

Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte

Heinrich Schützens Motette ‚Die mit Tränen säen‘
aus der ‚Geistlichen Chormusik‘

von

ULRICH SIEGELE

‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘: die Betrachtung der Motette aus der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz zielt auf eine allgemeine Frage. Hier treten Gliederung des Texts und Gliederung der Musik auseinander. Wie ist das zu verstehen? Gemeinhin hat man angenommen, der Komponist habe den Text in einer bestimmten Weise gruppiert, um damit die Voraussetzung für eine bestimmte Gruppierung der Musik zu schaffen. Er wäre also zwar vom Text ausgegangen, hätte aber doch ihm gegenüber künstlerische, ästhetische Gesichtspunkte zur Geltung gebracht. Meine Gegenthese lautet: Die von der Gliederung des Texts unterschiedene Gliederung der Musik, genauer: der Unterschied der Gliederung des Texts und der Gliederung der Musik ist Figur; der Bedeutungsgehalt dieser Figur ist begründet in der Auslegungsgeschichte, hier des 126. Psalms. Ich kann diese These nur für den Einzelfall dieser Motette und dieses Psalms vorstellen, glaube jedoch, daß, was ich an diesem Einzelfall zeige, als Modell auch für andere Fälle dienen kann. Denn unbestritten ist für die Kirche komponierte Musik zuerst als Musik zu betrachten, dann aber ebenso unbestritten auch als Äußerung der Kirche und der Frömmigkeit, als Quelle der historischen Theologie und, insofern sie Texte der Heiligen Schrift zugrunde und damit auslegt, eben als Zeugnis der Auslegungsgeschichte.

Um die These vorzustellen, skizziere ich zunächst die durch den kompositorischen Tatbestand konstituierte musikalische Form. Dann vergleiche ich mit dieser Form die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts. Schließlich versuche ich, den Unterschied der Form des Texts und der Form der Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte des Texts zu verstehen. Strenggenommen spreche ich also nicht über Probleme bei der Analyse Schützscher Musik – obwohl auch hier die sachgerechte Ermittlung des kompositorischen Tatbestands der Rede wert wäre; vielmehr spreche ich über ein Problem, das sich aus der Analyse Schützscher Musik ergibt.

Zunächst also eine Skizze der durch den kompositorischen Tatbestand konstituierten musikalischen Form. Hier wirken zusammen die Disposition des Texts, der Bewegungs- und Deklamationsarten, der Satztechniken, der Stimmen und Lagen, der Harmonien und Motive. Die Motette ist fünfstimmig, die Stimmlage des Soprans verdoppelt. Das Stück steht im ersten Ton; die Möglichkeiten des Tons, traurig und heiter, entsprechen der Affektstruktur des Texts, die Leiden und Freude kontrastiert.

Das Stück hat drei Teile. Der erste Teil verarbeitet zwei Satzglieder des Texts: ‚Die mit Tränen säen – werden mit Freuden ernten.‘ Dieser Teil exponiert den thematischen Gegensatz in den zwei Abschnitten der Eröffnung und den zwei Abschnitten ihrer gesteigerten Wiederaufnahme. Die beiden Abschnitte der Eröffnung werden von drei Stimmen vorgetragen. Der Kontrast des Leidens und der Freude, von dem der Text spricht, ist in die Musik übersetzt: erst gerader Takt, dann Proportio tripla und, damit verbunden, die Deklamation erst gemessen, dann im Verhältnis 3:1 beschleunigt; erst imitatorischer Satz und rhythmisch-deklamatorische Differenzierung, dann Satz Note gegen Note und rhythmisch-deklamatorische Koordination; erst tiefe Lage und Moll, dann hohe Lage und Dur. Der Gegensatz, das Antitheton von Leiden und Freude ist in eine musikalisch vielschichtige Figur gebracht. Indessen könnte die Meinung der Komposition noch weiter weisen. Zunächst assoziiert der Dreiertakt den musikalischen Begriff des Tanzes und damit den Vorstellungsbereich der Freude. Doch könnte die Dreizeitigkeit der Tripla, das Verhältnis 3:1 einen Hinweis auf die Dreieinigkeit enthalten. Dann wäre der gerade Takt vierzeitig und als Hinweis auf die Erde zu verstehen. Die Komposition setzte also Zeit und Ewigkeit, diese und die zukünftige Welt



einander entgegen und interpretierte den Text so: „Die hier, auf Erden, mit Tränen säen, werden dort, in der ewigen Seligkeit, mit Freuden ernten.“

