; online: <http://digital.slub-dresden.de/id496075322/222> (Aufruf am 12. 10. 2018).

¹¹⁸ D-Dl, Mus. Gri 55 (Link zum Diskant-Stimmbuch: <http://digital.slub-dresden.de/id489366228/166> (Aufruf am 12. 10. 2018); zum restlichen Absatz vgl. umfassend Steude (wie Anm. 9), S. 93 f.

¹¹⁹ Zur Quellsituation vgl. die Erwähnung im Werkanhang zu: Patrick Macey u. a., Art. *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, in: *Grove Music online* (Aufruf am 12. 10. 2018).

¹²⁰ Zu diesen vgl. *Dominici Phinot Opera omnia*, hrsg. von Janez Höfler und Roger Jacob (CMM 59), Bd. 4, Rom 1982, Nr. 13 (*O sacrum convivium*), Nr. 15 (*Iam non dicam*) und Nr. 16 (*Sancta trinitas*).

zieht¹²¹, noch nicht mitgedacht worden sein können. Gleichfalls achttimmig, aber nicht einmal entfernt als doppelchörig zu verstehen ist eine Komposition, die unter anderem in Zwickau überliefert worden ist, und zwar erneut in Stimmbüchern (durch Jodocus Schalteuther): die Antiphon *Tecum principium*¹²². Und im Werk Philipp de Montes, der anscheinend für Michael Praetorius eines der Vorbilder für Mehrchörigkeit wurde¹²³, lässt sich sogar verfolgen, wie ein Komponist eine ältere Achttimmigkeit, die wie eine Steigerung freipolyphoner Sechsstimmigkeit erscheint, im Lauf der Zeit zum »Musizieren im doppelchörigen Raum« fortentwickelte. In seinem 4. Buch fünfstimmiger Motetten (1575) findet sich als Zusatz eine achttimmige Komposition (Nr. 28: *O suavitas et dulcedo*), die nur wenig klarer in zwei Chören angelegt ist als die Figulus-Psalmsvertonung; dasselbe gilt für die Bearbeitung von Ps 137, die er 1583 William Byrd widmete. Der 1599 überlieferte Psalm *Laudate Dominum in sanctis eius* hingegen lässt dann keinerlei Züge einer »freipolyphonen Achttimmigkeit« mehr erkennen¹²⁴.

Nicht aber nur in Prag (wo Philipp de Monte wirkte), vor den südlichen Grenzen Sachsens, setzten die Neuentwicklungen an; auch in Dresden selbst gab es schon deutlich früher real doppelchöriges Musizieren. Dies wird fassbar im Agnus Dei der *Missa super Hierusalem surge* von Paul Preschner, die vermutlich der Zeit vor 1568 entstammt (ehe der Komponist in Dresden vom Schuldienst in höhere geistliche Ränge aufstieg)¹²⁵ und um 1570 gleichfalls in einem der Pirnaer Chorbücher aufgezeichnet wurde¹²⁶. Denkbar ist also, dass die Komposition unter Antonio Scandello Einfluss entstand, der, aus Bergamo

121 Hier noch ohne den Begriff »stylus recitativus«; dazu vgl. unten, bei Anm. 136.

122 Martin Just und Bettina Schwemer (Hrsg.), *Die Handschrift des Jodocus Schalteuther (Ratsbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73): Zweiter Teil*, Wiesbaden u. a. 2005 (EdM 115b), S. 234–237. Zu Konkordanz (Thesaurus musicus [...]) entspricht dem Sammeldruck RISM B/I: 1564¹, ferner handschriftlich in München) vgl. ebd., *Vierter Teil*, Wiesbaden u. a. 2006, S. 245; die Aufnahme dieses Stücks in jenen Sammeldruck, der von Carver (Bd. 1, S. 60) als Landmarke in der Entwicklung der Mehrchörigkeit bezeichnet wird (und Werke auch deutlich anderen Charakters enthält (z. B. die klar doppelchörigen Lasso-Kompositionen *Confitebor tibi Domine* und *Iam lucis orto sidere*, vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 21, Leipzig 1926, S. 56–62 und 84–90), wirkt somit eigenartig. Die Besetzung ist im Gegensatz zu dem »Pirnaer« Werk nicht doppelchörig: die Schlüsselung ist einmal c₁, dreimal c₃, einmal c₄, einmal f₃, zweimal f₄ (die beiden oberen unbezeichnet, dann Tenor I und II, Quintus, Tenor III, zwei Bässe).

123 Neben den Brüdern Hassler; dazu, sowie zu dem vermuteten Aufenthalt in Prag von 1598 und dem nachweisbaren von 1602, vgl. Siegfried Vogelsänger und Winfried Elsner, *Michael Praetorius, 1572–1621: Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008, S. 43 und 45.

124 Vgl. *Philippe de Monte: Opera*, hrsg. von Charles van der Borren, Bd. 15, Nr. 9 (*Super flumina Babylonis*; zur Widmung an Byrd S. 12) und Nr. 10 (*Laudate Dominum*); Bd. 22, Nr. 28 (*O suavitas et dulcedo*). Eine eigentümliche Zwischenstellung zeigt sich in der undatierten *Missa La dolce vista* (Bd. 14): Bis kurz vor Schluss des Credo reicht eine »moderne« Doppelchörigkeit; sie wird ab T. 117 (»Confiteor«) von einer »freipolyphonen« Achttimmigkeit abgelöst, und diese prägt daraufhin auch die weiteren achttimmigen Teile des Sanctus und Agnus Dei. – Bei Carver (wie Anm. 2, S. 196f.) finden diese Stilelemente keine Berücksichtigung.

125 Paul Christian Hilscher, *Etwas zu der Kirchen-Historie in Alt-Dresden, Von der Reformation an biß auff das andere Jubileum*, Dresden und Leipzig 1721, S. 108: »War anfangs Rector, oder, wie es damals hieß, Schulmeister zu Alt-Dresden [heute Dresdner Neustadt]. Gelangte zum Diaconat anno 1568. Ist anno 1574. Pastor zu Bartholomäi, und darauff anno 1578. auch bei der damals nur [recte: neu] erbauten Annen-Kirche [...], endlich aber anno 1581. m. Aprili Pfarrer und Superint. zu Eger, in der Pfaltz, worden«. Er stammte aus Dresden; studiert hatte er ab Sommer 1558 in Leipzig; vgl. Georg Erler, *Die Matrikel der Universität Leipzig, Bd. 1: Die Immatrikulationen von 1409–1559*, Leipzig 1895, S. 722; online: http://codex.isgv.de/codex.php?band=cds2_16&f=&a=b&s=722 (Aufruf am 12. 10. 2018).

126 Mus. Pi Cod. VI, fol. 175 ff. (online: <http://digital.slub-dresden.de/id496075322/302>, Aufruf am 12. 10. 2018); es wird allerdings kaum musiziert worden sein, denn auf den letzten anderthalb Doppelseiten wurde keine Textierung eingetragen.

stammend, 1549 nach Dresden gekommen war (also aus dem Veneto, aber vor Erscheinen des richtungweisenden Willaert-Druckes)¹²⁷; dass Preschners Stück im Abwechseln der Chöre weitaus moderner wirkt als die gleichzeitigen Werke Philipp de Montes, ist also erklärbar.

Deutlich wird somit, dass die Wege zu einer klangräumlichen Doppelchörigkeit im mitteldeutsch-böhmischen Raum vielfältig und außerordentlich verschlungen waren. Die Ansätze Figulus' und die ersten de Montes liefern dafür außerordentlich plastische Einblicke: Sie lassen sich vermutlich aus einem Standardverfahren des Musiklernens erklären: dann, wenn für den Umgang mit Neuem nur »stumme Dokumente« vorliegen, ohne dass diese mit einem Kommentar zu tieferen Einblicken in ihre »Metadaten« versehen sind. Die Resultate ließen sich kulturpessimistisch als Missverständnisse auffassen; doch diese erweisen sich bisweilen als Quelle neuer Kunstformen. Im Gegensatz zu Figulus und de Monte dürfte sich Preschner in einer viel komfortableren Situation befunden haben.

Pirna fügt dem noch eine weitere Farbe hinzu, denn dort gab es – neben der Chorbuchpraxis – schon früh »doppelchörige« Traditionen. Wie aus der Kirchenordnung des Superintendenten Anton Lauterbach (kurz nach 1555 niedergeschrieben) hervorgeht, wurden – insofern wiederum in Fortsetzung vor-reformatorischer Praxis – »Psalmi, Hymni, Magnificat ab utroque choro vespere germanice canuntur«, und als Ende der Vesper erklang das Te Deum »alternis choris«¹²⁸. Ein Gestühl, das diesen Wechselgesang der Vesper einst getragen haben könnte, hat die Zeiten nicht überdauert; oder standen die Schüler einfach an Nord- und Südseite des Chorraums einander gegenüber?

Ein solches Gestühl müsste (wie das Kamenzer) im 16. Jahrhundert entstanden sein, denn die Pirnaer Marienkirche ist insgesamt erst während der Reformationsjahrzehnte erbaut worden¹²⁹. Eine Orgel (im Westen der eben fertig gestellten Kirche) wurde 1555 errichtet, und von den beiden Seitenemporen ist nur die nördliche ein altes Bauelement: 1570/71 wurde sie nachträglich eingezogen und erstreckt sich an der gesamten Nordwand entlang, von der Orgelempore bis zum Chorabschluss. Offenbar war die Frequenzierung eines zunehmend lutherisch geprägten Predigtgottesdienstes größer, als es in der Planungsphase der ersten Innenausstattung absehbar gewesen war; Anzeichen dafür, dass diese Empore zugleich für eine (ohnehin lediglich festtägliche) Figuralmusik genutzt wurde, sind nicht erkennbar.

Damit ergibt sich ein vom Kamenzer Befund abweichendes, eigentümliches Bild. Im Musizieren konnte hier schon früh Achtstimmigkeit eine Rolle spielen, ohne aber auf klangräumliche Mehrchörigkeit ausgerichtet zu sein; während diese in den Chorbucheintragungen dokumentiert ist, wurde sie nicht auch mit den Traditionen des auf zwei Chorthälften verteilten Vespergesangs (örtlich ausdrücklich nachweisbar) verschmolzen – obgleich der erwähnten Figulus-Komposition selbst ein Psalm zugrunde liegt und das Werk Preschners eine klare Chorgliederung aufweist. Als Musizierorte in der Kirche lassen sich folglich die Orgel benennen, daneben das eine Pult, das das Chorbuch getragen haben muss. Dessen Position in der Kirche ist nicht näher bestimmbar; da jedoch Kantor und Organist zwei verschiedene Personen waren¹³⁰, ist anzunehmen, dass die beiden Musizierbereiche auch räumlich voneinander getrennt waren. Folglich müssen die Lateinschüler und weitere Musizierende normalerweise im Chor der Kirche

127 Diesbezügliche Vermutungen schon bei Carver (wie Anm. 2), S. 62.

128 Reinhold Hofmann, *Reformationsgeschichte der Stadt Pirna*, Leipzig 1893 (Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 8), S. 302. Zur Datierung S. 170.

129 Zu den baulichen Details vgl. Albrecht Sturm (Hrsg.), *Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna*, Pirna 2005; zu Orgel und Empore S. 146.

130 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1978, S. 257–259.

gestanden und dort auch den laut Kirchenordnung geforderten Wechselgesang der Vesper praktiziert haben. Dies wiederum beeinflusst dann erneut die Sicht der Verhältnisse in Kamenz: Ungeachtet der Frage, für wen das Chorgestühl gebaut wurde, muss es auch hier den charakteristischen Psalmen-gesang gegeben haben, also im Chorraum – und dort, analog dazu, weiteres liturgisches Singen in der frühlutherischen Messfeier.

Pirna ist ferner ein Schlüsselort der Schütz-Überlieferung; als zentrale Persönlichkeit in ihr erscheint der Organist Johann Cadener (Kadener), der das Amt 1582 von seinem Vater geerbt hatte und bis 1639 bekleidete¹³¹. Das in Pirna genutzte Exemplar der *Psalmen Davids*¹³² reiht sich neben zahlreiche ältere Drucke mit mehrchöriger Musik ein, von denen der Band mit sieben- bis achtmittigen Messen von Jacobus Gallus (1580) der älteste ist, gefolgt (wie in Kamenz) von Hans Leo Hasslers *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni* (1591/97), an die das genauso betitelte Werk Hieronymus Praetorius' (1599) angebunden ist, sowie Caspar Hasslers *Sacrae Symphoniae* (1601)¹³³ und weiteren. Also war mit der Zeit auch in Pirna ein Know-how im Umgang mit den italienischen Traditionen entstanden. Wie es im Kirchenbau realisiert wurde, bleibt erneut unklar; spätestens in den frühen 1590er-Jahren jedoch war das einstige Aufführen an einem einzigen Chorpult überwunden, als – parallel zu den genannten Drucken – Musik auch handschriftlich in neuen Stimmbüchern zusammengetragen wurde¹³⁴.

So zeichnet sich zwischen Kamenz und Pirna ab, dass Klangräumlichkeit und Mehrchörigkeit im sächsischen Umfeld Schütz' nach örtlich eigentümlichen Bedingungen behandelt wurden und jeweils aus örtlich unterschiedlichen Traditionen erwachsen. Aus ihnen heraus konnten in der Frühzeit italienische Anregungen auch missverstanden werden: nicht nur darin, Preschners *Agnus Dei* von einem Chorpult aus aufführen zu wollen, sondern auch in Figulus' Psalmkomposition, in der die Doppelchörigkeit lediglich vage zitiert erscheint.

Für Schütz' Perspektive jedenfalls lässt sich anhand der älteren Pirnaer Situation ideal umschreiben, dass die Sorgen, von denen seine Vorrede getragen ist, begründet waren. So wie einst die dort in Chorbuchnotation aufgezeichneten Werke sollten seine *Psalmen Davids* nicht klingen: nicht also von einem einzigen Ort in die Kirche abstrahlend. Für moderne Aufführungen bedeutet dies, dass die Präsentation von einem einzigen Konzertpodium in einer nur notdürftig »häftigen« Aufstellung des Ensembles gerade nicht Schütz' Intentionen entspricht. Ein Links-Rechts-Klang im Chorraum einer Kirche mag eben noch für den einstimmigen Wechselgesang des Psalmvortrags ausreichen, allerdings so, dass sich die Chorhälften dann gegenüberstehen, nicht also dem Publikum zugewandt sind.

Nimmt man obendrein die liturgischen Gegebenheiten in den Blick (in denen sakrale Figuralmusik jener Zeit zwangsläufig aufgehen können musste), ergeben sich aus der Betrachtung beider Orte erste Konturen, wie sächsische Klangräumlichkeit zu verstehen ist. Gegebene Startgrößen sind dabei einerseits das liturgische Singen im Altarraum, andererseits die Position der Orgel im Westen. Für Pirna ist zudem erkennbar, wie grundlegend sich die Musizierbedingungen geändert haben müssen, als die italienische Doppelchörigkeit Einzug hielt – kaum schon vor Ende der Regierungszeit des calvinistisch orientierten

131 Vollhardt (wie Anm. 130), S. 258 f.; Steude (wie Anm. 9), S. 180.

132 Online: <http://digital.slub-dresden.de/id500088063> (Aufruf am 12. 10. 2018). Auffälligere handschriftliche Einzeichnungen liegen nur im Cantus-Stimmbuch für *Ich hebe meine Augen auf* vor: Bindebögen für die Achtelbewegung in der Eröffnung.

133 Otto Kade, *Die Musikalien der Stadtkirche zu Pirna*, in: Serapeum 18, S. 312–320 und 321–328, hier S. 324 und 326; Nr. 3 (Hans Leo Hassler, Hieronymus Praetorius), Nr. 11 (Gallus), Nr. 13 (Caspar Hassler).

134 Mus. Pi 53, nur Bass überliefert; vgl. die Angaben bei Steude (wie Anm. 9), S. 187.

Kurfürsten Christian (1591)¹³⁵. Und schließlich: In beiden Kirchen sind die beiden Musizierorte beträchtlich weit voneinander entfernt. Ferner ergibt sich zwischen ihnen ein Höhenunterschied: dadurch, dass an der Orgel jeweils auch ein Teilensemble gestanden haben muss (wie schon in Schleswig der »oberste« Chor), in Kamenz zudem durch eine mögliche Einbeziehung der Empore über dem Sakristeieingang. Trotz aller Lückenhaftigkeit des Gesamtbildes lassen sich also Koordinaten bestimmen, die nicht aus den Noten selbst gewonnen werden können, sondern aus der Liturgie und der Architektur, die aber beide das Musizieren bedingt haben müssen.

Warum begreift Schütz seine Mehrchörigkeit als Innovation?

Die Zugänge, die die Musiker in Kamenz, Pirna und Meißen bis 1600 zu den norditalienischen Traditionen der Mehrchörigkeit gewonnen hatten, lassen also erkennen, wovon sich Schütz mit seinem Modernitätsanspruch und seinen aufführungspraktischen Sorgen ausdrücklich abgrenzt. Dass dies für die Nachwelt schwer verständlich wirkt, liegt allerdings kaum an Schütz' Ego; vielmehr kann bislang im Musikleben der Generationenschnitt zwischen der Zeit um 1580 und der Zeit um 1620 nicht erlebbar gemacht werden, ebenso nicht einmal »Basics« der umrissenen Klangräumlichkeit. So hat man weiter auszuholen und zunächst nach Besonderem zu fragen, das diese Werke Schütz' auszeichnet.

Der Fluchtpunkt beim Psalter, der auch den in der Praxis verkürzten Titel¹³⁶ verursacht, hat für ihn Folgen in der Textdeklamation. Den eigentlichen »Psalm« der Sammlung liegen jeweils komplette biblische Kapitel zugrunde, und um deren Textumfang abzuarbeiten, stellt Schütz das in den Vordergrund, was er »stylus recitativus« nennt: »daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitare*«. Er präzisiert, dieser Stil sei »biß Dato in Teutschland fast vnbekandt«, und erklärt, man möge »sich im Tact ja nicht vbereylen [...], damit die Wort von den Sängern verständlich *recitirt* vnd vernommen werden mögen«.

Vor dem Hintergrund des Betrachteten wirkt ein darauf gegründeter Modernitätsanspruch kaum nachvollziehbar. Längst wurden sogar die rhythmischen Qualitäten dieses Deklamierens genutzt¹³⁷; und auch in mitteleuropäischer Musik des spätesten 16. Jahrhunderts lässt sich davon sprechen, dass man den Text »ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitare*«. Neben den Werken Hieronymus Praetorius', in denen stärker auch Melismen eine Rolle spielen¹³⁸, gilt dies besonders für Hasslers Festtagsmusiken. Die Techniken, die Schütz diesbezüglich anwendet, sehen bei oberflächlicher Betrachtung also nur unwesentlich anders aus als bei den älteren Kollegen.

Dennoch entwickelt Schütz eigene Vorgehensweisen, die zwar nur indirekt etwas mit dem Rezitieren von Psalmtext zu tun haben, aber dennoch die Diktion und Satzgestaltung insgesamt betreffen. Sie lassen sich als dramatische Überhöhung des Rezitierens beschreiben, gelten ferner der Bestimmung des korrekten Rezitationstempos durch Interpretieren und zielen auf ein neues, konzertantes Verständnis alter Imitationstechniken ab; dies schließlich hat tiefgreifende Folgen für die Motivgestaltung. Mit all diesem setzt sich Schütz' mehrchörige Schreibart von derjenigen der »Älteren« in der Tat markant ab und muss

135 Zu den musikalischen Hintergründen vgl. bereits Küster (wie Anm. 17), S. 107.

136 Übrigens so schon im Erstdruck: Die Fußzeilen lauten »Psalmen Heinrich Schützens«.

137 Kunze (wie Anm. 7), S. 13 f.

138 Z. B.: 1599, *Cantate Domino* (bei Frederick K. Gable (Hrsg.), *Hieronymus Praetorius, Polychoral Motets*, Part I, Madison 1974, S. 34–47); 1602, *Dixit Domino* (ebd., Part II, S. 21–42). Bei Philipp de Monte äußert sich dies in seiner Bearbeitung von Ps 150, die 1599 datiert ist, sowie in den Anfangsteilen der *Missa La dolce vista*; vgl. hierzu oben, Anm. 124.

darauflin auch die Interpretation der Werke prägen. Denn andernfalls stülpte man den Werken etwas über, das in ihnen das Neue marginalisierte und das sie zu etwas Älterem machte.

Dass die Stimmen in Werken Schütz' und der älteren Komponisten den jeweiligen Text blockhaft und parallel vortragen, lässt im Satz zwangsläufig Homophonie entstehen. Sie kann durch geringfügig versetzte Deklamation der Stimmen auseinandergezogen erscheinen; darin hat Schütz' Eröffnung zu *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn* Verwandte: 1591 bei Hassler in *Dum complerentur* oder auch 1595 bei Gregor Aichinger in *Dum Rex gloriae*¹³⁹, ebenso schon in Preschners Dresdner *Agnus Dei* aus den 1560er-Jahren. Schütz jedoch setzt diese aufgelockert homophone Satzgestaltung auch ein, um – neben bloßem Textvortrag – ein Sprechen erlebbar zu machen, und zwar in zwei gegensätzlichen Varianten: Entweder erfolgt die Einleitung einer wörtlichen Rede in reduzierter Besetzung, das Sprechen selbst anschließend im Tutti – wie im ersten Stück zwischen »Der Herr sprach zu meinem Herren« und »Setze dich zu meiner Rechten«. Oder die Verhältnisse sind umgekehrt wie im Gegensatz zwischen »Zion spricht« im Tutti und »Der Herr hat mich verlassen« in reduzierter Besetzung. Beides unterstreicht den »rezitativischen« Ansatz noch; der Wechsel von Voll- und Geringstimmigkeit wird gewissermaßen »dramatisch aufgeladen«.

Der zweite »moderne« Aspekt hängt mit der Frage zusammen, warum man »sich im Tact ja nicht vbereylen« solle. Die Antwort liegt im Deklamationsrhythmus: In Hasslers *Cantiones sacrae* ist er fast durchgehend in Semibreven oder Minimen gehalten; nur punktuell verdichtet sich die Arsis-Thesis-Folge noch weiter, zu einer Viertel-Deklamation über längere Strecken hinweg¹⁴⁰. Musikern, die die Werke anhand eines der Stimmbücher überblickten, erschloss sich rasch, welche Diktionsmuster das jeweilige Stück prägen und für welche kleinen Notenwerte bei der Wahl eines Grundduktus Raum gelassen werden muss. Das ist bei Schütz bei weitem nicht so leicht; schon in der Eröffnung des ersten Stücks stehen Ganze- und Viertel-Deklamation nebeneinander; und das Spektrum erweitert sich später nicht nur um Halbe, sondern in demselben Psalm auch (am Ende der Doxologie) um eine Achteldeklamation, in Figuration sogar um Sechzehntel. Folglich muss ein Nutzer der Noten herausfinden, was es mit den unterschiedlichen Tempoebenen der Deklamation auf sich hat und welche der Notenwerte eine lediglich figurative Bedeutung haben. Um dies beurteilen zu können, reicht bei Schütz ein flüchtiger Überblick über ein Stimmexemplar nicht mehr aus; erforderlich ist also eine gründliche Kenntnis des Gesamtsatzes.