Die beiden Abschnitte der Eröffnung werden sogleich gesteigert wiederaufgenommen. Die Steigerung bezieht sich auf die Verarbeitung des exponierten Materials und auf die Zahl der beteiligten Stimmen. Beide Abschnitte beginnen dreistimmig, der Abschnitt des Leidens mit den drei tiefen, der Abschnitt der Freude mit den drei hohen Stimmen; beide Abschnitte schließen in voller Fünfstimmigkeit. In der gesteigerten Wiederaufnahme des Abschnitts der Freude steht die Einheit der Eröffnung vierfach, wechselt in explizit doppelchöriger Faktur vom dreistimmigen Hochchor zum dreistimmigen Tiefchor, wieder zum dreistimmigen Hochchor und schließlich zum fünfstimmigen Vollchor.

Der erste Teil als ganzer ist harmonisch geschlossen: er beginnt und endet auf der Tonika. Der erste Abschnitt des Leidens, das Exordium im engeren Sinn, erfüllt seine traditionelle Funktion, die Tonart zu fixieren. An die Kadenz der Tonika schließt der zweite Abschnitt der Freude auf der VI. Stufe, also eine Terz tiefer an. Er kadenziert eine Quinte höher auf der III. Stufe, an die dann die gesteigerte Wiederaufnahme der Eröffnung eine Terz tiefer auf der I. Stufe anschließt. Beide Abschnitte der Wiederaufnahme beginnen und enden auf der Tonika, der erste ohne interne Gliederung; der zweite dagegen führt mit dem Wechsel der Chöre von der Tonika zur Dominante und von dort zurück zur Tonika, dann von der Tonika zur Medianten (darunter verstehe ich in diesem Zusammenhang den leitereigenen Dreiklang der III. Stufe) und von dort zurück zur Tonika. Hieran sind zwei modulatorische Prinzipien erkennbar: neben dem Quintverhältnis steht gleichberechtigt das Terzverhältnis leitereigener Dreiklänge; und: die Modulation kann von der Ausgangstonart hin zu einer quint- oder terzverwandten Tonart und sogleich zurück zur Ausgangstonart führen, also eine Hin-und-Zurück-, eine Pendelbewegung vollziehen.

Der erste Teil stellt das Thema in Text und Musik. Was folgt, ist die Ausführung des Themas. Sie geschieht in zwei Teilen, einem Teil des Leidens und einem Teil der Freude.

Der Teil des Leidens verarbeitet nur ein Glied des Texts: „Sie gehen hin und weinen.“ Zunächst wird allein das erste Kolon, „sie gehen hin“, vorgetragen, erst im dreistimmigen Tiefchor, hernach im dreistimmigen Hochchor. Mit dem Übergang zur Vollstimmigkeit, die dann bis zum Ende des Teils erhalten bleibt, tritt das zweite Kolon, „und weinen“, hinzu. Als bald ändert sich die Situation: die erste Vorhaltsdissonanz des Teils tritt auf, und von jetzt an findet sich bis zum Ende des Teils mit einer einzigen Ausnahme keine ungerade Halbe, deren Harmonie nicht ein Ton vorenthalten wäre. Es ist ein Satz voll von Dissonanzen und Bindungen, von Querständen, von regelwidrig weitergeführten Kadenz. Mit dem zweiten Kolon „und weinen“ sind zuvor zwei Motive verbunden; das erste bezieht sich kontrastierend auf das führende Motiv des ersten Kolons „sie gehen hin“, das zweite parallel auf das das Stück eröffnende Motiv „mit Tränen“. Die beiden Motive „und weinen“ stehen in einem festen Satzverband. Im Kern ist es der Verband zweier Klauseln, einer synkopierten Diskant- und einer Tenorklausel. Der Verband der beiden Klauseln umfaßt den Wert von vier ganzen Noten; er wird im zeitlichen Abstand von zwei Ganzen und im intervallischen Abstand der Unterquint mit sich selbst enggeführt. Dadurch entsteht eine regelwidrig weitergeführte Kadenz. Der dritte Einsatz des Verbands der beiden Klauseln folgt auf den zweiten Einsatz nicht nach zwei Ganzen – obwohl das möglich wäre –, vielmehr nach drei Ganzen. Auf diese Weise wird die regelwidrig weitergeführte Kadenz vermieden: die Verzögerung des dritten Einsatzes schafft Raum für eine Kadenz auf der Tonika. Diese Kadenz auf der Tonika ist die einzige Ausnahme, wo der Harmonie einer ungeraden Halben kein Ton vorenthalten ist. Der vierte Einsatz folgt auf den dritten wieder nach zwei Ganzen. Der konstruktive Kern wird zur Vollstimmigkeit aufgefüllt; eine feste Position hat das kontrastierende Motiv „sie gehen hin“. Die Klauseln der vier Einsätze zielen in fallenden Quinten auf a, d, G und C. Nachdem C erreicht ist, wendet sich ein Halbschluß zur V. Stufe der Tonika. Durch diesen Halbschluß bleibt der Teil des Leidens offen: er erwartet den Teil der Freude.

Der Teil der Freude verarbeitet den übrigen Text in zwei Gliedern. Das eine: „und tragen edlen Samen“; das andre: „und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben“. Die Deklamation ruht hier auf der Kombination einer Viertel und zweier Achtel, im vorhergehenden Teil des Leidens auf

der Halben; drei Silben hier kommen auf eine Silbe dort: das deklamatorische Verhältnis von Freude zu Leiden ist also, wie in der Eröffnung, 3:1. Doch ist der Bezugswert in der Eröffnung die Ganze, jetzt dagegen die Halbe: die Ausführung steht zur Eröffnung im deklamatorischen Verhältnis 2:1.

Der Teil der Freude hat vier Abschnitte. Der erste und der zweite Abschnitt verarbeiten jeder nacheinander beide Glieder des Texts, hernach der dritte nur das erste, der vierte nur das zweite Glied des Texts. Mit den Gliedern des Texts sind bestimmte Motive oder Motivkomplexe der Musik verbunden. Die führenden Motive der beiden Glieder des Texts sind in der Anordnung der Bewegungsrichtung komplementär aufeinander bezogen: das erste steigt zuerst und fällt dann, das andere fällt zuerst und steigt dann.

Das Motiv des ersten Glieds zeigt in Melodiebildung und Deklamationsform dieselben Merkmale wie das führende Motiv „sie gehen hin“; hierdurch sind der Einsatz dieses Teils der Freude und des vorhergehenden Teils des Leidens aufeinander bezogen. Das Motiv des ersten Glieds bildet einen imitatorischen Komplex, der zuerst vom dreistimmigen Hochchor, dann vom dreistimmigen Tiefchor vorgetragen wird und dabei eine modulatorische Pendelbewegung von der Dominante zur Medianten und zurück zur Dominante vollzieht. Das führende Motiv des zweiten Glieds wird – zunächst vom Tiefchor, dann vom Hochchor – in einer fuga durchgeführt: sie „kommen mit Freuden“, einer nach dem andern, von allen Seiten, zuhauf. Mit dem Übergang zum vollen Chor treten zwei neue Motive hinzu. Das eine bildet Vorhalte zum führenden Motiv; diese Vorhalte sind gebunden wie die Garben, von denen der Text spricht. Das andere ist eine heterophone Bildung zum führenden Motiv; hier noch unscheinbar, nimmt es an Bedeutung zu, behauptet am Ende das Feld und könnte geradezu als „Finalmotiv“ bezeichnet werden. Rhythmisch-deklamatorisch stimmt es mit dem Motiv des ersten Glieds nahezu überein; so sind eröffnendes und schließendes Motiv, Anfang und Ende des Teils der Freude aufeinander bezogen. Der Abschnitt kadenziiert in C; die VII. Stufe ist als III. der V. Stufe, als Medianten der Dominante zu verstehen.

Der zweite Abschnitt beginnt vierstimmig. Das Motiv des ersten Glieds bildet eine neue Form des imitatorischen Komplexes. Sein Ende, das nach der entfernten Kadenz auf C die Tonika ins Gedächtnis zurückruft, wird durchschnitten vom Einsatz einer Variation des führenden Motivs des zweiten Glieds. Die Imitation des Einsatzes führt zu einer variierten Wiederholung des vollstimmigen Schlusses des ersten Abschnitts, also zu einer Art musikalischen Endreims. Diese Wiederholung läßt das Finalmotiv deutlicher hervortreten; sie steht eine Terz tiefer, kadenziiert also nach a. Erster und zweiter Abschnitt vollziehen eine übergeordnete modulatorische Pendelbewegung von der Dominante zu deren Medianten und zurück zur Dominante.