Diese Gestaltungsprinzipien¹⁴¹ ziehen sich durch Schütz' gesamten Druck hindurch. Also ergibt sich eine wesentlich breitere Ausdruckspalette als bei einer Diktion, die bei zwei Grundmetren zentriert ist: Sie kann obendrein überraschend beschleunigt und entsprechend verlangsamt werden, vielfach zwar

139 DTB 17 (1909), Bd. 1, S. 118.

140 DDT 2 (1894), S. 105–110: Nr. 38, *Pater noster*; S. 111–120: Nr. 39–40, *Jubilare Deo* mit *Nos autem*; S. 141–146: Nr. 44, *Laudate Dominum*; S. 173–182: Nr. 48, *Nuptiae factae sunt*.

141 Bei Giovanni Gabrieli ergibt sich als Standardverfahren etwas, das schon in den *Concerti* von 1587 festzustellen ist, etwa in *O magnum mysterium*: Nach einer Eröffnung in größeren Notenwerten (Semibreven dominieren, gelegentlich zu Breven geweitet, kleinere Notenwerte nach punktierten größeren oder als akzidentielle Anteile) verdichtet sich die Grunddiktion zu Minimen, vgl. Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Denis Arnold, Bd. 1, Rom 1956 (CMM 12, S. 10–17); hier – auf Basis der Notenwerte im Partiturvorsatz – erstmals beschleunigt ab T. 15, fundamental ab T. 23; die Semiminimen im Alleluja-Schluss ab T. 45 ergeben sich im Rahmen von punktierten Formungen und Synkopen. In den *Sacrae Symphoniae* von 1597 verbindet sich das gleiche Beschleunigungsverfahren mit imitatorischen Exordien (ebd., S. 51–56: *Exaudi, Domine*; S. 57–62, *Beata es virgo*); zu ihnen im Folgenden mehr. Dabei prägt die gewählte Diktionsform jeweils alle Stimmen.

direkt auf die Metrik des zugrunde gelegten Textes ausgerichtet, aber auch künstlerisch »frei gesetzt« – wie im Ps 8 (*Herr, unser Herrscher*), dessen Eröffnung in Semibreven-Metrik nicht erahnen lässt, dass zu »den Feind und den Rachgierigen« die Diktion um ganze drei Ebenen schneller ist.

Neben diesem »Stylus recitativus«, der auch gegenüber Hassler noch zugespitzt ist und für Schütz schließlich auch Ensemble-Parlando einschließt (Nr. 1, 8, 16), lassen sich – als drittes »neues Feld« – die Eröffnungen in den Blick nehmen. Denn manche der dort angewandten Gestaltungsmuster waren noch viel eher »biß Dato in Teutschland fast vnbekandt« als das, was Schütz mit dem bloßen Hinweis auf die Textdeklamation umschreibt.

Hassler leitet Stücke, die in der so typischen Weise weitgehend akkordisch deklamiert werden, nicht selten imitatorisch ein, wie im Exordium einer Motette¹⁴²; bisweilen sind diese Imitationen sehr weiträumig angelegt. Auch bei Hieronymus Praetorius findet sich dies¹⁴³, bei Schütz aber nur umrisshaft: Vielleicht nicht ohne Grund steht zu Beginn der Sammlung ein Werk, das auf diese traditionelle Weise eröffnet wird. Für *Singet dem Herrn ein neues Lied* liegt es sodann nahe, den Anlass dieser polyphonen Gestaltung direkt beim Text zu suchen. In dem ausdrücklich als »Motetto« bezeichneten Stück *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* schließlich wirkt das imitatorische Gestaltungsprinzip über die unmittelbare Eröffnung hinaus, indem es auch den nachfolgenden Abschnitt des ersten Chors prägt.

Folglich muss das, was sich bei den beiden Kollegen Schütz' nicht findet, als Variante davon gesehen werden: An die Stelle des polyphonen Exordiums kann bei ihm ein Abschnitt treten, in dem nur eine einzige Singstimme musiziert und dabei vom Generalbass begleitet wird¹⁴⁴. In *Ich hebe meine Augen auf* (Nr. 10) werden vier Blöcke des »stylus recitativus« jeweils mit einem solchen Abschnitt eingeleitet; dem ersten geht ein Sopranabschnitt mit eigenem Text voraus, während in den drei folgenden Einleitungen der im Tutti rezitierte Text durch einen Vorsänger antizipiert erscheint (Alt, Tenor, Bass). Mit dieser Satzgestaltung könnten diese Abschnitte auch in jedem solistischen geistlichen Konzert stehen.

Dem lassen sich noch zwei »Steigerungsstufen« zur Seite stellen. Mit der Einleitung des Schlussabschnitts, in dem alle vier Stimmen, sämtlich als »voce sola« bezeichnet, den Folgetext vorwegnehmen, kommt eine polyphone Ensemblegestaltung zustande, die in ihrer Vierstimmigkeit auf die Gestaltung Hasslers zu verweisen scheint, aber dessen streng imitatorischer Schreibart gerade nicht verpflichtet ist; damit löst sich diese Schluss-Einleitung von ihr und öffnet sich ebenfalls den modernen Gestaltungsmitteln des Konzertierens. Und im zweiten *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (SWV 44) ist die Geringstimmigkeit mit obligater Instrumentalbeteiligung verbunden. Beides ist in der Zeit um 1620 unweigerlich modern, und die Idee, Schütz habe diese solistischen Gestaltungstechniken erst 1628 in Italien kennen gelernt, lässt sich gerade an diesen beiden Stellen widerlegen.

142 In den *Cantiones sacrae* (wie Anm. 140): Nr. 37 (S. 100: *O altitudo divitiarum*), Nr. 40 (S. 115: *Nos autem*), Nr. 41 (S. 121: *Angelus Domini descendit*), Nr. 43 (S. 132: *Laudate pueri Dominum*), Nr. 44: (S. 141: *Laudate Dominum*), Nr. 47 (S. 165: *Duo Seraphim*), Nr. 48 (S. 173: *Nuptiae factae sunt*). – Hierzu bereits knapp Carver (wie Anm. 2), S. 208.

143 Z. B.: 1599, *Cantate Domino* (bei Gable, wie Anm. 138, Part I, S. 34–47); *Videns Dominus* (DDT 23, 1905, Nr. 5, S. 60).

144 Bei Gabrieli findet sich dies in den *Sacrae Symphoniae* von 1615 (*Quem vidistis, Pastores; In ecclesiis*). Ebenso löst sich die Eröffnung in *O Jesu mi Dulcissime* (CMM 12, wie Anm. 141, hier Bd. 3, Rom 1962, S. 30–43; in unverkürzten Notenwerten) von den alten imitatorischen Prinzipien ab und nähert sich den »konzertanten« an. Da die Diktion in sich selbst vielgestaltiger ist, muss zu Beginn Platz für die figurativen Sechzehntel und Zweiunddreißigstel des weiteren Fortgangs gelassen werden. Allerdings prägt auch hier die Differenzierung der Notenwerte jeweils den Gesamtsatz.

Handelt es sich bei *Ich hebe meine Augen auf* also darum, dass ein »chorisches« Musizieren mit quasi akzidentiellen Ausflügen in die völlig andere Gattungswelt des solistischen geistlichen Konzerts eingeleitet wird? Damit wäre das Nebeneinander von Disparatem gegeben: Den Anspielungen auf das Concerto stünde eine »Chormusik« als davon abgesetzter Normalfall gegenüber. Doch die »Metadaten« zur Tradition der mitteleuropäischen Doppelchörigkeit sprechen klar gegen eine solche Trennung, ebenso sogar Schütz' eigene Besetzungsvorschriften.

Darin ist dieses zehnte Stück jedoch ein heikler Fall, denn Schütz' Angaben ermöglichen eine Fehllesung: In den Noten ist der Wechsel weg von der jeweiligen »Vox-sola«-Partie mit »Capella« bezeichnet. Wer dies jedoch für einen radikalen Besetzungswechsel hält (weg von einem Solo und hin zu einem Tutti), hat die Vorrede nicht gelesen; denn wie aus ihrem dritten Punkt hervorgeht, handelt es sich hier um eines der Stücke, in denen Schütz seinem Interpreten überlässt, »ob er auß gemeltem Coro 1. nach dem strichlein, wo Capella stehet, abcopiren, vnd also eine andere Capell absonderlich anstellen wolle«, um damit den Klangeffekt des ersten Chors (Favoriti) zu steigern. Das heißt: Die Eröffnung des ersten Soprans wird zuerst durch den zweiten Chor (»starck bestimmet«) fortgesetzt; dann treten die übrigen Stimmen des ersten Chors (»schwach, vnd nur von vier Sängern«) hinzu. Es ergibt sich also eine Echowirkung. Der Begriff »Capella« hingegen bezieht sich auf eine optionale Erweiterung, für die Schütz die Produktion von Stimmbüchern für verzichtbar hielt; etwa dann, wenn es die klangliche Trennschärfe der Raumarchitektur zulässt, können sie – weit entfernt von der Favoriti-Gruppe – deren Musizieren verstärken. Normalität ist nicht das Chorische, sondern das Solistische.

Ehe daraus weitergehende aufführungspraktische Konsequenzen abgeleitet werden können, sind, wie zu Beginn des Abschnitts erwähnt, noch die Folgen dieser konzertanten Ideen zu betrachten. Schon in seinen Madrigalen kann Schütz seinen Kontrapunkt in großräumigen Motivkonstellationen entfalten, die er aus dem Nebeneinander von rascher und langsamer Deklamation bildet¹⁴⁵. Dies macht zunächst Schütz' Aufforderung zur Sorgfalt bei der Tempowahl noch verständlicher: Nur beim eingehenden Studium des gesamten Aufführungsmaterials können diese Feinheiten des »Rezitierens« deutlich werden; beim flüchtigen Blick auf eine einzelne Stimme bleiben sie zwangsläufig verborgen.

In seinen Madrigalen entwickelt Schütz auf diese Weise Abschnitte, die deutlich mehr Text enthalten als nur einen Vers¹⁴⁶; der elementare Soggetto-Begriff, demzufolge der Einzelvers, der Textgedanke und die musikalische Linienführung eine Einheit bilden, wird also gesprengt – insofern vorausweisend auf die weiter gespannten musikalischen Bögen, die das italienische Musizieren auch der Jahrhundertmitte prägen. In den Werkkonzepten der *Psalmen Davids* mit ihrem weitaus stärker homophonen Satz realisiert Schütz die größeren Bögen auf andere Weise, doch jene »Einheit des Soggettos« überwindet er auch hier: etwa zu Beginn von Ps 84 (Nr. 8), indem er für »sind deine Wohnung« zwei verschiedene Motive entwickelt (erst ein langsames und daraufhin ein schnelleres), ebenso im weiteren Verlauf zum Text »Wohl denen, die in deinem Hause wohnen«. Die damit angesprochenen Motivgestalten treten sogar simultan ein, und zwar beide im Rang von Themen; es geht also nicht darum, dass einer Hauptstimme sekundäre, wechselnde Begleitmotive zur Seite gestellt würden.

145 Als Beispiel kann der Schluss zu Nr. 5 dienen (*Così morir debb'io*): Neben der Normaldeklamation in Halben und Ganzen fallen dem Tenor Achtel und Viertel zu.

146 Konrad Küster, *Opus primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes, 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 131–133 (zur Herleitung des Verfahrens).

Bei dieser Motivgestaltung mögen ihm seine Erfahrungen als Tastenmusiker zugutegekommen sein: im Umgang mit einem akkordischen Rahmensatz und dessen figurativer Ausfüllung. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Schluss von *Die mit Tränen säen* (SWV 42, T. 128–133). Zum Text »ihre Garben« werden über einem instrumentalen Halteakkord-Satz in den (gesungenen) Diskant- und Tenorstimmen Figurationen dargeboten; traditionell als musikalisch-bildliche Darstellung gedeutet¹⁴⁷, haben sie ihre Heimat viel eher in der Tastenmusik¹⁴⁸. Auch bei Frescobaldi finden sie sich in dieser Zeit¹⁴⁹. Im größeren Rahmen betrachtet, nähert sich die Satzgestalt zudem den »durezza e ligature« der gleichzeitigen italienischen Tastenmusik an¹⁵⁰. Und im gleichen Sinne hat Schütz schon zuvor noch weitere Motive für den Text »und bringen ihre Garben« entwickelt, darunter eine in langen Noten abwärts führende Tonleiter im Tenor I; im Wechselspiel mit der Instrumentalbegleitung erschließt sich Schütz hier Raum für eine ähnlich freie Dissonanzbehandlung, wie sie die »seconda pratica« Monteverdis prägt¹⁵¹.

Somit zeigt sich im Kompositorischen tatsächlich Neues: das »Rezitativische« des Psalmvortrags in variablen Diktions-Tempi, die dramatische Hervorhebung des Sprechens, die weitestgehende Ersetzung alter Imitationen durch neue Concertato-Techniken, die mit ihnen verbundene Auflösung des Soggetto-Begriffs (mit dem Ziel einer Schaffung größerer Bögen) und die Kontrapunktik moderner Tastenmusiker, mit der obendrein auf einem eigenen Wege satztechnische Freiheiten (ähnlich denjenigen des Nicht-Tastenmusikers Monteverdi) greifbar werden.

Wie aber kann man all dieses beim Aufführen hörbar machen? Dies lässt sich erneut an *Ich hebe meine Augen auf* anschaulich machen. Der solistische Beginn weist nicht darauf voraus, dass er zum Text »von welchen mir Hilfe kömmet« in achtstimmig-doppelchöriger Gestaltung fortgesetzt wird (entweder im forte-piano-Wechsel zwischen dem Capella-Chor II und dem Favoriti-Chor I oder zudem mit dessen Verstärkung durch eine weitere Capella); ebenso denkbar wäre, dass der gesamte restliche Psalm nur von einer einzigen Singstimme vorgetragen würde – oder (als dritte Variante) dass sein Vortrag sich nur geringstimmig erweiterte. Alle drei Optionen gehen von Sologesang aus. Dies gilt dann aber auch für die vierte als Bezugspunkt der Gestaltung: das traditionelle, vierstimmige Hassler-Exordium. Auch für dieses wäre eine solistische Besetzung zu postulieren.

147 Moser (wie Anm. 58), S. 294 f.: »[...] zuerst als schweres Schleppen der Last in breitesten Synkopen abwärts, dann aber in reicher Rankenüberschneidung als solche«.

148 Ein Beleg für ihren »nicht vokalen« Charakter findet sich in den Saalfelder Stimmen: Hier ist die Figuration zu einer durchgehenden Achtelbewegung vereinfacht worden. Vgl. Rumpf (wie Anm. 68), S. 214 (mit Wiedergabe der Quelle).

149 Vgl. Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro de Toccate d'intavolatura di cembalo e organo: 1615–1637*, hrsg. von Etienne Darbellay, Mailand 1977 (Monumenti musicali italiani 4): Zunächst erscheint diese Figuration ausschließlich in »umgekehrter« Abwärtsrichtung (z. B. Toccata 1, T. 15; Toccata 3, T. 3–4), in der von Schütz gewählten Richtung (lediglich in anderen Alterationsbedingungen) dann zu Beginn der »Parte decima« der *Partite sopra l'aria della Romanesca* (alle enthalten in der Ausgangs-Ausgabe von 1615). In Gabrielis *O Jesu mi dulcissime* (vgl. Anm. 144) findet sich dies nur in Ansätzen, die obendrein weitaus weniger klar als tastenmusikalisch zu werten sind, etwa in T. 55 und 58 in der »thematisch relevanten« Tenorfiguration des Wortes »ergo« neben einem ansonsten andersartig aufgebauten Satz.

150 Für dieses Nebeneinander von Fundamentalsatz und Umspielung ist seine Madrigalvertonung *Alma afflitta, che fai* ein perfektes Beispiel.

151 Strikt im satztechnischen Sinne verstanden, vgl. Ulrich Siegele, *Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis »seconda pratica« satztechnisch zu verstehen?*, in: Heinz Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Monodie*, München 1994 (Musik-Konzepte 84/85), S. 31–102. – Die damit umschriebenen Aspekte fehlen in dem Konzept Silke Leopolds: *Was hat Schütz in Italien nicht gelernt?* In: SJB 36 (2014), S. 40–48.

Dies ist aus anderer Richtung zu verdeutlichen. Für *Ich hebe meine Augen auf* bildet das Musizieren der Favoriti die Basis, die durch Capellae (teils obligat, teils fakultativ) erweitert werden kann. Also sind für den ersten Chor die solistischen Eröffnungen und die jeweils folgende »Vollstimmigkeit« Teil derselben Sache; das erste ist Vorspann zum zweiten, das ebenfalls solistisch auszuführen ist. Dies alles setzt sich darin fort, die Eröffnung von *Singet dem Herrn ein neues Lied* solistisch auszuführen: als vierstimmigen Favoriti-Teil. Und der Anspruch an die Transparenz der Musik besteht noch mehr für eine Figuration wie in *Die mit Tränen säen*, die zweifellos nicht für größere Besetzungen gedacht ist.

In den Vordergrund tritt also, dass Schütz die älteren italienischen Traditionen der (ebenfalls solistisch konzipierten) Mehrchörigkeit noch weiter zuspitzt: mit Elementen der modernen Geringstimmigkeit und der Tastenmusik. Nur eine solistische Besetzung wird der Transparenz des Satzes gerecht, nur eine räumlich getrennte Aufstellung der Transparenz der Klanggestaltung. Es wirkt daher nicht sachgerecht, diese innovative Gestaltung in ein chorisches Klangbild zu überführen, in dem die musikalisch angelegte und notwendige Transparenz relativiert oder überhaupt nicht mehr gewährleistet ist; dies ist weiter auszuführen. Doch zunächst ist ein anderes Feld zu betrachten: das der Instrumente, besonders der Orgel, und dies zunächst noch einmal mit Blick auf den historischen Kontext, in dem Schütz' Druck steht.

IV. Orgel und Instrumente

Konfessionelle Grundlagen in Schütz' sächsischem Umfeld

Die Perspektive des Organisten, die in der Figuration und der Akkordbehandlung bisweilen sogar auf die Gestaltung der Melodiestimmen ausgreift, ist in den Werken auch sonst omnipräsent, denn die Mitwirkung der Orgel ist obligat; wer sie weglässt, setzt Schütz' Ziele nicht um – darauf ist eigens zurückzukommen. Die Orgel ist jedoch Teil eines übergeordneten Themas, das den Einsatz von Instrumenten insgesamt betrifft. Ihn beherrschte Schütz bestmöglich: Für den Dresdner Kaiserbesuch 1617 hatte er auch tanzmusikalische Ensembles zu organisieren und dies zweifellos zur Befriedigung seiner Auftraggeber geleistet; der sächsische Hof verlangte im Reichspolitischen von Schütz nicht nur eine Qualifikation als Kirchenmusiker.

Orgel und andere Instrumente waren deshalb so wichtig, weil sich ihre Verwendung zum konfessionellen Kennzeichen des Luthertums entwickelt hatte: von einer Grundüberzeugung in Luthers Kreis, die dieser vom Spätmittelalter ererbt hatte, bis hin zur Verfestigung nach dem Religionsgespräch in Montbéliard 1586. Für das Geschenk der »Rechtfertigung allein aus Gnade« sei der gläubige Mensch Gott zu ewigem Dank verpflichtet: individuell und maximal. Wer es also pauschal beim Singen von Kirchenliedern belässt, kann sich seinem Gott gegenüber auch versündigen: dann nämlich, wenn er vokale und instrumentale Virtuosität zwar beherrscht, sie aber nur außerreligiös einsetzt. Denn die individuelle Maximalleistung stehe Gott zu. Erst im Zeitalter der Aufklärung mit ihren Fiktionen des Volkstümlichen ist diese einstige lutherische Kernposition verdrängt worden; sehr viel mehr Menschen jedoch, als jenen jüngeren Theologen lieb war, hatten zuvor über Generationen hinweg akzeptiert, dass größtmögliche Kirchenmusik berechtigt sei, auch wenn sie diese nicht bis zur letzten Konsequenz verstanden¹⁵².

Somit lässt sich knapp folgern: Kirchenmusik bis in die Zeit um 1600 bezieht sich zumeist irgendwie auf Text, und zwar auf solchen, der durch Liturgie präterminiert ist – als Ordinarium oder Proprium eines Gottesdienstes gleich welcher westkirchlichen Konfession. Dass man bei der kompositorischen

Arbeit die Ausdruckspotentiale des Textes auslotete, war in einer Musikpraxis, die auch in Sachsen seit bis zu zwei Generationen mit Stilmerkmalen des italienischen Madrigals konfrontiert war, zu einer Selbstverständlichkeit geworden, und sie prägte insofern auch das kirchliche Musizieren. Vor diesem Hintergrund tut man Schütz keinen Gefallen damit, wenn man seine kompositorische Bedeutung auf Textausdeutung verengt. Das konfessionell Entscheidende war für Lutheraner der Schütz-Zeit viel eher, dass in ihrer idealen Kirchenmusik Instrumente vorkamen; eine reine Vokalbesetzung war demnach ein Notbehelf, der auf das konfessionelle Kennzeichen verzichtete. Gerade in Sachsen definierte sich nach 1591 ideale lutherische Kirchenmusik über die Instrumente: primär in Abgrenzung vom Calvinismus, in dem sie weitgehend abgelehnt wurden, teils in Anlehnung an eine katholische Kirchenmusik, die im Kompositionstechnischen Vorbilder lieferte, ohne dass eine liturgische Deckungsgleichheit bestand. Wer also eine Vokalbesetzung in den *Psalmen Davids* für das Eigentliche hält, macht Schütz strenggenommen zu einem Komponisten des Rationalismus¹⁵³ und denkt daran vorbei, was zum Entstehen dieser Musik geführt hat.

In katholischen Gebieten hatte zudem das Trienter Konzil neue Bedingungen geschaffen. Mit der Einführung der Residenzpflicht der Priester, mit der ein Pfründenschacher beendet und die lokale geistliche Präsenz gewährleistet werden sollte, wurden letzten Endes die großen Musikteams der Mutterklöster zerschlagen. Wer in diesen nach wie vor klangvolle Musik erklingen lassen wollte, musste also flexibel sein und Surrogate nutzen: Melodieinstrumente (falls verfügbar) oder die Orgel als Universalthilfsmittel beim Ausfall bestimmter Parts. Diese Denkansätze beförderten auch die Entwicklung neuer musikalischer Ausdrucksformen: die geringstimmige Besetzung (wie in den *Cento concerti ecclesiastici* von Lodovico Viadana¹⁵⁴), ebenso die instrumentalen Anteile der Mehrhörigkeit. Tatsächlich stieg nach den frühen 1560er-Jahren die zuvor nur sporadisch dokumentierte Nutzung von Instrumenten in liturgischer Musik sprunghaft an¹⁵⁵. Für Orte wie Venedig, die für die Problematik der Residenzpflicht unempfindlich gewesen sein dürften, wird daraufhin (auch hier als »produktives Missverständnis«?) eine ähnliche Feststellung getroffen worden sein wie in lutherischen Gebieten Mitteleuropas, in denen sich die Frage der Residenzpflicht gar nicht stellte und somit kaum mitgedacht worden sein kann: dass die gemischte Besetzung als künstlerisches Prinzip ungemein attraktiv sei. Scheinbar drifteten an dieser Stelle also die Konfessionen auseinander; doch es gab auch andere katholische Musikzentren, die wie Venedig auf den ästhetischen Mehrwert fokussierten – nicht zuletzt Höfe wie der Münchner mit Orlando di Lasso als musikalischem Leiter.

Konfessionelle Sonderentwicklungen eröffneten also besondere Perspektiven der Modernität; in der Distanz mitteleuropäischer Lutheraner zu den Überlegungen, die hinter Festlegungen des Tridentinum stehen, erschlossen sich neue Grundlagen für den Einsatz der Instrumente, der als konfessionell so wichtig galt. Er prägte bei Schütz den Umgang mit den Capellae vor, und zwar im Zusammenhang zwischen dem Erlösungsgedanken und der Musizierverpflichtung. Bei dieser ging es um ein relatives, individuelles Maximum des Möglichen; wer sein Bestes gab, galt als wohlgefällig auch dann, wenn andere noch Besseres zu leisten vermochten. Mit der *ad libitum*-Formulierung der Capellae ließen sich die Werke also auch für ein Musizieren durch weniger opulent ausgestatteten Ensembles erschließen. Das gilt dann auch für das Musizieren jüngerer Zeiten: Wer die Capellae für verzichtbar hält, reiht sich unter die schwächeren

153 So schon Ehmman, siehe oben bei Anm. 43.

154 Ausdrücklich so, laut der Vorrede; vgl. Küster (wie Anm. 17), S. 121 f.

155 Stephen Bonta, *The use of instruments in sacred music in Italy 1560–1700*, in: *Early Music* 18 (1990), S. 519–535, hier S. 520 f.

Kirchenmusikensembles der Schütz-Zeit ein und verzichtet auf das »volle gethön«, das Schütz eigentlich beabsichtigt hatte, und zwar in dem konfessionellen Auftrag, für den er eigentlich einstand.

Vorüberlegungen zu historischen Aufführungsanweisungen

Wie Schütz sich dieses Aufführen vorstellte, erschließt sich wesentlich aus seinen Textzusätzen zur Musiknotation. Auch vieles von dem Optionalen, das er in seiner Vorrede anspricht, konkretisiert sich hier am Einzelfall. Und: Im Sinne des Musterhaften der Sammlung entwickelt Schütz in den Notenzusätzen für jede Komposition ein kohärentes Konzept, das auch für den Umgang mit Optionalem als Basis dienen kann. Denn tatsächlich sind die Anweisungen, wörtlich genommen, ebenso zur Aufführung gedacht wie der Notentext selbst. Doch dies allein reicht noch nicht aus, um in der Rückschau die Tragweite des Optionalen zu verstehen.

Hierfür lassen sich auch die alten handschriftlichen Eintragungen heranziehen, die sich in zahlreichen gedruckten Exemplaren finden. Obgleich sie schaffensgeschichtlich von Schütz abgerückt erscheinen, bieten sie außerordentlich wichtige Informationen zum Verständnis dafür, wie seine kompositorischen Variablen in der Praxis behandelt wurden. Denn die historische Zielgruppe Schütz' konnte seine Vorstellungen tendenziell besser verstehen als Nachgeborene: Sie sprach die gleiche Sprache wie er, und er kannte zumindest Grundlagen ihrer Aufführungsbedingungen. Nur hierauf musste er sein Vorwort abstimmen, nicht auf etwas Überzeitliches. Dennoch braucht nicht alles davon, was zu den Noten hinzugesetzt wurde, Schütz' Intentionen entsprochen zu haben; alles aber kann spiegeln, wie historische Nutzer den Notentext interpretierten – desto mehr dann, wenn Zusätze mehrfach auf ähnliche Weise in Stimmenexemplare eingetragen sind.

Für den Umgang mit den Einzeichnungen sind zwei Vorgehensweisen zu unterscheiden. Aus solchen Exemplaren, die zum »normalen« Besitz großer Bibliotheken gehören, können zwar prinzipielle Anhaltspunkte zur historischen und musikpraktischen Interpretation abgeleitet werden¹⁵⁶. Wenn sich hingegen die Provenienz eines Exemplars bis zum Ort der Erstnutzung im 17. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, werden die Anweisungen erst völlig verständlich, weil sie sich dann mit konkreten Raumverhältnissen, der historischen Disposition einer bestimmten Orgel, dem Berufsprofil der lokal Musikverantwortlichen und dergleichen korrelieren lassen. Dabei geraten auch unvollständig überlieferte Stimmbuchsätze in den Blick¹⁵⁷, die dann punktuell sogar informativer sind als die vollständigen Bibliotheksexemplare mit unklarer Provenienz.

Ferner müssen die Aufführungsanweisungen in ihren elementaren Funktionen verstanden werden: Sie zielen auf den Umgang mit dem Notentext genau der Stimme ab, in der sie stehen. In keiner von ihnen sind demzufolge Mitteilungen zu erwarten, die sich eigentlich auf einen anderen Part beziehen. Das wirkt pauschal selbstverständlich, da es sich um Aufführungsmaterialien handelt. Besondere Sorgfalt

¹⁵⁶ Vgl. hierzu bereits Philipp Spitta, in: SGA 3, S. VII (zu Nr. 17) und XVIII (zu Nr. 27), ausgehend vom Exemplar D-B Mus.ant.pract., S 750 (für Informationen zu diesem danke ich Roland Schmidt-Hensel, Berlin); auf sie ist gleichwohl wegen der Orgelregistrierung zurückzukommen. Auch die in Brüssel verwahrte Quelle (B-Br, Fétis 1.966 C RP; online: <http://uurl.kbr.be/1561291>) liefert »allgemeingültige« Informationen.

¹⁵⁷ Eingang in diese Untersuchungen gefunden haben einige »städtische« Exemplare: aus Berlin (D-Bn, ohne Signatur), Pirna (D-Dlb, online: <https://sachsen.digital/werkansicht/dlf/222755/1>), Erfurt (D-EF, 13-M 1278), Halle (D-HAh, 310018) und Nürnberg (D-Mbs, 4 Mus. pr. 2680, online: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00089783/images/?viewmode=1>; zur Provenienz siehe unten). Die Exemplare in Berlin, Erfurt und Halle wurden 1994 eingesehen. Für das Exemplar aus Saalfeld vgl. ferner Rumpf (wie Anm. 68).

ist jedoch gegenüber Einzeichnungen im Continuo-Stimmbuch nötig: Es mag benutzt worden sein als Spielexemplar, als Direktionsexemplar und als Vorlage für das Ausschreiben weiterer Materialien; Einzeichnungen können also theoretisch mit allen drei Nutzungsformen zusammenhängen.

Für jedes Exemplar stellen sich die Bedingungen zur Klärung auf eigene Weise, und sie sind nicht ohne weiteres auf das Exemplar aus einem anderen Ort übertragbar. Und schließlich müssen sämtliche Bedingungen, die aus den Einzeichnungen entnommen werden, auch in ihrer Summe konsistent sein: Kommt es zu Konflikten innerhalb eines rekonstruierten interpretatorischen Konzepts, ist dieses insgesamt in Frage zu stellen. Hilfestellungen in Zweifelsfällen ergeben sich daraus, dass manche Zeichen an mehreren Orten gleichartig verwendet worden sind, und nicht zuletzt aus der Musik als solcher. Kurz: Der Umgang mit den Einzeichnungen ist nicht einfach, und die jeweils angenommene Bedeutung der Schriftzusätze muss letztendlich aufführungspraktisch plausibel sein.

Eintragungen finden sich besonders zahlreich in den Continuo-Exemplaren. Mit ihnen werden Schütz' Anweisungen präzisiert, verdichtet oder überformt. Gedruckte Eintragungen zum Verhältnis zwischen Favoriti und Capellae wurden mancherorts durch Angaben ersetzt, die sich auf Schütz' originale Zählung der Chöre beziehen. Deutet dies also darauf hin, dass das Gesamtensemble vom Continuo-Spieler dirigiert wurde? Oder wird mit beidem eine Spielanweisung gegeben? Kaum denkbar ist, dass mit diesen Vermerken der Continuo-Part auf zwei Tasteninstrumente verteilt würde: In ein einziges Aufführungsexemplar eingetragen, bliebe offen, welches Notenexemplar ein zweiter Spieler benutzte, und im Endeffekt müsste der Nutzer des erhaltenen Stimmenexemplars die Anweisungen, die sich auf den jeweils anderen Spieler bezogen, als Tacet-Vermerke für sich selbst verstanden haben. Dann, wenn der andere Chor an der Reihe war, sollten die Noten des Druckexemplars nicht gespielt, sondern von einem anderen Spieler übernommen werden, für den ein eigenes Notenexemplar (handschriftlich) hergestellt worden ist. Auch hier entscheidet sich das Verständnis der Eintragungen also an der musikalischen Plausibilität.

Daneben gibt es zusätzliche Generalbassziffern; ihnen benachbart sind in den Stimmbüchern der Melodiestimmen Änderungen der Instrumentierung. Und erneut: All dies hat Folgen für den Umgang allein mit der betreffenden gedruckten Stimme. Doch es gibt auch anderes, das einer umsichtigen Annäherung bedarf: auch für die Singstimmen. Auf all dies ist im Folgenden einzugehen.

Zur Rolle von Schütz' Orgel in der Klangarchitektur

Wie mehrfach erwähnt, steht für Schütz die Mitwirkung der Orgel außer Diskussion. Organisten, so schreibt er, sollen für die ersten 18 Stücke das eine, gedruckte Stimmbuch mit dem bezifferten Bass benutzen; für die acht weiteren Stücke rät er ihnen, »sich [...] mit absetzen in die Partitur zu bemühen« – vermutlich um die differenzierteren Werkgestalten beim Spiel besser überblicken zu können¹⁵⁸. Jede Vorstellung, eine »reine« Vokalaufführung ohne Orgel sei Schütz' klangliches Ziel gewesen, wird somit anhand des äußerlichsten Befundes der Notenpräsentation widerlegt¹⁵⁹: Grundlage für eine Orgelmitwirkung kann nicht allein die Feststellung sein, dass die Satztechnik Mängel aufwies, wenn der Orgelanteil unbesetzt bliebe; die intendierte Klanggestalt der Musik darf in den Überlegungen genauso wenig vernachlässigt werden, und gerade im Hinblick auf Räumliches hat die Orgel eine wichtige Funktion.

158 Warum der Organist sich in seinem Generalbassspiel gerade hier »an dem imitatorischen Stimmengeflecht« beteiligen solle (so Ehmman, NSA 23, S. X, Anm. 12), wirkt fraglich; dieses (soweit vorhanden) ist in den übrigen Stücken nicht prinzipiell anders gestaltet und aus der Generalbassbezifferung nicht klarer zu entnehmen als aus denen im hinteren Teil der Sammlung.

159 Dazu schon Ehmman (wie Anm. 43), S. 154.

Bei der Notationsform der »Partitur«, die sich die Spieler anfertigen sollten, dachte Schütz möglicherweise an die so genannte italienische Tabulatur. Schon in den 1580er-Jahren wurde sie in Deutschland mit venezianischer Musik in Verbindung gebracht. Ein Zufallsfund zeigt dies:



Abbildung 2: Andrea Gabrieli, *Caro dolce ben mio, perche fuggire* in italienischer Tabulatur auf zwei Systemen. Kirchspiel Fuhlen (Hessisch Oldendorf), Taufbuch/Traubuch 1586–1672/73: Eintragung am Bandende (original auf dem Kopf stehend)

Er stammt aus Fuhlen, einem Dorf im Grenzgebiet zwischen Hessen, Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen, das heute zu Hessisch Oldendorf gehört. Das dort 1586 angelegte Kirchenbuch¹⁶⁰ enthält (quasi auf dem Kopf stehend und vom Buchende her betrachtet) den Beginn von Andrea Gabriels Madrigal *Caro dolce ben mio, perche fuggire*, das erstmals 1576 im Druck nachweisbar ist: untextiert, als italienische Tabulatur auf zwei Systemen. Folglich wurde hierfür nicht die deutsche Orgeltabulatur gewählt, die gleichzeitig für die solistische Orgelmusik Mitteleuropas intensiv genutzt wurde; woran es liegt, dass sich Belege dieser Notationsform für die Stützung von Ensemblesmusik anscheinend kaum schon aus den Jahrzehnten um 1600 erhalten haben, ist eine Frage, die den Rahmen dieses Textes bei weitem sprengt. Obendrein sind tastenmusikalische Aufführungsmaterialien, die die handschriftliche Stimmbuch-Überlieferung des späteren 16. Jahrhunderts flankierten, wohl kaum erhalten geblieben.

Für die Ausführung der Orgelparts fordert Schütz, die Organisten sollten leiser und lauter spielen – je nachdem, ob gerade eine Capella mitwirkt oder nicht. Ausdrücklich deshalb sind für zahlreiche Stücke in der Continuo-Stimme Besetzungsangaben vermerkt; sie waren also keine bloßen Anweisungen an einen Tastenmusiker, der zugleich das Ensemble leitete und auf diesem Wege mitgeteilt bekam, welche von dessen Teilen jeweils »dirigiert« werden mussten. Wer also eine Orgel in durchweg einheitlicher

¹⁶⁰ Archiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Kirchspiel Fuhlen, Taufbuch 1586–1673/Traubuch 1587–1672, S. 299. Zur Notationsform als italienische Tabulatur vgl. z. B. Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare et sonare a uno, doi, e tre soprani* (Rom 1601), Faksimile Florenz 1980 (Archivum musicum, Collana di testi rari 35).

Registrierung spielen lässt, handelt Schütz' Intentionen zuwider. Vermutlich ist an ein zweimanualiges Instrument gedacht, so dass nicht fortwährend Register gezogen und wieder abgestoßen werden müssen¹⁶¹.

Dies lässt sich am ersten Stück verdeutlichen, das Schütz mit zwei Favoritchören und einer Capella disponiert.

Vers	Text	I	II	Cap.
		Hinweis in der Orgelstimme		
1	Der Herr sprach zu meinem Herren: Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege.	Fav. Cap.	Cap. [Cap.]	Cap. [Cap.]
2	Der Herr wird das Zepter deines Reiches senden aus Zion: Herrsche unter deinen Feinden!	Fav. Cap.	Cap. [Cap.]	Cap. [Cap.]
3	Nach deinem Sieg wird dir dein Volk willig opfern in heiligem Schmuck. Deine Kinder werden dir geboren wie der Tau aus der Morgenröte.	Fav.		
4	Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen. Du bist ein Priester ewiglich nach der Weise Melchisedech.	Cap.	Cap.	Cap.
5	Der Herr zu deiner Rechten wird zuschmeißen die Könige zur Zeit seines Zorens.	Cap.	Fav. Cap.	Cap.
6	Er wird richten unter den Heiden, er wird große Schlacht tun; er wird zuschmeißen das Haupt über große Lande.	Fav. Cap.	Cap.	Cap.
7	Er wird trinken vom Bach auf dem Wege, darum wird er das Haupt emporheben. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.	Fav. Fav. Cap. Fav.	Cap. [Fav.]	Cap. Cap.

Die Angaben der Organo-Stimme werden in Abkürzungen, wie Schütz selbst sie verwendet (zu Beginn schreibt er einmal „Fauorito“ und danach gelegentlich „Capella“ in ausgeschriebener Form), so dargestellt, dass sie den jeweils musizierenden Ensemblegruppierungen zugeordnet sind. Angaben in Klammern sind hinzugefügt worden, wenn ein Besetzungswechsel erfolgt, der sich in der Organo-Stimme nicht spiegelt.

Tabelle 4: Orgel und Klangdisposition in Psalm 110 (SWV 22)

Schütz bildet vier Klangabstufungen: Beide Favoritchöre können jeweils allein musizieren; ferner gibt es Tuttiklang, aber zudem häufig ein Miteinander von Chor II und Capella (später einmal, im Tutti-Kontext kaum merkbar, auch eine Koppelung der Capella mit dem ersten Chor).

Die erste Klangreduktion (beim Ausscheiden des ersten Favoritchors) erfolgt zu den Worten »bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege«. Zieht man zum Verständnis dieser Klangregie die Wiedergabe der Dresdner Schlosskapelle heran, wird schnell deutlich, dass mit ihr weder der Auftrag, der aus den Noten hervorgeht, noch die Beschreibung der Klangräumlichkeit, die Schütz im Vorwort gibt, in Verbindung zu bringen sind. Denn es wäre nicht sinnvoll, die Capella in der Nähe irgendeines der beiden anderen Ensembleteile stehen zu lassen.

161 Zu den Einzelnachweisen für diese Praxis siehe weiter unten die Bemerkungen zu den handschriftlichen Eintragungen in den Exemplaren.

Schütz nimmt hier den ersten Chor aus dem Ensembleklang heraus, um ihn bruchlos wieder einsetzen lassen zu können, sobald die restlichen Stimmen den Versschluss musiziert haben. Folglich können Chor II und Capella den Tutti-Eindruck auch ohne Chor I aufrecht erhalten. Das aber ist nur möglich, wenn diese beiden Ensembleteile nicht nebeneinander stehen; sonst verschmolze der Klang der beiden zu einem einzigen Komplex. Wäre Schütz gerade daran interessiert gewesen, hätte es genügt, durchgängig einen schlichten Wechsel zwischen einer Tutti- und einer Solo-Gruppierung vorzusehen – also eine Aufführungsform, die auf Capellae verzichtet. So wird deutlich, dass dies nicht seinen Intentionen entsprach. Und an zwei späteren Stellen fällt diese Favoriti-Rolle dem zweiten Chor zu; also muss raumakustisch erkennbar werden, dass auch dort nicht »die« Sologruppe musiziert, nicht also der erste Chor.

In dieser Klangarchitektur kommt nun die Orgel ins Spiel. Ihre »starcke« Registrierung unterstützt den Eindruck eines Tutti auch dann, wenn der erste Chor aus diesem eigentlich ausgestiegen ist, und begleitet jede der beiden Favoriti-Gruppen »still«, sobald sie einzeln musizieren. Beide Ausrichtungen dieses Spiels »mit guter *discretion*« lassen sich so zusammenführen, dass idealerweise der erste Favoritchor bei der Orgel steht: Sie stützt ihn, kann ihn aber im Tutti-Klang auch ersetzen. Der zweite Favoritchor und die Capella wären sowohl von diesem Musik-Zentrum als auch untereinander räumlich klar abgesetzt; dass die Orgel so, wie für die Favoriti I beschrieben, auch einmal die Favoriti II klanglich »mitrepräsentieren« solle, sieht Schütz nicht vor. Auf diese Weise können Raumarchitektur, Orgelmitwirkung und Werkdisposition ineinandergreifen.

Das Klangkonzept leitet sich zudem elementar aus dem Text her: aus einer Mischung aus Struktur und Dramatik. Psalmverse bestehen aus zwei Hälften, eine Gliederung, die von Komponisten normalerweise respektiert wird. Auch deshalb ist es plausibel, dass nach Abschluss der wörtlichen Rede »Setze dich zu meiner Rechten« eine Differenzierung zustande kommt. Nur stellenweise behält Schütz die Besetzung über eine Vers-Binnenzäsur hinweg bei (Vers 2 und 7) oder lässt einen Vers mit dem Klangkonzept beginnen, mit dem er den vorigen beendet hat (Vers 2–3: Fortdauer der Tutti-Wirkung). Also lassen sich mit der geforderten Trennung der Ensembleteile sowohl die Vers-Fortführungen nach einer Binnenzäsur als auch die Anfänge eines neuen Verses hörbar machen. Nur der »dramatische« Besetzungswechsel im ersten Halbvers ist daher eine Textausdeutung Schütz¹⁶²; das Übrige ist Psalm-Standard. Alles zusammen prägt die klangräumliche Psalm-Darbietung in Schütz' avanciertem Verständnis der venezianischen Techniken.

Überträgt man dies auf die Raumverhältnisse in Kamenz, könnte an der einen Orgel (die vermutlich schon im Westen der Kirche stand) der erste Chor musiziert haben. Mit der Empore an der Chorsüdwand stand ein weiterer Platz in der Kirche, der kein typischer Gemeinderaum war, für musikalische Zwecke zur Verfügung, ebenso (und davon noch abgesetzt: Capella?) ein dritter: neben dem Altar, als dem Standard-Musizierplatz liturgischer Gesänge. Dort wäre (für andere Besetzungskonstellationen des Druckes) eine weitere Aufteilung des Ensembles auf die Nord- und die Südseite des Chorraums möglich gewesen¹⁶³.

162 Für Entsprechungen bei Adrian Willaert sei verwiesen auf seine Vertonung von Ps 115 *Credidi propter quod locutus sum*: auf das Tutti zu *O Domine quia ego servus tuus* (T. 47–52), ebenso auf den Besetzungswechsel zu »dirupisti vincula mea« (T. 65) mitten im Psalmvers; vgl. Hermann Zenck (Hrsg.), *Adriani Willaert opera omnia*, Bd. 8: *Psalmi vesperales*, 1550 (CMM 3, VIII), S. 154–160.

163 Also mit einer ähnlichen Entfernung zwischen den Mitwirkenden, wie sie etwa für die Aufführung von Bachs Matthäuspasion 1736 zu postulieren ist (zwischen der Haupt- und der Schwalbennestempore der Leipziger Thomaskirche); vgl. oben, Anm. 62.