Der dritte Abschnitt verwendet und verbindet die beiden Formen des imitatorischen Komplexes, den das Motiv des ersten Glieds bildet. Drei Einsätze steigern die Zahl der beteiligten Stimmen von drei über vier auf fünf, steigern die Dauer der Komplexe von Einsatz zu Einsatz. Die Modulation vollzieht eine Pendelbewegung von der Dominante zur Tonika und zurück zur Dominante und führt abschließend zur Medianten.

Der vierte Abschnitt gliedert sich in zwei Abteilungen. Beide Abteilungen leiten vom führenden Motiv des zweiten Glieds zum Finalmotiv. Die erste Abteilung steigert die Stimmzahl von drei zu vier, die zweite von drei über vier zu fünf. Die erste führt von der Medianten sogleich zur Dominante, die dann mehrfach formell bestätigt wird; die zweite vollzieht den andern Teil der Pendelbewegung zurück zur Medianten und schließt in der Tonika.

Jeder Abschnitt dieses Teils der Freude beginnt mit weniger als der vollen Zahl der Stimmen und endet in Vollstimmigkeit. Die vier Abschnitte sind paarweise zusammengeschlossen. Das erste Paar beginnt und endet auf der Dominante; an der Grenze der beiden Abschnitte dieses Paares steht die Medianten der Dominante: das erste Paar dient der Auskomposition des dominantischen Bereichs. Das zweite Paar beginnt auf der Dominante und endet auf der Tonika; an der Grenze der beiden Abschnitte dieses Paares steht die Medianten: das zweite Paar dient der Rückführung von der Dominante zur Tonika. Auskomposition des dominantischen Bereichs und Rückführung von der Dominante zur Tonika: das ist die Antwort, die der Teil der Freude auf den Halbschluß der V. Stufe der Tonika gibt, womit der vorhergehende Teil des Leidens endet. Erst der Schlußakkord des Teils

der Freude und des Stücks nennt die Lösung der harmonischen Frage, die der Teil des Leidens stellt.

Das Stück hat drei Teile. Der erste Teil verarbeitet zwei Glieder des Texts, der zweite Teil ein Glied, der dritte Teil wieder zwei Glieder. Dieses Verhältnis der in jedem Teil verarbeiteten Glieder des Texts von 2:1:2 wirkt das identische Verhältnis der Dauern der Teile von 2:1:2. Rechnet man jede Kadenz bis zum nächsten Ende einer vollen Brevis, dann zählt der erste Teil 22, der zweite Teil 10, der dritte Teil 22 Takte. Das macht den Eindruck eines Mittelteils, der ein Glied des Texts verarbeitet und die proportionale Dauer 1 hat, und zweier Rahmenteile, die je zwei Glieder des Texts verarbeiten und die proportionale Dauer 2 haben. Dieser Eindruck eines Mittelteils, der von zwei Rahmenteilen umgeben ist, wird verstärkt durch die Kadenz des Mittelteils auf der Tonika, für die die Verzögerung des dritten Einsatzes des Verbands der zwei Klauseln Raum schafft, der einzigen Ausnahme, wo der Harmonie einer ungeraden Halben kein Ton vorenthalten ist. Die Ultima dieser Kadenz steht am Beginn der zweiten Hälfte des Mittelteils und der zweiten Hälfte des Stücks, markiert also die Mitte des Mittelteils und die Mitte des Stücks.