Offen bleibt die innere Konkretisierung dieses Ensembles: Wie viele Sänger bzw. Instrumentalisten standen dem Kamener Kantor zur Verfügung, und wie verteilte er sie? Erschlossen sich ihm die Concertato-Elemente in Schütz' Satzgestaltung: Ließ auch er die Favoriti solistisch singen? Deutlich wird hier: Sämtliche Metadatensysteme, die scheinbar für sich allein stehen, müssen am Ende in einem Gesamtkonzept aufgehen. Denn theoretisch lassen sich Überlegungen zur Satzgestaltung unabhängig von denen zur Ensembleaufstellung und zur Orgelbeteiligung anstellen; doch sie gelten derselben musikalischen Substanz.

Jedenfalls wird der Alternatim-Vortrag des Textes nur bei angemessener Entfernung der Ensemblegruppen tatsächlich erlebbar; er gehört zu den obligaten Elementen nicht nur des Werkkonzepts, sondern ist sowieso eine elementare Prämisse im Umgang mit dieser Art des »venezianischen« Vortrags eines kompletten Psalms.

Wann musiziert eine zweite Orgel?

Wie erwähnt, macht derartige Klangräumlichkeit traditionell misstrauisch: Lässt sich Musik über so große Entfernungen überhaupt koordinieren? Bezogen auf die Orgel heißt die Konsequenz: Muss dann nicht ein anderes Continuo-Instrument das von der Hauptorgel entfernte, andere Teil-Ensemble begleiten – so, wie sich dies 1605 auf dem Titel zu Praetorius' *Musae Sioniae* darstellt¹⁶⁴? Theoretisch erscheint dies denkbar, und auch Schütz sieht diese Option, gerade für die Psalmen; »wofern mehr als eine Orgel gebraucht werden soll«, müsse man eben zusätzliches Aufführungsmaterial anfertigen.

Für Wilhelm Ehmann stand 1971 außer Zweifel, dass solche Zusätze nur dann angefertigt werden müssten, wenn die Ensembleteile räumlich getrennt seien¹⁶⁵; ausdrücklich schreibt er: »Bei einer Aufstellung an »unterschiedenen Orten« mögen jedoch nach Hinweisen des Komponisten im letzten Vorschlag seiner Einleitung mehrere Generalbaßinstrumente mitwirken«.

Zunächst geht es allerdings um ein Missverständnis. Denn wenn für Schütz erst die räumliche Spreizung dieser Musik deren »gewünschten *effect*« ermöglichte, hätte in der Lesart Ehmanns ohnehin nie eine einzelne Continuostimme fürs Aufführen ausgereicht, und so wäre unverständlich, weshalb Schütz einen Sonderfall dieser Art überhaupt erwähnte. Ferner geht Ehmann zu weitgehend von der »allgemeinen Aufführungspraxis« seiner Zeit aus: Deren Fixierung auf größere Chorensembles verstellte ihm den Blick auf das von Schütz Beschriebene. Denn die Alternative für die von ihm vorgeschlagene Aufführungsform schildert er so¹⁶⁶: »Gewiß ist es möglich, alle Chöre auf *ein* Generalbaßinstrument zu beziehen, etwa wenn die Chöre an *einer* Stelle des Raums zusammengedrängt werden.« Der Begriff »zusammengedrängt« lässt hinsichtlich der Zahl der Mitwirkenden, die er im Sinn hatte, keine Fragen offen; eine solistische Besetzung kann Ehmann nicht gemeint haben.

So muss die Interpretation grundsätzlich anders ausfallen: Welche Rolle kann eine zweite Orgel spielen, für die im Sinne Schütz' neue Noten angefertigt werden müssten? Zuallererst muss er an Kirchen gedacht haben, in denen zwei Orgeln fest eingebaut waren wie in der Leipziger Thomaskirche: Orgeln befanden sich (umgestaltet bzw. erbaut auch hier von Johann Lange¹⁶⁷) im Westen der Kirche sowie

164 Vgl. Michael Praetorius, *Musae Sioniae, Teil I (1605)*, hrsg. von Rudolf Gerber, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 1, Wolfenbüttel 1928, S. [V].

165 Ehmann, NSA 23, Vorwort, S. VII. Das im Folgenden Dargelegte rückt von seinen viel radikaleren Überlegungen im Jahr 1956 ab, die das Solistische betonten.

166 Ebenda. Hervorhebungen im Original gesperrt gedruckt.

167 Wustmann (wie Anm. 11), S. 144–149.

auf der Schwalbennestempore über dem Triumphbogen. Anders als für Kamenz erwogen, hätte Johann Hermann Schein das Musizieren also entlang einer Achse gebildet, die sich vom Altar zur Hauptorgel erstreckte, nicht also an Orten, die im Hinblick auf die Raumarchitektur durch »creutzweiß« verlaufende diagonale Linien oder überhaupt asymmetrisch angeordnet wären. Wie weit es möglich war oder sinnvoll gewesen wäre, analog zu Kamenz oder zur vorreformatorischen Praxis Regensburgs und Schlesiens in eine solche axiale Klangarchitektur auch noch das Chorgestühl der Thomaskirche einzubeziehen, wäre eigens zu überlegen. Zwischen den beiden Orgeln allerdings wäre es zu den klassischen Entfernungsproblemen gekommen, nämlich im Tutti.

Genau dieses Musizieren ist eine der Optionen, die Schütz sogar im Sinne des »Musterbuches« entwirft: In Nr. 15 (*Jauchzet dem Herren*) notiert er den gedruckten Continuoart auf zwei Systemen; die Wirkung als vollaussgeführter Generalbass, die eigens als »Proposta« und »Risposta« umschrieben ist, lässt sich von einem einzigen Spieler und einer einzigen Orgel nicht erzielen – nicht in den Abschnitten des Abwechslens, erst recht nicht beim Musizieren beider Teile¹⁶⁸. Für dieses muss auf jeden Fall mit einer klaren Entfernung der »beiden Orgeln« gerechnet werden.

Analog zur »kleinen« Orgel der Thomaskirche und zur zweiten Orgel im Regensburger Kloster St. Emmeram gab es auch in anderen großen Sakralräumen bisweilen ein weiteres Instrument neben einem »großen«. Bis heute weit bekannt sind solche Konstellationen aus den Lübecker Kirchen St. Marien (Hauptorgel, Totentanz-Orgel) und – noch illustrativer – St. Jakobi, da dort neben einer Hauptorgel und der »Stellwagen-Orgel« (beide mit Wurzeln im 15. Jahrhundert) auch ein Positiv vorhanden war, das, 1673 von Joachim Richborn erbaut, auf dem Lettner stand (dieser wurde 1844 abgebrochen)¹⁶⁹. Das geringe Alter dieses Instruments ist dabei zunächst unerheblich; wichtiger ist seine ursprüngliche Aufstellung. Denn ein Lettner¹⁷⁰ konnte nicht nur als Chorschranke funktionieren (wie etwa im Brandenburger Dom¹⁷¹) oder zusätzliche Stellflächen für Altäre schaffen, sondern eben auch einen Teil des Musizierens tragen (wie letztlich schon im Schleswiger Dom). In einem klangräumlich-mehrchörigen Musizieren also, das Christoph Demantius im Freiburger Dom organisiert haben muss, entstand vom Lettner aus eine ähnliche Klangwirkung wie von der Schwalbennest-Empore der Leipziger Thomaskirche. Hier erklärt sich auch, weshalb Cornelius Gurlitts Beobachtung, die Kamenzener Kirche habe wohl nie einen Lettner gehabt, so wertvoll ist, entsprechend die gut dokumentierte, erst reformationszeitliche Baugeschichte der Marienkirche in Pirna¹⁷². An diesen beiden Orten ist zudem keine zweite Orgel nachweisbar; das Musizieren muss also nach anderen Gesichtspunkten organisiert worden sein.

Orgel und Positiv: Zwischen Begriffsgeschichte und Aufführungspraxis

Zu fragen ist aber, ob zum Musizieren nicht einfach ein zusätzliches Positiv hinzugezogen worden sei. Zunächst ist dem entgegenzuhalten, dass es ortsfest gewesen sein müsste: weil es tendenziell an jedem Festtag genutzt worden wäre und deshalb stets an derselben Stelle stand. Obendrein war ein historisches

168 Zur andersartigen Zielrichtung der sonstigen gedruckten und der handschriftlich hinzugefügten Vermerke vgl. die nächsten beiden Abschnitte.

169 Im Überblick: [https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_\(Lübeck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_(Lübeck)) (Aufruf am 12.10.2018).

170 Zu den Funktionen und deren Entwicklungen im Überblick: Justin Kroesen/Regnerus Steensma, *Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Petersberg 2011, S. 165.

171 Ernst Badstübner/Carljürgen Gertler, *Der Dom zu Brandenburg an der Havel*, Regensburg 2006 (Große Kunstführer 222), S. 18f. (Lettner).

172 Vgl. oben, Anm. 95 und 129.

Positiv kaum transportabel. Dies ergibt sich umfassend aus seinem Gewicht und seiner Baugröße: nicht nur dann, wenn man auch Metall-Labialpfeifen postuliert, sondern auch, weil – anders als im Fall einer Truhengorgel mit elektrischem Gebläse – zum Instrument auch eine komplette Windversorgung mit zwei Bälgen gehörte, die sich im Untergehäuse unterbringen ließ. Orgeln dieser Art hatten also mindestens eine Größe wie die Orgel, für die – in Praetorius' *Syntagma musicum* eingebunden – eine Entwurfsskizze aus St. Peter im Schwarzwald erhalten geblieben ist (4 Register)¹⁷³, oder diejenige, die für die Darmstädter Schlosskapelle entstand¹⁷⁴.

Dass von einer solchen Orgel nur begrenzt erwartet wurde, transportierbar zu sein, ergibt sich auch aus der Verwendung des Begriffs »Positiv« für Instrumente, für die die Nachwelt viel eher von einer »kleineren Orgel« sprechen würde¹⁷⁵. Solche »Positive« der Zeit vor 1620 sind – als Beispiele¹⁷⁶ hier aus dem nördlichen Mitteleuropa – nachweisbar als (einzige) Orgeln der Leeuwarder Klöster St. Anna und St. Vitus (beide von 1517) sowie in den Hamburger Marschen-Vororten Moorfleet (1602 vorhanden) und Allermöhe (1614 eingeweiht von Jacob Praetorius). Die erste Orgel auf Schloss Gottorf in Schleswig (1501) galt ebenso als Positiv wie die Orgel aus Schwabstedt, die 1609 ins Flensburger Rathaus verkauft wurde. Als »Positive« wurden später auch Orgeln bezeichnet, die als Notbehelf bis zur Erbauung eines größeren Instruments dienten (wie 1622 im eben gegründeten Glückstadt oder für die 1657 kriegszerstörte Orgel in Itzehoe). 1635 wurde das »Positiv« der Oldenburger Lambertikirche nach Golzwarden verkauft, später dort um ein angehängtes Pedal ergänzt und galt beim Verkauf 1694 nach Großenmeer noch immer als Positiv – es hatte damals zwei Manuale und 10 Register. Ebenfalls zweimanualig war das Positiv, das in der Stader Kirche St. Cosmae und Damiani auf Empfehlung Thomas Selles angeschafft wurde. Arp Schnitgers Orgel in Twielenfleth (Altes Land, 1689; 8 Register) wurde ebenso als Positiv bezeichnet wie sein »einziges Positiv«, das er für eine niederländische Kirche baute: in Nieuw Scheemda (1698; 8 Register). Auf diese Weise lässt sich eine ungefähre Vorstellung davon gewinnen, wie immobil »Positive« waren. Ihre Größe entspricht mindestens derjenigen eines massiven, mindestens zweitürigen und mannshohen Schanks. Ihr Platzbedarf im Kirchenraum war bei weitem größer als für moderne, insofern aber unhistorische Truhengorgeln; von ihnen werden Schütz' Orgel-Vorstellungen nicht erfüllt.

Für die weitere Betrachtung hat man ferner eine historische Trennlinie zu ziehen: Zahlreiche »Positive« entstanden erst nach der Drucklegung der *Psalmen Davids*; ihre Erbauung verbindet sich erst mit

173 In: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/praetorius1619-2/0278> (Aufruf am 12. 10. 2018).

174 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Orgel_der_Evangelischen_Kirche_Worfelden (Aufruf am 12. 10. 2018); diesen Hinweis verdanke ich Arno Paduch.

175 Analog zur Bezeichnung »kleine Orgel«, wie etwa originär für diejenige in der Hamburger Hauptkirche St. Nikolai oder im Hamburger Dom, vgl. Hugo Leichsenring, *Hamburger Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Hamburg 1982 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20), S. 109.

176 Zu den Orgelnachweisen der im Folgenden genannten Orgeln Norddeutschlands und der Niederlande vgl. folgende Handbücher: Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel etc. 1974; Walter Kaufmann, *Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg: Nordoldenburgische Orgeltopographie*, Oldenburg 1962; Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig* (Schriften zur Musik 23), München 1973; Günter Seggermann, *Die Orgeln in Hamburg*, Hamburg 1997; Auke Hendrik Vlagsma, *De Friese orgels tussen 1500 en 1750*, Leeuwarden 2003. Zu Stade vgl. Martin Böcker/Peter Golon, *Die Orgel-Stadt Stade: Weltberühmte Orgeln und 600 Jahre Orgelbau*, Stade 2004, S. 51. Zu Glückstadt: Landesarchiv Schleswig-Holstein Abt. 123 Nr. 3187. Zu Lübeck St. Jakobi vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobi_kirche_\(Lübeck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobi_kirche_(Lübeck)) (Aufruf am 12. 10. 2018).

der fortschreitenden Ausbreitung der Generalbassmusik, und sie repräsentieren nicht die mitteldeutsche Orgel-Normalität, auf die Schütz' Vorwort-Bemerkungen 1619 abzielen. Ausgeschlossen werden damit neben dem (nicht mehr existierenden) Stader Positiv oder dem Lübecker Richborn-Positiv auch das bis heute zumindest äußerlich erhaltene Gegenüber aus Hauptorgel und »Lettner mit Orgel« in Tönning (1681/83 bzw. 1739). Zu dieser »Familie« gehörten sicher auch das Positiv, das auf der Innenansicht der Nürnberger Frauenkirche von 1696 zu sehen ist, und jenes, das 1628 Johann Andreas Herbst nach seiner Übersiedelung nach Frankfurt anschaffen ließ, um es dort für die Figuralmusik einsetzen zu können¹⁷⁷. Damit bleiben für die Zeit vor 1619 tatsächlich nur wenige Kirchen mit zwei ortsfesten Orgeln übrig, die für Schütz' Vorstellungen als Bezugspunkt gedient haben könnten. Transportabel war dagegen ein Regal; doch mit seinen Zungenstimmen wäre es kaum das Instrument, von dem Schütz entweder die »stillen« Klänge zur Begleitung der Favoriti oder die »starcken« bei der Capella-Mitwirkung erwartete.

Auf diese Weise wird der Normalfall verständlich, mit dem Schütz rechnete: dass die eine, einzige Hauptorgel einer Kirche die Basis des kompletten, klangeräumlich-mehrchörigen Musizierens bildete – wie bereits für Kamenz und Pirna aus der »liturgischen Architektonik« abgeleitet. Dies machte auch die Bilddarstellung auf der Titelseite der *Psalmodia christiana* von Hector Mithobius¹⁷⁸ mit ihrer Zentrierung auf eine einzige Orgel verständlich. Geringfügig anders liegen die Dinge für den detaillierten Bericht über das bis zu vierchörige Musizieren zur Einweihung der St. Gertruds-Kapelle in Hamburg 1607¹⁷⁹: Einem der Chöre war ein Regal zugeordnet, nur einem anderen die Orgel; doch auch sie stellte im Tutti das Fundament des Gesamtensembles bereit. Ähnliche Verhältnisse prägten das Musizieren, das 1642 in Breslau aufgrund einer Stiftung ermöglicht wurde¹⁸⁰. Schütz' Anweisungen dagegen gehen ausdrücklich von der Dauer-Mitwirkung der einen Orgel aus; dass er in Nr. 15 das Abwechseln zweier Orgeln demonstriert und in Nr. 26 »Liuti« (als Akkordinstrumente) erwähnt, gehört zum Variieren dieses Grundprinzips, ebenso wie Schütz auf dem Titel der Continuo-Stimme »Lauten, Chitaron etc.« als Alternativen für die Orgel benennt.

Die Hauptorgel im Fokus: Die Continuo-Exemplare aus Nürnberg und Saalfeld

Dass das Gesamtensemble tatsächlich von einer einzigen Orgel gestützt werden konnte, zeigen die Continuo-Stimmbücher gerade dann, wenn über die gedruckten Vorschriften Schütz' noch weitere Anweisungen handschriftlich hinzugefügt worden sind. Einen Ausgangspunkt dafür kann das in Brüssel überlieferte Exemplar¹⁸¹ bieten, und zwar im Eingangsstück der Sammlung, für das Schütz' differenzierte

177 Nürnberg: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Nürnberg_Frauenkirche_1696.jpg (Aufruf am 12. 10. 2018). Frankfurt: Peter Epstein, *Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's*, in: AfMw 6 (1924), S. 58–102, hier S. 82 f. und 101. Für die Hinweise auf beide Instrumente danke ich Arno Paduch herzlich. Zur frühesten Nürnberger Aufführungspraxis der *Psalmen Davids* vgl. den nächsten Abschnitt.

178 Wie oben, Anm. 65.

179 Wiedergabe bei: Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg etc. 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 12), S. 263 f.

180 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 350–352.

181 Leider ist die Provenienz nicht zu ermitteln; für Informationen danke ich Michiel Verweij, Brüssel. Einziger Anhaltspunkt könnte die Namensnennung »Matthæus Haler« zu Nr. 5 im Continuo-Stimmbuch sein; als Namensträger ließe sich auf Matthäus Haller verweisen, der beim Reformationsjubiläum 1617 in der Reichsstadt Reutlingen als einer der zwölf Zunftmeister genannt wird; vgl. Johann Georg Füsing, *Umbständliche Relation wie es mit der Reformation der Stadt Reuttlingen, so wohl Vor- inn und nach dem Jahr M.D.XVII. eigentlich hergegangen*, [Reutlingen] 1617, S. 316;

Angaben noch weitergeführt werden. Unter den Abschnitten, die demzufolge vollstimmig musiziert werden, ist mit Tinte eine liegende eckige Klammer eingezeichnet, deren Waagrechte als Wellenlinie dargestellt ist. Dort, wo die Capella I aus dem Musizieren aussteigt, ist »2. Ch.« vermerkt. Folglich wird dort, wo nach Schütz' Angaben die Capella noch gemeinsam mit den Favoriti II weitermusizieren, nicht mehr Tuttiklang gefordert, sondern Anderes.

Die »liegende Klammer mit Wellenlinie« ist ein vertrautes Darstellungszeichen für Tuttiklang; noch 80 Jahre später findet es sich in Bachs Partiturautograph zur Mühlhäuser Ratswechselkantate BWV 71¹⁸². In eine Continuoostimme als Überformung eingezeichnet, war demnach auch hier eine Klangdifferenzierung das Ziel. Demnach werden drei Formen voneinander unterschieden: das Musizieren zweier Chöre jeweils für sich und deren Vereinigung zum Tutti. Wie weit dabei Capellae eine Rolle spielen, bleibt vorerst offen.

Dass dies keine Dirigieranweisungen sind, wird im zweiten Stück deutlich. Dort ergibt sich in der Eröffnung ein chorisches Abwechseln zum Text »Warum toben die [Heiden]«; der jeweils folgende Chor setzt ein, während der vorausgehende zum Wort »Heiden« sein Musizieren abschließt. Dem vorausgehenden Text sind im Continuo jeweils zwei Halbenoten zugeordnet. Jedes dieser Paare erhielt nun einen »Ch. 1«- bzw. »Ch. 2«-Vermerk, teils durch Linienzusätze präzisiert und am Ende sogar korrigiert: Die neunte Halbe, ursprünglich nicht dem »Ch. 2.«-Anteil zugeordnet, wird diesem nachträglich zugeschlagen. Dies wäre sinnlos, wenn diese Zeichen auf ein Abwechseln zweier Orgeln hätte verweisen sollen (wie Schütz' Vorgaben in Nr. 15); es lässt sich folglich nur noch als Klangwechsel an einer einzigen deuten. Nach dieser neunten Note jedoch ist dann das eingetragen, was im Eingangsstück fehlt: Für das Zusammentreten des Gesamtensembles ist »Cap.« hinzugesetzt¹⁸³. Also geht es tatsächlich um drei Klangebenen – und nicht um eine prinzipielle Einsparung der Capellae.

Von deren Einsatz an ist, nur noch schwach erkennbar, von anderer Hand mit Bleistift eine Textierung eingetragen, offensichtlich um dem Spieler ein Mitverfolgen zu ermöglichen. Wie »organistisch« dies konzipiert ist, zeigt sich in Nr. 9: in Texteintragungen durch denselben Schreiber mit Tinte. Sie folgen dem Klangverlauf des Gesamtsatzes und sind insofern für andere Aufführende unsinnig. Für die beiden ersten Klangblöcke, jeweils zum Text »Wohl dem«, setzt jeweils der Tenor vor den drei anderen Stimmen ein, zuerst eine Ganze früher, beim zweiten Mal synkopisch nach einer Halben Pause. Die Textierung im Continuoart behandelt die Abläufe nun so, als handele es sich um einen fortlaufendem Textvortrag, in dem das Wort »wohl« wiederholt wird (»wohl, ij, dem« mit »ij« als »Faulenzerzeichen«). Offenbar irrtümlich erhielt schon der Abschluss der zweiten Phrase eine liegende eckige Tutti-Klammer:

online: <https://books.google.de/books?id=alTwMJNDHFMC&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (Aufruf am 12. 10. 2018). Der Name ermöglicht jedoch keine zwingende Zuordnung. Zudem sind die Hintergründe der Musikpraxis in Reutlingen unklar: In der Fundamentaldarstellung der Schulgeschichte ist die Musik gar nicht erwähnt; siehe: Franz Votteler, *Geschichte der Lateinschule der Reichstadt Reutlingen*, in: *Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg*, Bd. 2, Halbhd. 1: Geschichte des humanistischen Schulwesens der Reichsstädte, Stuttgart 1920, S. 327–383; allerdings waren an Latein- und Deutscher Schule der Reichsstadt ab 1646 für drei Jahre Samuel Friedrich Capricornus und Johann Kusser (Vater Johann Sigismund Kussers) beschäftigt, die sich ausdrücklich »auch zu der Musik gebrauchen zu lassen« anboten. Vgl. hierzu Hermann Mall, *Reutlingen, im Spiegel der deutschen Musikgeschichte*, in: *Reutlinger Geschichtsblätter*, Neue Folge 10 (1972), S. 45–61, hier S. 46. Somit ist die Verbindung nach Reutlingen nicht völlig auszuschließen.

182 Zum Verständnis: Parrott (wie Anm. 39), S. 35–37.

183 In Nr. 4, von Schütz rein doppelchörig disponiert, ist gleichfalls ein Capella-Anteil ausgewiesen – ähnlich wie er dies mit der dritten Empfehlung seiner Vorrede (für andere Stücke) umschreibt.

Sie wurde getilgt und erst für den Tutti-Einsatz in Takt 13 [?] eingeführt (der vorangestellte Tenor-Einsatzton bleibt dabei noch ausgespart). Gerade hier wird also lebendig, wie auch in der Praxis das gemeinsame Orgelfundament für Mehrhörigkeit organisiert wurde: Nur wenn tatsächlich ein Tutti musizierte, wurde der Orgelklang verstärkt.

Für den Umgang mit den handschriftlichen Eintragungen in anderen Exemplaren¹⁸⁴ sind diese differenziert verwendeten Zeichen ungemein hilfreich. Keine der Besetzungsangaben lässt sich als Tacet-Vermerk verstehen, mit dem auf das Spiel einer anderen Orgel verwiesen würde; stets geht es um Variationen eines kontinuierlichen Spiels. Und nichts verweist darauf, dass die Begriffe in der gedruckten Stimme nur vorformuliert und anschließend in eigene, handschriftlich erstellte Aufführungsexemplare übertragen worden wären; gerade die Textierungen (bald mit Bleistift, bald mit Tinte) spiegeln die ununterbrochene Benutzung durch nur einen Spieler.

Einzeichnungen derselben Art finden sich auch in anderen Exemplaren; und auch in ihnen deutet nichts auf etwas anderes hin als auf die Nutzung einer einzigen Orgel. Sie muss klanglich reicher differenzierbar sein als ein kleines Positiv; folglich steht die jeweilige Hauptorgel im Zentrum des Musizierens – so, wie es auch (aufgrund der Orgelbaugeschichte) für Kamenz und Pirna angenommen werden muss. Die Idee, als Ersatz eine moderne Truhengorgel zu verwenden, ist demgegenüber ein fundamentaler Irrtum und beruht auf einem Missverstehen der Werkdisposition Schütz'; mit ihr lässt sich die von ihm intendierte Klangwirkung der Werke nicht erzielen.

Sehr umfangreich sind diese Annotationen im Saalfelder Orgel-Exemplar: In Nr. 3, 4 und 9, für die im Originaldruck keine originalen Angaben Schütz' enthalten sind, ist bezeichnet worden, welcher der beiden Chöre jeweils gestützt werden solle; in Nr. 24 werden teils die gedruckten Favoriti-Vermerke durch Chor-Benennungen wie im Brüsseler Exemplar spezifiziert, teils sind zusätzlich die Vermerke »3. Chor« bzw. »Tutti« für Schütz' Capella-Abschnitte eingefügt¹⁸⁵. Auch der Saalfelder Organist unterschied also – abhängig von der Besetzungstärke in den Favoriti-Abschnitten – die Registrierung noch weiter: nicht nur als »still« und »starck«, sondern für das Forte nochmals weiter.

Das Verfahren wird noch klarer im letzten Stück (Nr. 26, *Jauchzet dem Herren, alle Welt*): Hier sind im Originaldruck zur Continuostimme Instrumentations-Angaben hinzugesetzt; im Saalfelder Exemplar wird diese Informationsschicht mit den Begriffen »Org[an].« und »Pos.[auch »Posit.«, »Positiv«]« überformt¹⁸⁶. Der geringstimmige Start (Tenor, bei Schütz bezeichnet mit »Traverse«) wird demnach von

184 Zu ihnen gehören die schon von Spitta (SGA 3, S. XVII f.) wiedergegebenen Eintragungen im vollständigen Berliner Exemplar; sie wirken in ihrer präzisen Verteilung auf Haupt- und Brustwerk sowie Rückpositiv sowie in der exakten Benennung zumindest einzelner Register außerordentlich farbig. Offensichtlich überlagern sich in ihnen allerdings zwei Schichten von Eintragungen, und sie wurden »frei« nach künstlerischer Intuition gesetzt; es ist nicht erkennbar, dass bestimmte Musikgruppierungen stets mit der gleichen Registrierung bedacht wurden. Obendrein wirken sie in ihren Bezeichnungen relativ jung, auch darin, dass die Register der Orgel mit Zahlenangaben bezeichnet werden: Da das Exemplar vermutlich der Musiksammlung von Johann Friedrich Naue entstammt, die 1824/25 von der Berliner Königlichen Bibliothek erworben wurde (auch diesen Hinweis verdanke ich Roland Schmidt-Hensel), ist denkbar, dass die Vermerke erst (in Teilen?) auf ihn zurückgehen; zu Naues diesbezüglichen Aktivitäten lässt sich nur vage verweisen auf: Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2 Bde., hier Bd. 2/2: Von Wilhelm Friedemann Bach bis Robert Franz, Halle 1942, S. 426 f., S. 429 und S. 450. Zur älteren (Hallenser?) Provenienz des Exemplars lassen sich bei Serauky keine Angaben ermitteln.

185 NSA, Nr. 26: T. 102, 185, 222 bzw. 203 (hier »Tutti«).

186 Rumpf (vgl. Anm. 68), S. 211–217; vgl. besonders auch die Abbildung aus Nr. 26 auf S. 216. In dieser Hinsicht ähnlich den Angaben im kompletten Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.

»Org.« gestützt; die Fortführung, die an ein Sopran-Tenor-Paar fällt und laut Schütz eigentlich für »Liuti« bestimmt ist, erhält eine »Pos.«-Begleitung, ebenso – in gleicher Besetzung – der Abschnitt »Mit Trommeten« ab Takt 98. Damit entsteht der Eindruck, dass die beiden Ensembleteile mit bestimmten Orgelklängen gekoppelt wurden, und theoretisch denkbar wäre, dass es sich um zwei verschiedene Instrumente handelte: An der »Orgel« hätte Chor I musiziert, am »Positiv« Chor II.

Allerdings gilt »Positiv« auch für das Musizieren des dritten Chors, und zwar im Abschnitt nach Takt 80 (»Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen«)¹⁸⁷: In der Abfolge »Organ. – Posit. – Organ.« werden jeweils Zwei-Takt-Gruppen voneinander abgesetzt, so dass »Organ.« auf Chor I bezogen ist, »Posit.« nun auf Chor III, in dem ein Sopran von vier Streichern gestützt wird. Wenn also zwei verschiedene Tasteninstrumente gebraucht wurden, müssten die Chöre II und III (beide mit dem »Positiv« verbunden) in der Kirche an derselben Stelle gestanden haben, abgerückt von der Hauptorgel, an der der erste Chor musizierte. Lässt sich damit aber noch die »gewünschte« Klangräumlichkeit erzielen? Denn ein Abwechseln ergibt sich nicht nur zwischen dem ersten Chor und einem der beiden anderen, sondern auch zwischen diesen selbst (zu T. 48: »Lobt ihn mit Pauken«¹⁸⁸).

Doch gegen all diese Überlegungen spricht ohnehin das Notenmaterial: Die Eintragungen stehen in einer einzelnen Continuo-Aufführungsstimme; folglich lassen sie sich nur als Anweisungen an einen einzigen Organisten verstehen und bezeichnen demnach den Wechsel zwischen Hauptwerk und einem Rück- oder Brustpositiv¹⁸⁹. Dabei ist die Lautstärkefrage (auf die Schütz im Vorwort fokussiert) nicht mehr entscheidend, sondern die Klangfarbe: Labialpfeifen des Hauptwerks lassen sich im Brust- oder Rückpositiv¹⁹⁰ ihren kleineren Verwandten oder Zungenregistern gegenüberstellen. Und schließlich findet sich auch der Vermerk »Tutti«, folglich für »Organo pleno«.

Aufführungspraktisch hat dies eine weitere Konsequenz. In Nr. 26 beim Chorwechsel zu »mit Pfeifen und Saiten« geht es um eine delikate Klangdifferenzierung; in Saalfeld ermöglicht wurde sie einerseits durch die Disposition der großen Orgel, andererseits mit der von Schütz gewünschten räumlichen Aufspaltung des Ensembles. Bei einer traditionellen, frontalen »Chor«-Aufführung lässt sich nur ein Laut-Leise-Wechsel erzielen, der aber die Potentiale des Abschnitts möglicherweise nicht einmal richtig deutet: Wenn die Ensemblegruppen angemessen voneinander getrennt sind, können sie gleichermaßen im Forte musizieren, denn die Unterschiede liegen dann im Klangfarblichen und in der unterschiedlichen räumlichen Herkunft der Musik. So vermitteln die Saalfelder Eintragungen außerordentlich detaillierte Ansätze dafür, wie die Vielfalt des Ensembles von einer einzigen Hauptorgel aus (mit mindestens zwei Manualen) begleitet werden konnte. Dafür jedoch, wie sich das Ensemble über genau diese Kirche verteilt haben kann, führen auch sie nicht zu neuen Erkenntnissen; anzunehmen ist lediglich, dass eine Musikgruppierung direkt an der Orgel stand, also an dem Platz, der ihr in der örtlichen Tradition zukam¹⁹¹.

187 Zählung nach NSA 26, S. 136–138.

188 Erneut nach T. 211: »Denn seine Gnad und Wahrheit [...]«. Dieser Abschnitt jedoch wurde für die Saalfelder Aufführungssituation gestrichen, vgl. Rumpf (wie Anm. 68), S. 217.

189 Die Werkgliederung der damaligen Orgel ist anscheinend unbekannt; für Informationen danke ich Felix Friedrich (Altenburg) und Andreas Marquardt (Saalfeld).

190 Diese könnten obendrein, als Regal im Brustwerk verstanden, eine attraktive Rolle in der Begleitung nicht nur des »Trommeten«-Abschnitts übernehmen, sondern auch im vorausgehenden »Harfen«-Abschnitt.

191 Vgl. oben, Anm. 68.

Noch weiter präzisiert wird dieses Bild durch das »Münchner« Exemplar; es gehört zu den einstigen Nürnberger städtischen Beständen¹⁹². Chor-Unterscheidungen sind zu Nr. 11 (*Danket dem Herren*) hinzugefügt; auch zu diesem Werk sind im Stimmbuch fast keine gedruckten Besetzungsangaben enthalten, die für die Registrierung relevant sein könnten. Die Eintragungen setzen erst in Takt 40 an, und zweimal fehlen Angaben für den Wechsel vom zweiten zurück zum ersten Chor (T. 44 und 138). Dass es sich um Lücken in einem ansonsten sauber ausdifferenzierten Klangkonzept handelt, zeigt sich im Folgenden¹⁹³: Dort wird vielfach mit senkrechten (teilweise: gepunkteten) Linien exakt bezeichnet, auf welche Note sich der Chorwechsel bezieht; bisweilen zielen diese Linien sogar zentriert auf die Mitte des Werts Halber Noten ab. Und auch dies lässt sich anhand der musikalischen Substanz weiter konkretisieren: In der überwiegenden Zahl der Fälle wird dabei die Klangwirkung der Phrasenschlüsse noch ganz dem »vorigen« Chor zugeordnet; erst danach wird zur jeweils »neuen« Chorgruppierung gewechselt¹⁹⁴.

Also lässt sich auch nach diesen Einzeichnungen kein Ensemble dirigieren: Die Chöre erhielten ihren Einsatz zu spät. Und wenn sie sich auf das Musizieren an zwei Orgeln bezögen, wäre nicht plausibel, weshalb das jeweils »neue« Tasteninstrument nicht schon mit dem Einsatz des zugehörigen Chores zu musizieren begönne (wie die »Risposta« in *Jauchzet dem Herren*). So handelt es sich erneut um Anweisungen für einen einzigen Organisten: Erst nach den entsprechenden Phrasenschlüssen wechselte er das Manual, um in das Musizieren des anderen Chors einzustimmen.

Dieses Resultat wiederum lässt sich auf die schon erwähnte Innenansicht der Nürnberger Frauenkirche aus dem Jahr 1696 beziehen: Ein Generalbasspart, der an einer einzigen Orgel gespielt und nach der chorischen Besetzung differenziert werden sollte, wäre zwingend der reich disponierten Hauptorgel in der Südostecke des Schiffs zugefallen. Ihr benachbart und ihr gegenüber zeigt die Innenansicht für das spätere 17. Jahrhundert Emporen, die eindeutig dem Musizieren vorbehalten waren: Ihre Brüstungen sind mit vergitterten Sichtblenden versehen, die die Musizierenden vor den Blicken des Gottesdienstpublikums abschirmten. Nicht zuletzt im Zusammenspiel mit dem gleichfalls erkennbaren Chorgestühl stand diese Orgel buchstäblich im Zentrum eines mehrchörigen Musizierens – zumindest also in diesem einen Werk. Für eine Aufteilung des Musizierens mit einem zweiten Tasteninstrument (das schon seit dem 15. Jahrhundert in der Nürnberger Frauenkirche vorhanden war) findet sich in den Noten kein Hinweis.

Die Zeitgenossen Schütz' machen also deutlich, dass sie dessen Auffassung der essentiellen Mitwirkung einer Orgel teilten – und dass allen (Schütz eingeschlossen) die Verwendung einer einzigen, großen Orgel als Ausgangspunkt diene. Diese war folglich eine Klangkonstante neben dem räumlichen Abwechseln der musizierenden Gruppen. Entfernungsfragen haben demnach nie eine Rolle gespielt. Dies legt nahe, von den gewohnten Aufführungstraditionen abzurücken; jedenfalls wird, wie dargestellt, eine Truhengorgel den Intentionen Schütz' nicht gerecht.

192 Vgl. oben, Anm. 157. Informationen zur Besitzgeschichte verdanke ich Reiner Nägele, München; im handschriftlichen Repertorium der Münchner Notendrucke findet sich demnach folgender Hinweis: »Die nachfolgenden Nummern 2673–2726 umfassen die alte Musikaliensammlung der Reichsstadt Nürnberg, aufgefunden im Februar 1892 von A. Sandberger«. Die Jahresangabe wurde nachträglich in »1894« korrigiert.

193 Besonders ab T. 108 (für das Abwechseln nur noch zum Text »denn seine Güte währet ewiglich«).

194 So steht in T. 111 »1 Ch:« erst zur 2. Takthälfte, in T. 109 »2 Ch:« erst zum 2. Viertel, in T. 114 »1 Chor« nach der ersten Halben und in T. 115 »2 Ch:« (mit hinzugefügtem senkrechtem Orientierungsstrich) erst erneut zur Takthälfte – obgleich die Chöre jeweils mit Taktbeginn neu einsetzen. Zuvor sind die Chorwechsel stellenweise exakt (mit Hinzufügung gestrichelter senkrechter Linien) auf den Einsatzpunkt bezogen, so oben auf fol. C ij recto zu T. 40 und 46.

Zink und Violine: Schütz' Instrumentation zwischen Idiomatik und Wahlfreiheit

Wie steht es um die weiteren Instrumente? Richtig ist: Im Druck sind fast alle Stimmen textiert¹⁹⁵, wirken vokal disponiert¹⁹⁶ und scheinen, oberflächlich betrachtet, in keiner Hinsicht spezifische Züge bestimmter Instrumente zu zeigen. Doch daraus sollte man keinen Vorrang des Vokalen vor dem Instrumentalen ableiten: Manche Stimmen im hinteren Teil der Sammlung sind sowohl mit Text als auch (über den Initialen) mit Instrumentenangaben versehen; Instrumentales und Vokales steht dort also ebenso gleichgewichtig nebeneinander wie in der zeitgenössischen Theologie.

Den Instrumenten gelten zwei der Vorwort-Erläuterungen Schütz'. Capellae mit hoch bzw. tief geschlüsselten Stimmen seien für sie geschrieben – anders als die Favoritchöre, von denen die meisten komplett vokal auszuführen seien. Die Ausnahme davon bilden vor allem die vier Psalmvertonungen mit ungleich geschlüsselten Favoritchören, in denen jeweils ein beliebiger Part als Singstimme übrig bleiben kann.

Das Letztere ist zunächst eine brillante Information über Schütz' so durchgängig obligate Satztechnik: Er legt sich nicht fest, welche Stimme vorzugsweise vokal auszuführen ist, und gestaltet daher jede Stimme »musikalisch dankbar«¹⁹⁷. Wie eingangs erwähnt, wäre es sinnlos, einen als Füllstimme konzipierten Part zum Träger der Textaussage zu machen oder auch instrumental hervortreten zu lassen; jeder hat also einen gleichermaßen obligaten Charakter. Und theoretisch kann man Einzelsänger auch mit einer Orgel begleiten – also völlig ohne weiteres Instrumentarium.

Hoch geschlüsselte Capellstimmen seien, so Schütz ferner, »meistentheils auff Zincken vnd andere Instrument gerichtet«, tiefe hingegen »für den großen Violon, Quartposaun, Fagott bequemet«. Diese Stimmen sollen also in der präsentierten Form nicht gesungen werden. Ihre vokale Disposition und die Textierung mögen daraufhin den Eindruck vermitteln, es sei gleichgültig, welches Instrument verwendet werde. Doch gerade für höhere Stimmen ist dies bei genauerer Betrachtung zweifelhaft.

Was spricht also für den favorisierten Zink? Sein Grund-Tonvorrat¹⁹⁸ erstreckt sich über zwei Oktaven von a^0 über a^2 ; die höhere der beiden Oktaven wird durch Überblasen erreicht, und mit Zusatzgriffen erschließt sich der Tonraum bis c^3 . Dieser Register-Unterschied spiegelt sich in Schütz' Druck von 1619 überraschend direkt. Die beiden ausdrücklich für Cornetto bezeichneten, höheren Parts zu *Zion spricht* lassen diesen Klangaufriss schon in den ersten Takten erkennen, und nur selten wird die überblasene Oktave unterschritten; in der Capella zum Einleitungssalm ist für den Zink I nur genau sie gefordert. Damit ist instrumentenspezifische Idiomatik gegeben, ohne Wenn und Aber – trotz des vokalen Erscheinungsbildes der Stimmen. Entsprechend gibt es in *Der Herr sprach zu meinem Herren* ferner einen dritten Zink, der sich vor allem in der tieferen Oktave tummelt (wie auch im Start zu *Zion spricht*), und einen zweiten, der zwischen beiden Lagen wechselt.

Fragt man nach alternativen Besetzungen, ist zunächst an die Violine zu denken: Das moderne Instrument bildet einen Grund-Tonvorrat zwischen g^0 und h^2 ; c^3 erfordert noch keinen veritablen Lagenwechsel, sondern ist punktuell auch mit einer Dehnung der Hand erreichbar. Folglich gibt es am unteren Ende des Tonmaterials ein Plus gegenüber dem Grundtonvorrat des Zinken; am oberen ließe sich des-

195 Dort, wo sich kein Text findet, ist trotz einer vokal erscheinenden Linienführung (vgl. Ehmman, Vorwort zu NSA 23, S. IX) die Instrumentalbesetzung obligatorisch.

196 Wiermann (wie Anm. 180), S. 254: »Elemente einer instrumentalen Musiksprache sind [...] nicht nachweisbar«.

197 Zur andersartigen Gestaltung Michael Praetorius' vgl. oben, Anm. 18.

198 So auch noch Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum*, Schwäbisch Hall 1732 (Faks. Kassel und Basel 1954; Documenta musicologica 1/8), S. 37.

sen Tonraum mit Lagenspiel ausweiten. Tatsächlich sind Zink-Parts prinzipiell auch auf Violinen spielbar¹⁹⁹. Dennoch sind diese (wenn nicht ausdrücklich bezeichnet) kaum die favorisierte Option, denn auf ihnen gibt keinen klanglichen Anlass dafür, so auf die höhere Oktave zu fokussieren, wie Schütz es tut – im Hinblick auf die Klangregister des Zinken. Das ist somit eine exemplarische Information dafür, wie ein Komponist Optionales komponieren kann: Es gibt Primäres und schwächere Alternativen.

Allerdings scheint sich Schütz unter einer Violine damals ohnehin etwas anderes vorgestellt zu haben als Jüngere. Für vier Stücke fordert er ihre Mitwirkung ausdrücklich (SWV 38, 41, 44, 47). Sofern es sich um Sopran- oder Altlage handelt²⁰⁰, verwendet er nur Töne zwischen d^1 und c^3 : eine Quinte über der tiefsten Saite ansetzend und einen Ton über den Spitzenton der ersten Lage (h^2) hinausgehend (etwas, das dann eben auch noch auf einem Standard-Zink spielbar ist). Werke aber, die c^1 nicht unterschreiten, mögen für eine kleine Diskantgeige geschrieben sein: für einen Violino piccolo, dessen unterer Grenztöne eben bei c^1 lag (als Quartgeige der Zeit)²⁰¹. Deshalb lässt sich ein solcher Part prinzipiell auch auf einer Sopranblockflöte spielen²⁰²; doch auch auf ihr macht die Fokussierung auf die Zink-Oktave zwischen a^1 und a^2 keinen Sinn.

Auf einer Quartgeige schließlich öffnete sich auf der höchsten Saite – ohne jegliches Lagenspiel – ein normaler Griffraum bis e^3 . Ihn jedoch schöpft Schütz nach oben hin nicht aus, nicht zuletzt in Rücksicht auf den Zink, der so weit in die Höhe nicht folgen könnte. Und erst später, in den ersten beiden Teilen der *Symphoniae Sacrae*, gibt es Stücke, die nicht allein bis zum tiefsten Ton der modernen Violine hinunterreichen (g^0), sondern zugleich jenes h^2 deutlich überschreiten²⁰³. Erst dort also wird das jüngere Instrument zwingend gefordert (einschließlich des Lagenspiels), vor allem im Schlusstück des zweiten Teils, in dem Doppelgriffe nur mit der Saitenstimmung der modernen Violine spielbar sind.

Dies alles ist verständlich, denn bis 1619 kann Schütz die erst zeitgleich ansetzenden Perfektionierungen der Violine noch nicht gekannt haben, die damals von der Amati-Familie ausgingen und diese binnen kurzem europaweit berühmt machten²⁰⁴; Schütz' Violine muss anfänglich viel eher ausgesehen haben

199 Vgl. hierzu das Brüsseler Exemplar: Stimmbuch Cantus I, Nr. 22, original mit »Cornetto« bezeichnet, handschriftlich unter dem Einsatz »Viol.«; Schütz bildet in Nr. 17 (*Alleluja, lobet den Herren*) selbst die Alternative »Cornetto o Violin«.

200 Also außer SWV 38: Tenorvioline.

201 Vgl. Michael Praetorius' Tabelle in: *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 26 (»Klein Discant-Geig«). Die »kleine Diskantgeige« aus Randeck (im Freiburger Dom) ist hingegen ein Dreisaiter; als Stimmung wird (ebenfalls mit Hinweis auf jene Tabelle) » g^1 - d^1 - a^2 « angegeben, vgl. Herbert Heyde und Peter Liersch, *Studien zum sächsischen Instrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Peters* 2 (1979), S. 231–259, hier S. 247.

202 In diesem Sinne wird im Exemplar der Berliner Nikolaikirche zu Nr. 11 (*Danket dem Herren*) der Cantus I in Teilabschnitten bald als »Viol.«, bald als »Cornet:«, bald als »Flaut:« gekennzeichnet; zweimal ist »NB« eingetragen und einer der darauffolgenden Abschnitte mit der charakteristischen Tutti-Unterstreichung versehen (dies führte folglich zu einer rein instrumentalen Tutti-Besetzung). Also gab es in Einzelfällen (hier allerdings relativ weit von Schütz' Intentionen entfernt liegend; vgl. hierzu auch den Schlussabschnitt des Vokalistens-Kapitels) sogar die Möglichkeit, alle drei Instrumente in einem einzelnen Part eintreten zu lassen.

203 Erstaunlicherweise wird in keinem Stück des dritten Teils aufgrund des Tonumfangs eine moderne Violine gefordert. – Für Austausch hierzu danke ich Janik Hollaender im Zusammenhang eines Freiburger Seminars.

204 Vgl. Charles Beare u. a., Artikel *Amati*, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00737>); David D. Boyden u. a., Artikel *Violin*, Abschnitt 4.i.a: Violin makers, in: ebd. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>), hier der ausdrückliche Hinweis auf das frühe 17. Jahrhundert; beide aufgerufen am 12. 10. 2018.

wie die der Freiburger Kurfürsten-Grablege²⁰⁵: mit hohem Zargenkranz, der gegen die Brust gedrückt wurde, und kurzem, dickem Hals, der nur begrenzt Lagenspiel ermöglicht, allerdings bereits als Viersaiter. Denkbar ist, dass Carlo Farina die neuen Techniken 1626 nach Dresden mitbrachte – und zugleich den konkav gewölbten Geigenbogen²⁰⁶, der einen »stäte[n] ausgedehente[n] musicalische[n] Strich auff dem Violin«²⁰⁷ bis zur Spitze ermöglicht. Oder anders: Lagenspiel lag anfänglich außerhalb der Vorstellungswelt Schütz'. Wenn höhere Tonlagen erreicht werden sollten, tat er genau das, was auch seinen Umgang mit anderen Instrumenten kennzeichnete: Er wählte das nächstkleinere, in diesem Fall also eine Quartgeige.

Mit ihr jedoch lassen sich weitere spieltechnische Charakteristika ins Spiel bringen. Viele Oktavsprünge, die auf einer Flöte dank der Überblasttechnik keinerlei Schwierigkeiten mit sich bringen, sind auf einer Violine (ohne Lagenspiel) spieltechnisch unangenehm. Günstig liegen nur Oktavsprünge, die von einer leeren Saite aus zur Ringfingerposition auf der nächsthöheren Saite führen – oder einen Ton höher liegen (und dann mit Zeigefinger und kleinem Finger zu greifen sind). Auf einer »herkömmlichen« Violine sind dies die Oktavgriffe zwischen g^0/a^0 und g^1/a^1 , zwischen d^1/e^1 und d^2/e^2 sowie zwischen a^1/h^1 und a^2/h^2 (jeweils ebenso mit Hochalteration der tieferen Töne oder jeglicher Alteration der höheren). Diese »günstigen« Intervalle liegen auf einer Quartgeige folglich eine Quarte höher.

In den Stücken, für die Schütz in den *Psalmen Davids* ausdrücklich »Violino« fordert, liegen die Oktavsprünge zwischen d^1 und d^2 (SWV 47) und zwischen a^1 und a^2 (SWV 44), scheinbar also im Norm-Spielbereich der jüngeren Violine. Doch dies mag ein zu schneller Schluss sein: Denn beide Oktaven sind zugleich mit Griffen für Zeigefinger und kleinen Finger auf einer c^1 - und der darüber liegenden g^1 -Saite der Quartgeige spielbar. Anders liegen die Dinge im eigens mit »Violin solo« bezeichneten Abschnitt zu SWV 38: Hier fordert Schütz eine Oktave g^1g^2 , die folglich besonders ebenmäßig auf der g^1 - und d^2 -Saite einer Quartgeige spielbar wäre, aber auf der »Normalvioline« entweder Lagenspiel oder das Überspringen einer Saite erforderte. So schafft gerade diese Stelle (mit einem idiomatischen Detail) Klarheit bezüglich der Instrumentationsvorstellungen Schütz'. Somit ist auch in SWV 44 der Spitzen-ton c^3 ohne Lagenspiel erreichbar.

Die Beobachtungen zwingen zu erhöhter Sorgfalt mit Violinen auch in Schütz' übrigem Werk. Ohne einen echten Violino piccolo scheint es nicht zu gehen: spieltechnisch, aber auch im Instrumentenklang. Denn immer dann, wenn leere Saiten gespielt werden, verraten Interpreten, ob sie anstelle eines möglicherweise sogar vorgeschriebenen, kleineren Instruments nicht doch eine ihnen bequemere, konventionelle Barockgeige gewählt haben (so zu hören auch in angeblich »historischen« Einspielungen von Bachs erstem *Brandenburgischen Konzert*, in dem eine Terzgeige gefordert ist): Dann steht erneut eine falsche Fassade vor der Musik. In ähnlichem Sinne wäre produktiv, für den tiefen Basspart »den Violon« einzusetzen, den Schütz im Vorwort an erster Stelle nennt. Seine Festlegung auf eine Posaune in *Zion spricht* hängt mit der Klangfülle des Werks zusammen; in anderen Stücken mit delikaterer Besetzung sind Alternativen zu einer dominanten Posaunen-Aufführungstradition notwendig.

205 Vgl. die Detailabbildungen in: Eszter Fontana (Hrsg.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig und Döbeln 2008; zur Handhabung vgl. die Abb. im Booklet der gleichnamigen CD-Produktion (Schloss Goseck 2005), S. 14.

206 Vgl. Werner Bachmann u. a., Artikel *Bow*, in: Grove Music Online (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753> (Aufruf am 12. 10. 2018), hier Abschnitt I. 2. (Werner Bachmann, »The bow in Europe to c1625«) und I.3. (Robert E. Seletsky, »c1625–c1800«, Beginn).

207 Vorrede zu den *Symphoniae sacrae II*, vgl. hierzu Konrad Küster, Vorwort zu: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae II: Opus 10*, Stuttgart 2012 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, 11), S. XX (Textwiedergabe S. L).

Damit wird die Frage nach dem Idiomatischen der Instrumente präzisiert. Dieses ergibt sich auch aus so Handfestem wie dem Tonmaterial, und gerade hier lässt sich zeigen, wie ein Komponist von klanglichen Grundvorstellungen zu optionalen Öffnungen übergehen konnte. Deutlich wird jedoch auch, dass diese nur deshalb notwendig wurden, weil autoritative Festlegungen das Umfeld Schütz' überfordert hätten – ein Hinweis sowohl auf die Modernität seines Instrumentengebrauchs als auch darauf, dass die Musik auch jenseits der entsprechend modernen Dresdner Kapellstrukturen nutzbar sein sollte.

Denkbar war dabei auch, dass Singstimmen instrumental verstärkt wurden: in einem Sinne, der die Rolle der Instrumente in der vokal-instrumentalen Musik des 16. Jahrhunderts so unklar erscheinen lässt. Wie weit Schütz mit diesen Bedingungen rechnete, ist schwer abzuschätzen, auch weil sich das Gesamtphänomen kaum erfassen lässt. Allerdings gibt es Anhaltspunkte für einen entsprechenden Umgang mit den *Psalmen Davids* in den Exemplaren aus Berlin und Erfurt²⁰⁸.

Wie diese Doppelbesetzung genau funktionierte, ist nicht einmal anhand zeitgenössischer Bilder zu rekonstruieren. Die Darstellung Lassos im Zentrum der Münchner Hofkapelle gibt kein reales Musizieren wieder, sondern ist sorgsam nach bildkünstlerischen Gesichtspunkten gestaltet²⁰⁹: Gambisten sitzen ganz vorn, damit ihre Instrumente nicht verdeckt sind, Trompeter stehen ganz hinten, weil sie auch dort visuell identifizierbar sind. Klarer auf ein reales Musizieren verweist die Titelvignette von Hermann Fincks *Practica musica* von 1556: Sie zeigt neben einem Ensembleleiter, der direkt am Chorbuch steht, zunächst an diesem einige Sänger, hinter ihnen zwei Krummhorn-Bläser und einen Posaunisten. Diese Darstellung des gemischten vokal-instrumentalen Musizierens ist deshalb so bedeutsam, weil sie älter ist als der mutmaßlich erste Musikdruck mit Sakralmusik, für den ausdrücklich eine Mischbesetzung aus Vokalem und Instrumentalem erwähnt wird: die *Sacrae cantiones* von Lasso, die 1562 praktisch zeitgleich in Nürnberg und Venedig erschienen²¹⁰. Nicht erst dort, sondern schon zuvor auch in mittel-deutschen Traditionen hatte diese Praxis also Fuß gefasst.

Derselbe Ansatz stand dann auch hinter der Musizierpraxis, als am 26. Juli 1578 bei der Einweihung der Dresdner Annenkirche vor der Predigt »ein lateinischer Gesang, als des *Clementis Noni Papae mutet*, mit 6. Stimmen und 2. Theilen, *Jubilare Deo omnis terra &c.* gesungen, auch von den Stadt-Pfeiffern dar-ein musiciret« worden, nach der Predigt »wiederum eine Lateinische *mutet*, *Christiani Orlandi, Te Deum Patrem unigenitum &c.* mit 6. Stimmen und 2. Theilen gesungen«, erneut mit dem Zusatz, das »sich die Stadt-Pfeiffer gleichfals dabey hören« ließen²¹¹. Auch dies also gehörte schon länger zur »allgemeinen Aufführungspraxis« in Schütz' mitteldeutscher Umgebung. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil 1578 in Dresden anscheinend niemand auf die Idee gekommen wäre, dieses Musizieren so zu benennen, wie Schütz es schließlich in den *Psalmen Davids* tat: Zur Aufführung gelangte sechsstimmige Musik; die Anteile der Stadtpfeifer traten in diese Satzstruktur ein, ohne dass jemand dies als Erweiterung im Sinne einer Capella verstand. Folglich blieb die Musik sechs- und wurde nicht zwölfstimmig.

Auch von dieser sächsischen Tradition der bloßen Verstärkung setzt sich Schütz also ab: durch eine weitergehende Definition der Capellae, ohnehin durch die Spezifizierung favorisierter Instrumente.

208 Siehe unten, Schlussabschnitt des Vokalistens-Kapitels.

209 D-Mbs: Mus.ms. A (Codex der Bußpsalmen), S. 187. Vgl. Horst Leuchtman u. a., *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994, S. 44 und [168].

210 Wiermann (wie Anm. 210), S. 7 (hier auch Details zum folgenden Satz); Bonta, (wie Anm. 155), S. 521 und 528.

211 Antonius Weck, *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weibberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Beschreib- und Vorstellung* [...], Nürnberg 1679, S. 267. Wer mit »Christianus Orlandus« gemeint ist, muss offen bleiben; in Betracht käme (als phonetische Fehldeutung) Christian Hollander oder (mit falschem Vornamen) Orlando di Lasso.

Auch hier besteht also ein Risiko, Schütz' Modernität mit Altertümlichem zu kontaminieren: So gesehen, entspricht eine en bloc-Aufstellung von Sängern und Instrumenten (wie auf der Finck-Vignette) den Ansprüchen jenes Dresdner Musizierens von 1578, nicht aber der Muss-Vorschrift Schütz' zur Trennung der Ensembleteile. So lässt sich zurückkehren zur Frage nach den Sängern.

V. Vokalisten

Jenseits von Sopran und Bass: Grenzen der Vokalbesetzung

Schulische Vokalensembles und Adjuvantenteams musizierten nicht nach denselben Standards wie ein Hof. Das war Schütz bewusst, und wohl auch deshalb stellte er »verständigen Capellmeistern« im Hinblick auf die Aufführung »nach Gelegenheit einer jeden Capell vnd Qualiteten der Personen, dieselben anzuordnen, frey«. »Frey« heißt: Erzielt werden soll das Bestmögliche, abgestimmt auf örtliche Bedingungen. So ist zu fragen, welche der Stimmen vorzugsweise gesungen werden sollen – sofern Schütz hierzu keine ausdrücklichen Festlegungen getroffen hat.

Ein Einstieg in die Optionen, die er lässt, wird mit den ausgesprochen hoch bzw. tief geschlüsselten Chören möglich, die eigentlich für Instrumente »bequem« sind. Schütz fährt mit Blick auf die tiefen Chöre fort: »Jedoch wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser«. Diese Stimmen, obgleich eigentlich für Instrumente gedacht, können also auch durch einen Sänger verstärkt werden (nicht umgekehrt!). Dann aber sollen die tiefen Bassstimmen, die mit dem f-Schlüssel auf der obersten Linie versehen sind, nicht einfach von Bässen mitgesungen werden; vielmehr solle man »andere Bässe mit rechtem Ambitu vor die Bassisten [entwickeln] vnd mit dem F auff die vierdte Lini abschreiben«. Weder verlangt er also von Bassisten in *Der Herr sprach zu meinem Herren* ein tiefes C noch in *Zion spricht* ein tiefes D, sondern von Ensemblechefs eine Anpassung an den normalen Bass-Ambitus, folglich eine punktuelle Aufwärts-Oktavierung der jeweils tiefsten Töne. Wichtig ist nun: Vergleichbare Anweisungen für die hoch liegenden Diskantstimmen (die »auf Zincken und andere Instrument gerichtet« sind) gibt es nicht. Eine punktuelle Transposition einzelner Diskant-Töne kommt auch aus satztechnischen Gründen nicht in Betracht, denn anders als für mehrere Stimmen in Basslage, die ohnehin zwischen Unisono und Oktavierung wechseln konnten, ist eine Diskantlage stets deutlich linearer gedacht.

Also sollen diese Stimmen ausdrücklich nicht gesungen werden, und kein traditioneller Chorleiter, der diese Parts mit Sopranen besetzt, führt Schütz' Musik somit sachgerecht auf. Dies begründet sich auch aus der Satzstruktur. Ebenso wie Schütz sogar bei Violinen damit gerechnet haben mag, dass ein höherer Part das nächstkleinere Instrument verlange (nicht also Lagenspiel), konnte er in den Stücken mit unterschiedlich geschlüsselten Chören auch eine Lage über dem Sopran wählen, die in der Gesangspraxis nicht definiert, aber instrumental erreichbar war. Für eine solche Stimme muss jedoch im Aufbau der Klauseln eine eigene Gestaltung gefunden werden. Dass Schütz dies so sah, zeigt sich dort, wo er einem solchen Super-Discantus in einer Kadenz eine extrem hoch liegende Altklausel zuweist. Besonders erhellend ist etwa im Einleitungspsalm der Schluss des Abschnitts »herrsche unter deinen Feinden«, in dem die Diskantklausel von dem in nächsttieferer Lage musizierenden Sopran II beigesteuert wird (ebenso in der Folge bei »im heiligen Schmuck«). Die Klangkrone, die jener »höchste« Part instrumental noch über der normalen Sopranlage repräsentiert, lässt sich nicht erleben, wenn man ihn – allein wegen einer veränderten Gesangstechnik – im Resultat nicht mehr von der normalen Sopranlage unterscheiden kann.

Leipzig, Husum, Breslau: Zeitgenössische Modelle zur Besetzung des »Chors«

Das aber, was den Kapellmeistern »frey stehet«, muss auch die Klangbalance betreffen. Sie geht von der Frage nach Sopranen schulischer Ensembles aus²¹². Sie lernten anhand einschlägiger »Kompendien« musikalisch Elementares und wandten dies beim Kanon-Singen erstmals an – etwas, das Schein für Sopranstimmen sogar direkt in die Satzstruktur der *Opella Nova* übertrug, etwas aber auch, das sich bei Schütz nie findet. Für Schein stellt sich demzufolge die Frage, ob er derartige Bicinien-Strukturen größerer Werke solistisch ausführte oder ebenso in Klassenstärke singen ließ wie die Kanons in den schulischen Musikstunden – und wie die Bicinien dieser Art, die als klassische Begräbnismusiken erklangen und schwerlich solistisch dargeboten wurden²¹³. Auf festtägliche Figuralmusik lassen sich diese Bedingungen aber nicht ohne weiteres übertragen.

Offenkundig gibt es für Schütz' Zeit keine tragfähigen Informationen darüber, wie viele tatsächlich »musicalische«²¹⁴ Schüler eine Kantorenklasse der Lateinschulen frequentierten. Eine Ausnahme macht der Husumer Kantor Matthias Ebio: Ihm stand Musik Schütz' zwar nicht zur Verfügung, dafür aber mehrchörige Werke von Hieronymus und Michael Praetorius, ferner das *Florilegium Portense* in seinen beiden Teilen²¹⁵. Diesem Repertoire lässt sich die Widmung seines Lehrbuchs *Isagoge Musices* von 1651 zur Seite stellen, die sich an seine 41 »Lieblingsschüler« richtet. Manche von ihnen waren viel eher direkte Arbeitskollegen; nur wenige der Genannten sind nicht exakt identifizierbar²¹⁶. Im Zentrum der Gruppe stehen 16 Schüler, die 1638 und später geboren, also 1651 maximal 13 Jahre alt waren. Ließen sich also in dem klassischen mehrchörigen Repertoire die Sopranstimmen an Schulen auch mit deutlich mehr Sängern als nur je einem besetzen? Kann damit gerechnet werden, dass in einer gotischen Hallenkirche wie damals in Husum mehr Soprane einfach deshalb singen mussten, um etwa auch ein Gegengewicht zum Musizieren der tief geführten Capellae-Bässe (z. B. simultan instrumental und vokal ausgeführt) zu bilden?

Ausdrücklich schreibt Schütz in seinem ersten Vorwort-Kommentar: »Müssen die *Cori Favoriti* von den *Capellen* wol vnterschieden werden.« Seinen Erläuterungen zufolge dienen die Capellae »zum starcken Gethön«; wenn in ihnen Sängler mitwirken, konnten es also mehrere sein²¹⁷. Folglich können gerade die Capellae in ihrem Norm-Stimmbereich »chorisch« besetzt worden sein. Darauf hatte Wilhelm Ehmann schon 1956 verwiesen²¹⁸: »Schütz würde das, was heute in unseren Chören singt, ausnahmslos unter

212 Zum Folgenden Konrad Küster, *Theorie und Praxis im Musikunterricht der Lateinschulen: Die Musiklehre des Kantors Matthias Ebio (1651)*, in: Musik & Ästhetik, Heft 40 (2006), S. 70–88.

213 Vgl. zur diesbezüglichen Verwendung von Heinrich Grimms *Wie bin ich doch so herzlich froh*: Konrad Küster, »*Wolbestimmte Musica* [...] nach Davids Manier und Gebrauch«: *Eine Altenbrucher Trauerpredigt von 1653 als Schlüssel zu norddeutscher Musikkultur*, in: Stader Jahrbuch 2007, S. 55–92, hier S. 75 f.

214 Werner Neumann u. a. (Hrsg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Kassel etc. 1963 (Bach-Dokumente 1), S. 60, Nr. 22.

215 Inventar: Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel und Basel 1958 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung 8), S. 17 f. Mehrchöriges Musizieren in Husum lässt sich erstmals sicher 1619 anhand der Hochzeitsmusik *Post Nubila Phoebus* von Hieronymus Praetorius und seinen Söhnen Jacob und Johann nachweisen; vgl. Robert Eitner, *Jacob Praetorius und seine Familie*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 3 (1871), S. 65–80, hier S. 78.

216 Bei Nicolaus Gengenbach (*Musica nova, Neue Singekunst* [...]), Leipzig 1626, Faks. Leipzig 1980, fol. A2 recto/verso zeigt sich ein anderes Prinzip: Mit seiner Widmung wendet er sich an Schüler und Erwachsene, die er in seiner Colditzer Jugendzeit, seiner Rochlitzer Kantorenzeit (um 1613–1618) und den anschließenden Jahren in Zeitz kennenlernte; eine Korrelierung mit den einschlägigen Immatrikulationsdaten bestätigt diese weite Streuung, die folglich nicht zur »Freilegung« einer vergleichbaren Schülergruppe führt.

217 So letztlich bereits Werner Breig, NSA 26 (1993), S. VIII.

seine Capell-Sänger stecken«. Die Besetzung der Favoriti dagegen beschreibt Schütz eher nebenbei, möglicherweise weil sich für ihn eine Definition erübrigte: Nur in Punkt 3 erwähnt er, dass es um das Musizieren von vier Solosängern geht (»[...] weil aber *Coro* 1. welches ist *Coro Faurito* hingegen schwach, vnd nur von vier Sängern ist«). Ob dies der zeitgenössischen Praxis entsprach, kann sich teils erneut anhand der handschriftlichen Nutzungshinweise zeigen (vgl. den nächsten Abschnitt).

Vor dem Hintergrund dieser »asymmetrischen« Besetzungsstärke erübrigt sich die Frage, welche dogmatisch zu behandelnde Größe eines mitteldeutschen Schulensembles für die Musikkultur des 17. Jahrhunderts zu postulieren sei²¹⁹; wichtiger ist, welche Zielvorstellung überhaupt hinter dem vokalen Musizieren stand. Lag also tatsächlich die Idealvorstellung beim Sologesang? Und führte »Ripieno« (nur in Sonderfällen gefordert) lediglich zu einer Verdoppelung der Besetzung?

Eine allgemeinere Antwort lässt sich ausgehend vom Spitzenensemble der Leipziger Thomaner geben. Über Generationen hinweg wurde es aus acht Sängern gebildet²²⁰. Die Zusammensetzung leitete sich aus der Minimalbesetzung her, die Sethus Calvisius mit seiner Reform der Leipziger Figuralmusik fixiert hatte: entsprechend seiner eigenen Musikpraxis ausgerichtet auf eine doppelchörige Normalität, auch im Sinne einer neuen sächsischen Musikpflege nach 1590²²¹. Diese Zielvorstellung begleitete daraufhin die Nutzung des von ihm initiierten *Florilegium Portense* als eines quasi liturgischen Buches durch das frühneuzeitliche Luthertum; dies ist konkret ablesbar daran, dass die Besetzungsrichtlinie von Leipzig aus auch das Musizieren Thomas Selles in Hamburg (der als Thomaner Calvisius noch kennengelernt haben muss) und das Chor-Modell in Lüneburg prägte, das Bach in seiner dortigen Schulzeit kennenlernte²²². Dem entspricht auch Bachs Argumentationsansatz von 1730, als er davon sprach, jede Chorstimme eines achtstimmigen Ensembles müsse mit einem Concertisten und einem Ripienisten besetzt sein; damit verdoppelt sich das Calvisius-Modell zu einem Ensemble aus 16 Sängern²²³. Dies wiederum trifft sich mit der Besoldungsanweisung für die Breslauer Kirchenmusik (1642), derzufolge jede Singstimme mit vier Personen besetzt sei; denn für doppelchörige Verhältnisse geht es dann erneut nur um eine Doppelbesetzung jeder Stimme, und so steht dann erneut die Zahl 16 im Raum: als Verstärkung einer primären Solobesetzung. Dass die Zahl der jüngeren Lieblingsschüler Ebios gleichfalls 16 betrug, hat demgegenüber eine andere Bedeutung: Selbst wenn es sich durchweg um Diskantisten handelte und Ebio zwei Favoriti-Sopranen aus Gründen der Klangbalance doppelt besetzte, wären für zwei Capellae-Sopranen nur je fünf Sänger übriggeblieben, die einen Unterschied des »vollen Gethöns« gegenüber den exklusiveren Favoriti entstehen ließen.

218 Ehmann (wie Anm. 43), S. 153.

219 Michael Maul, »*Dero berühmter Chor*«: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 97 f.

220 Maul (wie Anm. 219), S. 88–95.

221 Im Überblick Küster (wie Anm. 17), S. 66; zum Folgenden ebd., S. 107 und 124–126.

222 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 86 (Zitat), zur konkreten Anwendung S. 86–97. Der dagegen vorgebrachte Einwand Hans-Joachim Schulzes, in der DDR habe eine Planstelle auch zweckentfremdet werden können, wird von ihm zu Recht als anekdotisch bezeichnet und ist im gegebenen, älteren Zusammenhang des Chorwesens historisch weder belegt noch liturgisch praktikabel. Vgl. seine Rezension in: BJ 83 (1997), S. 203–205, hier S. 205. Dem steht zudem die luxuriös informative Abrechnungspraxis des Lüneburger Kantors August Braun entgegen: Sie ermöglicht es, für jede Stimmlage des »Mettenchors« eine Besetzung mit 2–3 unterschiedlich besoldeten Sängern zu errechnen; zu ihnen traten zwei »Expectanten« hinzu, für die eine Sopranfunktion zu postulieren ist, primär jedoch als Ripieno-Rolle. Zu weiteren Details vgl. das Folgende.

223 Wiermann (wie Anm. 180), S. 351; Bach-Dokumente (wie Anm. 214), S. 60, Nr. 22.

Man mag einwenden, gerade für die Zeit um 1620 könne sich das Leipziger Calvisius-Modell in Sachsen noch nicht weit genug verbreitet haben: unter Musikverantwortlichen an Schulen und in Stadtverwaltungen, die möglicherweise noch einem geringfügig älteren Denken verpflichtet waren. Dem ist zunächst die Vorbildwirkung entgegenzuhalten, die Calvisius für das Musizieren im Sachsen der Vor-Schütz-Zeit innehatte: Die Anstellung dreier Dresdner Kreuzkantoren in Folge geht auf seine Empfehlung zurück; zu seinen Schülern gehörten Martin Rinckart, der in Eilenburg die Adjuvantengesellschaft mitbegründete, sowie der Meißner Domorganist Johann Groh und der Freiberger Kantor Christoph Demantius. Es ist kaum vorstellbar, dass sich die örtliche Musikpraxis für diese einstigen Calvisius-Schüler, die so eng an doppelchörige Praxis gebunden war, grundsätzlich anders darstellte als für ihren einstigen Leipziger Lehrer. So spricht nichts dagegen, die Besetzung mit acht Sängern als gemeinsamen Fluchtpunkt anzunehmen. Und hinterfragt man jene möglicherweise älteren Ideale, bekommt man es in Pirna mit relativ kleinen Chorbüchern zu tun (Format $49 \times 36,5 \text{ cm}^{224}$): An ihnen wird es unzweifelhaft eng, wenn aus ihnen deutlich mehr als acht Personen musizieren sollen²²⁵.

Wer für die Zeit um 1600 den Blickwinkel jedoch zu stark auf Achtstimmigkeit verengt, hält keinen Platz frei für die noch größeren Besetzungen Schütz' (und anderer); sie werden denkbar, wenn jene 16 Musiker verfügbar sind²²⁶. Und obendrein lassen sich Stimmen verstärken, indem man sie gleichzeitig vokal und instrumental ausführt. Doch bei der Frage nach der Zielvorstellung des Singens scheint kein Weg an einer solistischen Besetzung vorbeizuführen: am Erfolgsmodell einer Grundbesetzung aus acht Sängern zur Darbietung doppelchöriger Musik.

Wie könnte eine größer besetzte Alternative aussehen? Hier lassen sich zunächst Berichte heranziehen, die ein luxuriöses Musizieren beschreiben. Massimo Troiano berichtet davon, dass die Musik Lassos, die für die Fürstenhochzeit 1568 in München entstand, von einem deutlich stärker besetzten Ensemble dargeboten wurde. Hilfreich ist aber, den Blick auch über die bloße Zahl der Sänger hinaus auf das ästhe-

224 Angaben nach Steude (wie Anm. 9), S. 203.

225 Zum Vergleich: Das Münchner Chorbuch der *Missa Et ecce terre motus* von Antoine Brumel (D-Mbs: Mus. ms. I, vgl. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9>; Aufruf am 12. 10. 2018) ist mit 64 cm Seitenhöhe und 45 cm Seitenbreite deutlich größer; legt man aufgeschlagene Doppelseiten zugrunde, stehen bei diesem 5.760 cm^2 Fläche zur Verfügung, beim Pirnaer Chorbuch 3.577 cm^2 , also lediglich rund $2/3$ davon. Zu der Brumel-Messe hat Orlando di Lasso im Vorsatz der Kyrie-Notation für Alt-, Tenor- und Bassstimmen Namen von insgesamt 33 Musikern eingetragen (Bild 8 und 9 der Online-Ressource); zu den Maßen: Leuchtmann (wie Anm. 209), S. 67, mit Abbildung S. 68 f. Es ist aber physiologisch undenkbar, dass an einer aufgeschlagenen Doppelseite, die 90 cm breit ist und eine 10–11-zeilige Notation aufweist (d. h.: ohne Rand rund 5 cm Systemhöhe inkl. Textierung), rund 40 Personen Platz finden, die die Noten lesen können. So ist eher zu fragen, ob die Namenseintragungen auf Alternativbesetzungen verweisen. In diesem Sinne hilft auch der Joannes-Stradanus-Stich des 16. Jahrhunderts (aus *Encomium musices*, 1595) weiter, der eine Messfeier zeigt; am Chorbuch im Vordergrund lassen sich – eng gedrängt – rund 20 Musiker feststellen, von denen manche (ganz vorn) aber auswendig spielen müssen, weil sie in einem zu spitzen Winkel zu den Noten platziert sind; das Bild z. B. in: Bonta (wie Anm. 155), S. 519; Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 (Musikgeschichte in Bildern 3/9), S. 182 (Text) und 183 (Abb. Nr. 129). Geht man also für die Brumel-Messe von »nur« 20 Mitwirkenden aus und legte für Pirna den aus dem Seitenformat abgeleiteten $2/3$ -Schlüssel zugrunde, erreichte man rund 12 Musiker.

226 Hier wirken sich erneut die jüngeren »Lüneburger« Details aus (vgl. oben, Anm. 222): Dem Kantor stand eine umfangreiche Sammlung konzertierender Musik zur Verfügung, vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft 9 (1907/08), S. 593–621. Auch für die Aufführung dieser modern-konzertanten Werke müsste sein Ensemble prinzipiell konditioniert gewesen sein.

tische Konzept dieses Singens zu richten; denn die normalerweise »zwölf Sängern pro Stimme«, oft auch mehr, »singen so gleichmäßig zusammen, daß es auch dem besten Ohr nicht gelingen will, den einen oder anderen Sänger herauszuhören«²²⁷. Folglich war auch bei einer stärkeren Besetzung der Stimmen kein voller Chorklang das musikalische Ideal, sondern eine Transparenz, die es weiterhin ermöglichte, beim Zuhören jede beliebige Stimme des Satzes zu verfolgen bzw. sich entscheiden zu müssen, welcher Stimme man jeweils Aufmerksamkeit schenkte.

Diese Transparenz steht bei Schütz ebenso hinter der Wahlfreiheit, in zahlreichen Stücken nur eine beliebige Stimme pro Chor musizieren zu lassen. Die »Reizüberflutung«, die auch von seinem Satz ausgeht, lässt sich folglich nur dann erleben, wenn das Nebeneinander der Reize im Aufführen tatsächlich angelegt ist. Damit wird die Situation vollends klar. Wenn ein stärker besetztes Ensemble es vermag, zu singen »wie ein Mann«, ist dies die luxuriöse Steigerung der prinzipiellen Zielvorstellung des solistischen Singens.

Mehrfachbesetzung in der Praxis: Die Exemplare aus Berlin und Erfurt

Wie diese Detailfragen der Vokalbesetzung im Hinblick auf die *Psalmen Davids* gehandhabt werden konnten, zeigen die Überreste des Aufführungsmaterials der Berliner Nikolaikirche. Erhalten sind lediglich die beiden Diskant-Stimmbücher, ferner das dritte Capella-Stimmbuch sowie die Noten für den Bass des ersten Chors; auch als Fragment bietet dieser Stimmensatz wertvolle Informationen, und zwar aus geringfügig späterer Zeit. Denn die Besitzgeschichte lässt sich nur bis 1634 zurückverfolgen: Aus diesem Jahr stammt in der Basso-Stimme der Anschaffungsvermerk von Joachim Fromm²²⁸, der seit 1630 an der Nikolaikirche zuerst als Dritter Diakon wirkte, wenig später zum Zweiten aufstieg und ebenfalls 1634 Archidiakon wurde. Seit 1632 oblag ihm die Betreuung der Bibliothek. Im Gottesdienstlichen arbeitete er mit Johann Crüger zusammen, der seit 1622 als Organist der Kirche und als Kantor des Gymnasiums wirkte; Crüger selbst hat instrumentale Abschnitte zu Schütz' Grundsubstanz hinzugesetzt²²⁹.

Ausgehen lässt sich hier von Einzeichnungen zum Cantus I und Bassus I in Nr. 3 (*Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*): von Unterstreichungen, wie sie sich auch in Continuo-Stimmbüchern finden und standardisiert²³⁰ auf eine Tutti-Verstärkung hindeuten. Schon dies ist bemerkenswert, denn Schütz' Besetzung des Stückes ist rein achtstimmig, also ohne dass er Capellae vorgesehen hätte. Folglich ist für die Berliner Praxis hier der dritte Punkt aus Schütz' Vorrede noch fortgeschrieben worden: Ähnlich wie in den Nummern 10, 18 und 20 konnte für Abschnitte, die entsprechend geeignet schienen, die Besetzung verstärkt werden. Damit aber war das Resultat ein anderes als das von Schütz intendierte.

Zunächst ist zu hinterfragen, unter welchen musikalischen Bedingungen es zu den Verstärkungen kommt: Unterstrichen sind sämtliche Abschnitte, in denen alle acht Stimmen Text parallel deklamieren, dazu auch die Tutti-Takte 80–84 (»denn ich allenthalben gängstet werde«) als kurze Vorbereitungsstrecke für einen dieser Abschnitte. Besonders farbig wirkt obendrein, dass in der Doxologie die Verstärkung für »und von Ewigkeit [...]« hinzutreten soll, sie aber für das erste Amen, das vom Chor I allein musiziert wird, kurzzeitig aussetzt.

227 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München etc. 1980, S. 97.

228 Zu ihm vgl. Lothar Noack, Art. *Fromm, Joachim*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Bio-Bibliographien: Brandenburgische Gelehrte der frühen Neuzeit, Berlin-Cölln 1640–1688*, Berlin 1997, S. 138–141.

229 Zu SWV 36 und 39; Fragmente. Edition: Küster (wie Anm. 17), S. 16.

230 Zu BWV 71 vgl. bereits oben, Anm. 182.

Direkt in das Aufführungsmaterial eingetragen, waren die Anweisungen für Menschen gedacht, die es direkt vor sich hatten. Anders als von Schütz vorgeschlagen, wurde in Berlin also keine Zusatz-Capella generiert, die an einer anderen Stelle in der Kirche aufstellbar war; vielmehr wurde Akteuren (Sängern? Instrumentalisten?), die ebenso wie die jeweiligen Favoriti aus der gedruckten Stimme musizieren sollten, mitgeteilt, wann sie punktuell zum Geschehen hinzutreten sollten. Auch damit ließ sich »starckes Gethön« erzielen, allerdings nur als Klangverstärkung, wie sie auch 1578 zur Einweihung der Dresdner Annenkirche praktiziert wurde. Also strebte Johann Crüger ein altertümlicheres Prinzip als das an, das Schütz mit seinen Capellae verfolgt. Gleichwohl lässt sich auch dieses Berliner Musizieren zahlenmäßig fassen: Zwei (maximal drei) Musiker hatten vor den Noten Platz; alles nicht Unterstrichene wurde also unweigerlich solistisch dargeboten. Sogar bei dieser Klangverstärkung, die Schütz nicht intendiert hatte, steht also das Ideal der solistischen Besetzung im Vordergrund.

Und noch etwas Weiteres zeigt sich hier: Für den Cantus II wird keine Tutti-Verstärkung gebildet, die derjenigen des ersten Chors vergleichbar wäre. Also wurden die beiden Chöre jeweils eigenständig behandelt, und sie mögen ihre unterschiedlich kräftigen Klänge durchaus von zwei verschiedenen Stellen der Kirche aus entfaltet haben. Da dies im Berliner Umgang mit dem Druck kein Einzelfall war, lässt sich das Prinzip weiter konkretisieren. Denn in *Zion spricht* ist ein Wechsel zwischen »Fav:« und »Tutti« nur im Cantus II eingetragen. Folglich wird aus der einen Stimme heraus eine Tutti-Wirkung dort generiert, wo (Schütz' Noten zufolge) die Capella II mitmusiziert; deren Oberstimme verstärkt die Musik des Cantus II. Das also, was Schütz als »Capella« angelegt hat, wurde in Berlin auf eine bloße Tutti-Verstärkung der Favoriti verengt, und zwar an derselben Stelle der Kirche, an der die Favorit-Sänger ihre Stimmexemplare benutzten. Wiederum wird eine Verstärkung aber nur für einen der beiden Favorit-Chöre organisiert, nicht für den ausdrücklich als Singstimme qualifizierten Part des Cantus I. Auch hier also mögen die beiden Ensembleteile räumlich voneinander getrennt musiziert haben.

In *Danket dem Herren* (Nr. 24) schließlich wird für alle Stimmen zwischen Solo- und Tutti-Besetzung unterschieden; die Letztere tritt jeweils für »denn seine Güte währet ewiglich« ein und ist in Cantus I und Bassus I jeweils unmittelbar mit »Tutti« bezeichnet. Die Solo-Anteile tragen den Vermerk »Voce«, also ausdrücklich im Singular. Wie »Tutti« verstanden werden konnte, zeigt sich demgegenüber im Cantus II: Dort wird dieser Vermerk an zwei Stellen dadurch präzisiert, dass zusätzlich zu ihm untereinander »Voce« und »Tromb:« stehen (T. 42; T. 145, dort zugleich »Tutti«). Folglich ist nicht gemeint, dass die Zahl der Singstimmen erhöht wird, sondern dass der Sologesang von einem Instrument mitgespielt wird – analog zu Schütz' Beschreibung des gemischt besetzten Musizierens der Capellae, hier aber an einer Gruppe der Favoriti ansetzend. Wieder ist das Verstärkungsprinzip das Gleiche wie 1578 in der Dresdner Annenkirche – fraglos entwickelt aus solistischer Instrumental- und Vokalbesetzung.

Als Arabeske ist schließlich hinzuzufügen, wie der Cantus I zu *Der Herr ist mein Hirt* verstanden worden ist. Nach einer frei hinzugefügten Sinfonia wechseln mehrfach »Viol:« und »Cornet:« miteinander ab; da für den Wechsel einmal nur eine Viertelpause Zeit gelassen ist (T. 45), muss sich die Vorschrift an zwei verschiedene Spieler richten, die aus demselben Exemplar musizierten. Nur der erste Durchgang durch Vers 2 hingegen (»Er weidet mich ...«) ist »Voce« zugewiesen, und auch dies muss aufführungspraktisch weitergedacht werden: War also ein Extrasänger für diesen kurzen Abschnitt zuständig? Oder trug der Spieler eines der beiden Instrumente diese Teilstrecke gesungen vor?

Die Berliner Aufführungsanweisungen rücken damit überdurchschnittlich weit von den Vorgaben ab, die sich direkt aus Schütz' Notendruck entnehmen lassen; ob sich in all diesem noch ein »verständiger Capellmeister« präsentiert, der »deß Authoris Meinung [...] Genüge geschehen« lässt, ist im Rückblick

schwer zu entscheiden. Eher kommen auch die hinzugesetzten Sinfoniae und manche der Besetzungsvarianten einer Bearbeitung gleich.

Weitere Spielarten einer gemischt vokal-instrumentalen Ausführung erschließen sich aus Einzeichnungen im einzigen aus Erfurt überlieferten Stimmbuch: dem Altus II, hier zum abschließenden Stück (*Jauchzet dem Herren*), also in dem Part, der im Druck mit »Quintus III. Chori« und »Viola.« bezeichnet ist. Zum zentralen Tuttiabschnitt ab Takt 162 sind dort Solmisationssilben hinzugesetzt. Für einen Instrumentalisten, der obendrein schon alles Vorausgegangene gespielt hat, sind sie sinnlos; eine Bedeutung konnten sie jedoch für einen Sänger haben – gezielt für einen Schüler mit noch nicht vollständig ausgereiften Erfahrungen im Vom-Blatt-Singen. Denn Ziel des schulischen Musikunterrichts war, die Lage der Halbtonschritte im Notensystem anhand der Schlüsselvorzeichnung zu erkennen; dies wurde mit Hilfe der einschlägigen Musik-Kompendien geübt, und in der Lernphase wurden Noten eigens mit Solmisationssilben bezeichnet²³¹. Wenn dieser Notationszusatz hier in der Stimme vermerkt wurde, informiert er also erneut über eine Verstärkung: Vermutlich trat zu der instrumentalen Ausführung (so von Schütz bezeichnet) eine Singstimme hinzu – eher als dass ein minder erfahrener Sänger neben einen schon zuvor »aktiven« Solosänger getreten sei. Wieder ist das Bild ausgehend von der Benutzung des einen Notenexemplars her zu interpretieren.

Wie man die Dinge auch dreht und wendet: Fluchtpunkt der Singstimmen ist das solistische Prinzip. Es sollte auch für die modernere Aufführungspraxis als Leitlinie gelten, und zwar vor allem dort, wo Interpretationen eine Vorbildwirkung beanspruchen. Im Sinne der »AIM«-Aspekte geht es darum, eine Grundlage dafür zu schaffen, dass die »allgemeine Aufführungstradition« ähnlich geprägt werden kann, wie dies seit den 1980er-Jahren auch mit anderen Klangbildern des »historisch informierten« Musizierens geschehen ist. Dies wäre längst fällig gewesen; die programmatischen Äußerungen Ehmanns zu den *Psalmen Davids* von 1956 waren ihrer Zeit voraus, verhallten aber ungehört, trotz seiner ansonsten weitreichenden kirchenmusikalischen Wirksamkeit.

Ein standardisierter Raum für moderne Sänger-Mehrfachbesetzungen (»Chor«) eröffnet sich demnach bei einem von drei Sonderfällen: entweder (im Sinne Massimo Troianos) als Ableitung der solistischen Besetzung, die dennoch das Singen »wie ein Mann« als klangliches Ziel hat, oder bei der punktuellen Verstärkung des Sologesangs (von Schütz so nicht formuliert, aber von Crüger möglicherweise so praktiziert), schließlich in einer stärkeren Besetzung der Capellae, deren Aufstellungsort allerdings im Sinne Schütz' von demjenigen der Favoriti klar abgesetzt sein muss. Noch weitergehend solistisch konzipiert sind hingegen neben den vier Psalmvertonungen, in denen nur eine Stimme gesungen zu werden braucht (folglich unweigerlich solistisch), auch die charakteristischen Anteile der Werke im hinteren Teil der Sammlung, in denen Schütz sich auf Besetzungen festgelegt hat. In all diesen Kompositionen besteht für Kapellchefs keine Entscheidungsfreiheit mehr: Diese Stimmen sind solistisch konzipiert und sogar unter den Berliner Bedingungen so verstanden worden.

VI. Resümee

Der Zugang zu Schütz' *Psalmen Davids*: ein steiniger Weg

Die liturgischen und architektonischen Untersuchungen, deren Resultate sich mit den verfügbaren Daten zur Entwicklung einer sächsischen Doppelchörigkeit verbinden lassen, erklären also die Position, aus der

231 Zu den Vorgängen und Zielen vgl. Küster (wie Anm. 212), S. 80–86.

heraus Schütz 1619 handelte. Seine Auffassung dessen, was er bei Giovanni Gabrieli kennengelernt hatte, ließ er in den landesherrlichen Binnenausbau des Territoriums einfließen, so dass es vom höfischen Zentrum des Landes in dessen Breite getragen werden konnte. Manches davon, was er auf der Grundlage des bei Gabrieli Erlernten entwickelte, war außerordentlich komplex, etwa die metrische Vielgestaltigkeit der Kompositionen oder die spezifische Motivbildung; und auch die in Sachsen offensichtlich noch ungewohnte Klangräumlichkeit barg Risiken. Letztlich zeigt der Druck (publikumsorientiert) jedoch zweierlei: Weil die Musikensembles der Kirchen in Schütz' Umgebung erst seit kurzem überhaupt dazu konditioniert waren, Doppelchörigkeit zu praktizieren, hätte eine zu weitgehende Fokussierung auf das in Dresden Mögliche die breitere Nutzbarkeit behindert. Dennoch muss das Musikleben sächsischer Städte so weit entwickelt gewesen sein, dass Schütz das Experiment wagen konnte, den Stil seiner Hofmusik auch auf Musikorte außerhalb Dresdens abfärben zu lassen.

Die *Psalmen Davids* waren seine erste Drucksammlung in der neuen Dienststellung, zugleich die erste, der er eine Benutzungsanweisung beigab. Sie spiegelt die Sorge, ob die musikalische Substanz »draußen im Land« verständlich sei, und ist daher ein Versuch, dies mit Hilfe von Leitlinien zur musikalischen Umsetzung abzusichern. Damit holte Schütz seine Kollegenschaft im Idealfall genau dort ab, wo sie stand, wohl wissend, dass die Bedingungen von Ort zu Ort unterschiedlich waren; deshalb enthalten seine Werke komponierte »Öffnungsklauseln«. Dennoch muss hinter diesen eine dezidierte Grundvorstellung zwingend angenommen werden, denn es erscheint undenkbar, Musik durch Notation festhalten und als Modell mitteilen zu wollen, sie aber nur in Rohformen auszuarbeiten.

Allerdings: Zu jenem »Idealfall«, in dem Schütz von seinen Kunden verstanden wurde (am ehesten mit Ausnahme Crügers), gehört nicht, dass er auch alles gesagt hatte, was seine Nachwelt interessierte; die Vorrede entfaltete ihren Sinn zunächst allein in seiner Zeit, und sie erfordert eigene Decodierungen, wenn sie aus einer 400-jährigen zeitlichen Distanz genutzt werden soll. Das Verstehen erfordert ein tiefes Eintauchen in die Musizierbedingungen seines direkten Umfeldes; nur dann kann man sich an die Hintergründe seiner Argumentationen herantasten. Dies muss auf sich nehmen, wer Schütz' Ausführungen und seine Noten angemessen in die Praxis umsetzen möchte.

Ein Hindernis dabei liegt in einem Umstand, der eigentlich einen ausgeprägten Praxisbezug hat: Vokalmusik aus Drucksammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts wird seit dem frühesten 20. Jahrhundert auch in Einzelausgaben ediert und häufig nach diesen musiziert; die Benutzungsanweisung für Schütz' Musik liegt aber nur in der Gesamtausgabe vor. Einzelausgaben suggerieren also, dass die in ihnen enthaltene Musik aufführbar sei, ohne den Appell an den »verständigen Capellmeister« gelesen zu haben. Folglich wird durch die gut gemeinten Angebote des Verlagswesens ungewollt der Eindruck erweckt, Schütz' Aufführungsanweisungen ließen sich vernachlässigen.

Die Wiederentdeckung der *Psalmen Davids* *Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten* erfolgte daraufhin in der Zeit, in der in Mitteleuropa Chorbewegungen blühten, und im Laufe des 20. Jahrhunderts rückten zumindest manche der Stücke in den Fokus dieser Chöre. Diese Umstände des Wiederentdeckens brachten es mit sich, dass im Ergebnis nicht mehr viel von Schütz' Ideen übrigblieb. In einer frontalen Konzertdarbietung kann das Raumklang-Konzept nicht lebendig werden; Instrumentalstimmen wurden quasi weggeblättert, auch wegen eines missverstandenen A cappella-Ideals, dem sogar Schütz' Orgel zum Opfer fiel. Niemand wird es dagegen bedauern, dass vor der Erschließung des alten Instrumentariums (die ja noch in den ersten Anfängen steckte, als jene chorische Wiederentdeckung bereits in vollem Gange war) es sich nicht einbürgerte, *Zion spricht* mit vollem spätromantischem Sinfonieorchester aufzuführen, wie Max Schneider es 1918/19 vorgeschlagen hatte (u. a. je zwei Querflöten, Oboen und Klarinetten,

ferner vier Hörner, Pauken und Streichorchester)²³². Doch der Ansatz, stattdessen unumschränkt auf das Vokale zu fokussieren, wird den *Psalmen Davids* ebenso wenig gerecht²³³.

So wurde Schütz' anspruchsvolles Satzgeflecht, das sich von den älteren Mehrchörigkeits-Traditionen ausdrücklich absetzt, in Besetzungsstärken traditioneller Chöre auf die Summe aus Hauptstimmen, lediglich motivbasiertem Ausdruck und Harmonik reduziert. Das damit verbundene Klangbild erhielt weiteren Zündstoff in einer chauvinistischen Musikwelt, die das Gemeinschaftlich-»Völkische« eines strengpolyphonen Chorgesangs zum deutschen Ideal erklärte und Individualisierung als abzulehnende Sonderbestrebung brandmarkte²³⁴. Der Satz Schütz' ist jedoch viel plausibler, wenn man ihn gerade als »konzertante« Summe von Individualisierungen versteht, die das Interpretieren seiner Musik auch aus dem Satzinneren heraus zu einer so dankbaren Aufgabe macht. Gerade für Schütz, der zeitlebens für moderne italienische Stilkonzepte eintrat, ist es nötig, diesen letzten Schritt zu jener »Summe aus Individualitäten« zu tun, die die italienische Vokalmusik nicht zuletzt im Madrigal-Umfeld charakterisiert, und sie als Kern des Ensembleklangs zu verstehen.

Der Schütz-Zugang ist für lange Jahrzehnte – von Ausnahmen abgesehen – in den Folgeerscheinungen dieses älteren Stadiums hängen geblieben, und normalerweise lassen sich die *Psalmen Davids* nur in einer eng begrenzten Fortentwicklung der aus dem 20. Jahrhundert ererbten Interpretationstechniken erleben: mit der Zentrierung auf einen Chor, vor den mittlerweile eine Fassade aus historisch orientierter Spiel- und Gesangstechnik gestellt wird. Dies jedoch reicht nicht aus, um Schütz' Musik erlebbar zu machen; damit werden entscheidende Potentiale ausgeblendet, die in ihr liegen. Sie zu sehen ist die entscheidende Herausforderung, und sie erfordert ein konstruktives Hinterfragen jener Chorkultur des 20. Jahrhunderts.

In ihr wurde es üblich, Schütz' Musik (auf rein Vokales verengt) mit anderem zu kombinieren, weil sie selbst zu uniform wirkte; Farbigeit wurde folglich dadurch erzielt, dass in der Programmgestaltung Werke unterschiedlicher Stilrichtungen miteinander verbunden wurden, deren Gemeinsamkeit in einer

232 Anfangstakte als Beilage III zu dem in Anm. 57 zitierten Artikel.

233 Wilibald Gurlitt sprach 1935 davon, dass Schütz' »Kunst wesentlich und fast ausschließlich Sing-Kunst ist«, und sah ihn als Kerngestalt einer aus dem Mittelalter erwachsenen, stets auf Fluchtpunkte des Liedes bezogenen mitteldeutschen Musiktradition: »Die tiefsten Wurzeln seines künstlerischen Schaffens reichen in jenen Neuaufbruch volklicher Kräfte in der mitteldeutschen Lied- und Sing-Kunst zurück, wie sie bei den Musikerkreisen um die Torgauer Stadtschulkantorei und die Hofkapelle zu Dresden vorbildliche Pflege und Förderung fand.« Zitate nach: *Heinrich Schütz: Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1935, S. 64–83, hier S. 80 und 65.

234 Schreiben von Heinrich Edelhoff an Joseph Goebbels, Mai 1933 im Koblenzer Bundesarchiv: »Der Einzelne hat sich der musizierenden Gemeinschaft bedingungslos unterzuordnen. Die Strenglinigkeit der polyphonen Melodik läßt keine Sonderbestrebungen zu, Gemeinwohl geht vor Eigenwohl, was man nicht von jeder Musik behaupten kann.« Zitiert nach: Eckhard John, *Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Musikwissenschaft und Nationalsozialismus*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus*, Freiburg und Würzburg 1991, S. 167. Edelhoff wurde mit *Johann Nikolaus Forkel: Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft* (Kassel 1934) promoviert, betreut (vgl. dort S. 8) von Wilibald Gurlitt, der in diesem Sinne noch 1935 Schütz als »Verkörperung deutschen Künstlertums« bezeichnete; die gleichen Zielrichtungen vertritt der spätere Schütz-Editor Wilhelm Ehmann in seiner von Gurlitt betreuten Dissertation über Adam von Fulda (zu beidem im Überblick John, S. 168 und 185, Anm. 15). Betont sei, dass jene problematischen Positionen von Gurlitt selbst nicht vertreten wurden, weder in seinem mehrfach publizierten, pauschalen Artikel *Vom Deutschtum in der Musik* (hier zitiert nach: *Monatsblätter der Deutschen Bühne im Kampfband für Deutsche Kultur Freiburg im Breisgau* 1 [1933], S. 11–14), noch in der zitierten Schrift über Schütz (vgl. Anm. 235).

maximal achttimmigen Besetzung gesehen wurde. Um 1970 wurde dabei der Bogen zwischen der Musik des späten 15. und frühen 17. Jahrhunderts einerseits und der evangelischen Chormusik des früheren 20. Jahrhunderts geschlossen, als auch die Musik Mendelssohns und Brahms' in die Programme Eingang fand; als Resultat führte dies damals zu Schallplattentiteln wie »Chormusik aus vier Jahrhunderten«, auch unter Einschluss von Stücken aus den *Psalmen Davids*²³⁵. Seitdem hat man aber gelernt, sich der Musik weitaus »monographischer« zu nähern: Niemand zweifelt an der Attraktivität einer Aufführung der Marienvesper Monteverdis; mehrstimmige Psalmvertonungen standen schon in anderen klassischen Vespertagesdiensten ähnlich nebeneinander wie in konzerthaften Veranstaltungen der Moderne. Wer darauf beharrt, Schütz' Musik sei lediglich Teil jener chorischer Traditionen (über Jahrhunderte hinweg), hat von ihr nur einen schmalen Ausschnitt im Blick, nicht aber die in ihr selbst liegende Verschiedenartigkeit, die sich schon in so Äußerlichem wie der Klangräumlichkeit und in der (nicht rein vokalen) Besetzung äußert.

Der Umgang mit Schütz erscheint diesbezüglich als eigenartig antiquiert. Für andere Musik des 17. Jahrhunderts sind diese alten Standards längst überwunden, etwa im Hinblick auf den Einsatz von Instrumenten; und da Wilhelm Ehmann schon 1956 den Weg hierzu vorgezeichnet hatte, wirkt dieser Rückstand umso verwunderlicher. Auch andere Grundlagen für seine Überwindung sind gegeben: Ohnehin richtet sich die Laienchorpraxis mittlerweile wesentlich stärker auf Werke mit instrumentaler Stützung aus als im mittleren 20. Jahrhundert, und auch für kirchliche Chöre spielt längst die Zusammenarbeit mit »historisch« spielenden Ensembles eine zentrale Rolle; daher wäre es nur ein kleiner Schritt, den einstigen Vorrang des Chors zu hinterfragen und diesen (als vokale Capellae) in ein Wechselspiel mit Solisten (als durchgehend musizierende Favoriti) eintreten zu lassen. Denn auf dieser Grundlage könnten sämtliche weiteren Potentiale der Musik Schütz' hervortreten. Kurz: Sogar in einer Chorpraxis, die sich diesen »oratorischen« Richtungen geöffnet hat, ist der Weg frei dazu, Schütz neu zu begegnen, anstatt an den überkommenen Bildern festzuhalten, die so weitgehend dem historischen Befund seiner Musik widersprechen.

Veränderte Ansprüche an die Aufführungspraxis

Für musikalische »Metadaten«, wie sie in diesem Beitrag dargestellt sind, scheint im Musikleben auch des frühen 21. Jahrhundert noch kein Platz zu sein: weder als Prinzip (so dass in der Musikpraxis der Mehrwert solcher Informationen anerkannt wäre) noch im Detail (im Hinblick auf die Arbeit mit den *Psalmen Davids*). Alles, was sie bieten könnten, wird folglich durch freie künstlerische Inspiration ersetzt. Damit zeigt sich jedoch, dass die Früchte der Inspiration den Begriff »werkgerecht« bestenfalls in günstigen Ausnahmefällen verdienen; die Idee, man könne das Immanente eines älteren Musikstücks im Rekurs auf die »allgemeine Aufführungstradition«, bei korrekter Handhabung eines Instruments oder gar weitgehend voraussetzungslos erfassen, ist abwegig. Vielmehr gehört zu dem Immanenten eines Musikwerks zwingend ein Bewusstsein für seine historische Tiefendimension, und sie ist bisweilen außerordentlich komplex.

Vieles davon, was der Musik einkomponiert ist (aber traditionell ausgeblendet wird) oder auch von Zeitgenossen aus der Musik gemacht werden konnte, ist in etablierten Konzertformaten bei entsprechender Bereitschaft der Akteure realisierbar. Als Grundstufe geht es um die Ausschöpfung der Angaben in

235 Für ein rein geistliches Programm vermutlich erstmals: Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, Intercord 29 7267 K (1972).

Schütz' Druck; schon sie ermöglichen es, einen standardisiert wirkenden Klangeindruck seiner Musik abzustreifen. Dies lässt sich dann anhand der historischen Einzeichnungen vertiefen. Eine potentiell vierhörige Aufteilung des Ensembles auf einen Raum wie in Kamenz, in dem die (einzige) Orgel ihre Beiträge quasi von der Seitenlinie aus erbringt, eine Nürnberger Mehrchörigkeit mit einem zentralen Tasteninstrument, die Saalfelder Klangdifferenzierung des Schlusstücks, die Vielfalt der in Brüssel überlieferten Interpretation, schließlich sogar die Berliner Tutti-Verstärkung des Sologesangs: All dies ist ausführbar. Das Fesselnde, das in dieser Vielfalt liegt, stützt sich auf die Variabilität der Schütz'schen Werkanlage und macht die Werke viel farbiger, als sich dies im Musikleben eingebürgert hat. Seine traditionellen Darbietungen, die sich auf die naturgemäß eingegengten Möglichkeiten der Laienchor-Bewegungen gründen, können den gesamt-kulturellen Zugang zu Schütz nicht angemessen tragen; Normalität im Umgang mit seiner Musik müsste von einem geschulten, professionellen Musizieren ausgehen, das sich nicht mehr an den ererbten, chorischen Klangbildern orientiert, sondern (umgekehrt) aus einer intensiven Neu-Beschäftigung heraus auch das chorische Musizieren mitreißt.

Notwendig im Sinne des Werkgerechten ist folglich ein breites musikhistorisches Fundament des Aufführens – nicht um die Musik Schütz' museal erstarren, sondern um sie so aufregend werden zu lassen, wie sie komponiert worden ist. Wer die Musik auch in ihren »Metadaten« beim Wort nimmt, bekommt es mit ähnlichen Chancen zu tun wie denen, die bei der denkmalgerechten Restaurierung einer historischen Orgel zu einzigartigen neuen Erlebnissen führen, aber diffizile Vorüberlegungen erfordern; auch damit entsteht kein totes Denkmal. Schütz' Musik ist reicher und in ihrer Zeit weitaus moderner, als es traditionell scheinen mag. Denn der Anspruch, den er auf das Innovative erhebt, ist musikalisch nachprüfbar; wenn man nicht auch beim Hören erleben könnte, wie er ihn eingelöst hat, wirkte dies verstörend.

Aufführungspraktische Leitgedanken

Im Sinne dessen, dass durch aktive Kulturpraxis Werkzugänge bestimmt werden können, seien daher abschließend aus den betrachteten »Metadaten« Aspekte zusammengefasst, die eine Annäherung an eine möglichst »werkgerechte« Aufführung der *Psalmen Davids* tragen können:

1. Zielvorstellung des vokalen Musizierens ist die solistische Besetzung der Favoriti. Die Gründe dafür liegen in der Satzstruktur (in den meisten Stücken sind die Favoriti-Stimmen obligat geführt) und in der hinreichend deutlichen Idealpraxis des zeitgenössischen Musizierens. Mehrfachbesetzung von Singstimmen verdeckt die spezifische Polyphonie Schütz' und führt ohnehin zu verminderter Textverständlichkeit, also dazu, wovor Schütz im Vorwort warnt, wenn auch nur mit Blick auf das Tempo²³⁶: Dass jemand auf die Idee kommen könne, das so sorgsame Konstrukt aus Textpräsentation und Polyphonie chorisch zu verdicken, lag anscheinend außerhalb seines Vorstellungshorizonts. Wer dann trotz einer größeren Chorbesetzung glaubt, der theologischen Aussage in Schütz' Musik nachspüren zu können, entfaltet zwangsläufig nur eine moderne Fiktion barocker Theologie; denn diejenige Schütz' ist dann nicht mehr hörbar.
2. Schütz' Instrumentenangaben müssen ernstgenommen werden – als Instrumentation. Denn im Instrumentalen liegt das ausschlaggebende konfessionelle Kennzeichen des Luthertums der Schütz-Zeit; mit der Gestaltung der Instrumentalparts verbinden sich idiomatische Aspekte. Der Tonvorrat ist darauf ausgerichtet, dass Nutzer der Noten zu Alternativinstrumenten greifen können; im Lichte der Idiomatik erscheinen sie jeweils als sekundäre Lösungen.

236 Vgl. Punkt 6 in Schütz' Vorrede (zur »*Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg«).

3. Wer Sopranstimmen, die von Schütz ausdrücklich Instrumenten zugewiesen sind, singen lässt, bedient ein Stilideal vielleicht noch der 1960er-Jahre, hat aber kein Bewusstsein für Satzstrukturen der Zeit um 1600. Auch eine historisierende Fassade aus Tempogestaltung, Artikulation und historisch klingenden Instrumenten rettet das Resultat dann nicht mehr. Bei Bassstimmen, die als Instrumentalparts gekennzeichnet sind, erscheint nach Schütz' Vorrede ein (zusätzliches) Singen möglich; allerdings sollen dann die tiefsten Töne oktaviert dargeboten werden – ein Ausweg, der für Stimmen in Diskantlage aus satztechnischen Gründen nicht besteht.
4. Capellae bieten einen essentiellen Füllstimmensatz. Sie wegzulassen ist Notbehelf, denn das intendierte Klangkonzept wäre daraufhin nicht mehr erlebbar; der Verzicht ist nicht Teil der Zielvorstellung Schütz'. Nur für Capellae kommt eine zahlenmäßig reichere, »chorische« Besetzung in Betracht.
5. Favoriti in Schütz' *Psalmen Davids* müssen weitersingen, wenn eine Capella eintritt, denn deren Sinn ist es, den Favoriti-Klang zu verstärken. Wer dagegen Favoriti als Solisten behandelt und zum Schweigen bringt, sobald der Chor als Capella einsetzt, steht mit beiden Füßen im 19. Jahrhundert und hat Schütz objektiv nicht verstanden.
6. Von der Benutzung einer Truhenorgel sollte abgesehen werden. Das Tasteninstrument, das Schütz obligat benutzte und im Vorwort als interpretatorischen Normalfall anspricht, ist eine große Orgel, die von manchen Ensemblegruppen weit entfernt musiziert. Die Registrierungsgrundsätze (bald stärker, bald schwächer, vorzugsweise an einem zweimanualigen Instrument) ergeben sich aus den originalen Einzeichnungen der gedruckten Organo-Stimme. Die Grundsätze sind verpflichtend, die konkreten Realisierungen frei.
7. Eine frontale Aufführung von einem Konzertpodium aus erbringt nicht »den gewünschten *effect*« der Werke. Vielmehr soll sich das Musizieren über den gesamten Aufführungsraum verteilen. Für Aufführungen (im Gottesdienst) konnten Musizierplätze in den Kirchen nicht eigens freigeräumt werden; typischerweise aber wurde die aus dem Spätmittelalter ererbte Bausubstanz ausgenutzt. Daraus resultiert für eine moderne Konzertpraxis die gleiche Vielfalt, wie der zwischenörtliche Vergleich der Kirchen zur Zeit Schütz' es zeigt.
8. Der Begriff »creutzweiß« für die Ensembleaufstellung verweist nicht auf ein »diagonales Gegenüber«. Ohnehin ist eine strenge Trennung zweier Paare durch »diagonale« Aufstellung geometrisch unmöglich; im Sprachgebrauch der Zeit ist sie auch nicht zwingend gemeint, und in keinem der Aufführungsräume, in denen Schütz' Originaldruck benutzt wurde, hätte sie sich realisieren lassen.
9. Die Teilensembles sind dennoch nicht beliebig über die Kirche zu verteilen, sondern in Abstimmung einesteils auf ortsübliche liturgischen Traditionen, andernteils darauf, dass auch die Feinheiten der Besetzungswechsel raumarchitektonisch deutlich werden. Denn dies ist in der Musik (kompositorisch!) so angelegt. Auch die Orgel spielt dabei eine Rolle; es liegt nahe, an ihrem Musizierplatz diejenige Favoriti-Gruppierung aufzustellen, die am engsten mit dem Orgelklang verknüpft ist (und sei es dadurch, dass dieser als Ersatz für die Favoriti eintreten kann).
10. Anregungen zur Platzierung bieten (neben Schütz' Anweisungen) nicht etwa musiktheoretische Äußerungen, sondern die historischen Eintragungen in den Originalexemplaren. Dies verändert den Zugang auch zum Erarbeiten von Editionen: Aus Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts allein lassen sich zwar wissenschaftlich korrekte Notentexte ableiten; viele aufführungspraktische Details erschließen sich hingegen erst aus handschriftlichen Eintragungen in ihnen – als einer grundlegenden Zusatzschicht musikalischer Informationen.

Daher müssen aus Architektur, Verbreitungsgeschichte, textlich-liturgischen Strukturen, lokalen Bedingungen der Aufführungspraxis und nicht zuletzt der musikalischen Detailanalyse die essentiellen »Metadaten« einer Historischen Aufführungspraxis für Schütz' Druck von 1619 eigens generiert werden, deutlich mehr also, als standardisierte Spielanweisungen der Zeit oder Angaben der Musiktheorie bereithalten. Das, was in diesen Quellen auffindbar ist (jenseits derer, die in Historischer Aufführungspraxis traditionell genutzt werden), ist nicht weniger vertrauenswürdig als zeitgenössische musiktheoretische Äußerungen. Eher haftet diesen einstigen Standardquellen zur Aufführungspraxis ein doppelter Makel an: Es handelt sich bei ihnen um Individualäußerungen ihrer Verfasser; und sie sind von dem einzelnen Musikwerk, um dessen Aufführung es geht, stets weiter entfernt als das, was sich aus punktgenauer musikhistorischer Forschung ergibt. Und dann, wenn Forschungsergebnisse eine Aufführung umfassend prägen, bleibt noch immer breiter Raum dafür, was sich mit Fug und Recht als »Interpretation« benennen lässt: lediglich im Rahmen höherer Anforderungen an werkgerechtes Musizieren.

Abschließend sei somit nochmals auf Max Schneiders weitsichtige Mahnung von 1921 verwiesen, man dürfe als Musiker einen »Urtext« nicht zu deuten versuchen, »ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«²³⁷: nicht also nur einem Notentext quasi nach Aktenlage, sondern auch einem bisweilen außerordentlich weit gefassten Kontext. Um diesen fassen und in klingende Musik überführen zu können, ist ein echter, interdisziplinärer Dialog zwischen Musikforschung und Musikpraxis notwendig, also Mut, Nüchternheit und Geduld. Gerade dieses Schlüsselwerk Schütz' dürfte ein äußerst lohnender Ansatzpunkt hierfür sein.

237 Wie oben, Anm. 76.