Der erste und der dritte Teil, beide verarbeiten in vier Abschnitten zwei Glieder des Texts. Doch das inhaltliche Verhältnis der zwei Glieder des Texts ist – die Musik belegt es – verschieden in den beiden Teilen, gegensätzlich im ersten, einheitlich im dritten Teil: Leiden und Freude im ersten, Freude und Freude im dritten Teil. Im ersten Teil wird das Thema, „die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“, von den beiden Abschnittspaares der Eröffnung und der gesteigerten Wiederaufnahme der Eröffnung gestellt. Dieser erste Teil deklamiert drei Silben der Freude auf eine Silbe des Leidens; er ist tonartlich geschlossen, beginnt und endet auf der Tonika. Auf diese Stellung des Themas folgt seine Ausführung. Die Ausführung ist auf die Stellung bezogen. Der zweite Teil wendet sich der einen Seite des Themas, dem Leiden zu; er erwartet also einen dritten Teil, der sich der anderen Seite des Themas, der Freude zuwendet und drei Silben auf eine seiner Silben deklamiert. Der zweite Teil ist tonartlich offen, beginnt auf der Tonika und endet in einem Halbschluß auf der V. Stufe der Tonika; er erwartet also einen dritten Teil, der diesen Halbschluß in einen vollen Schluß der Tonika löst. Der zweite Teil hat die halbe Dauer des ersten Teils; er erwartet also einen dritten Teil, der diese halbe Dauer zur vollen Dauer des ersten Teils ergänzt. Der dritte Teil tritt ein. Er wendet sich der anderen Seite des Themas, der Freude zu und beschleunigt die Deklamation im Verhältnis 3:1. Aber er dehnt sich, bis er in der Tonika schließt, zur vollen Dauer des ersten, das ist: zur doppelten Dauer des zweiten Teils: auf das Leiden dieser Zeit folgt die doppelte Freude der Ewigkeit. Die Stellung des Themas nennt den Gegensatz: hier Leiden, dort Freude. Die Ausführung nennt das Verhältnis: hier Leiden, dort Freude über Freude. Die zentrale Kadenz markiert die Mitte des zweiten Teils und des Stücks. Indem sie die Dauer der ersten Hälfte des Stücks und der ersten Hälfte des zweiten Teils mißt, mißt sie vorgreifend auch die Dauer der zweiten Hälfte des zweiten Teils und der zweiten Hälfte des Stücks. Diese Kadenz ist der Angelpunkt und Schlüssel des Plans. Wird sie als zentrale erkannt, sind Ende des zweiten Teils, Ende des dritten Teils und des Stücks bekannt, sind hier schon, mitten im Leiden, sein Ende und die doppelte Dauer der künftigen Freude gewiß. Die durch den kompositorischen Tatbestand konstituierte musikalische Form ist Figur, ist formale Figur.

Die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts ist bestimmt von einem antithetischen Parallelismus membrorum: der inhaltliche Gegensatz wird in strenger Entsprechung der syntaktischen Einheiten entfaltet. Der 5. Vers des 126. Psalms nennt den thematischen Gegensatz in zwei Satzgliedern, einem Glied des Leidens und einem Glied der Freude: „Die mit Tränen säen / werden mit Freuden ernten.“ Als Gegensätze sind diese syntaktischen Einheiten aufeinander bezogen: „mit Tränen“ und „mit Freuden“, „säen“ und „ernten“. Der 6. Vers führt den Gegensatz im doppelten Umfang aus, nämlich in zwei zweifachen Satzgliedern, einem doppelten Glied des Leidens und einem doppelten Glied der Freude: „Sie gehen hin und weinen – und tragen edlen Samen / und kommen mit Freuden – und bringen ihre Garben.“ Als Gegensätze sind diese syntaktischen Einheiten aufeinander bezogen: „gehen“ und „kommen“, „weinen“ und „Freuden“, „tragen“ (um auszustreuen) und „bringen“ (nämlich gesammelt und gebunden), „Samen“ und „Garben“. Diese syntaktisch-inhaltlichen Beziehungen sind eindeutig: das Thema wird in einem Glied des Leidens und einem Glied der Freude gestellt, in zwei Gliedern des Leidens und zwei Gliedern der Freude

ausgeführt. Trotzdem gruppiert Schütz in seiner Komposition den Text anders. Er greift in die Gruppierung des 6. Verses, die Gruppierung der Ausführung des Themas ein, trennt dort das zweite Glied des Leidens, „und tragen edlen Samen“, vom ersten Glied, nimmt es der Seite des Leidens und gibt es der Seite der Freude. So hätte der Teil des Leidens nur noch ein Glied, der Teil der Freude dagegen drei Glieder. Im Gegenzug jedoch faßt Schütz die beiden ursprünglichen syntaktischen Glieder der Freude zu einem einzigen deklamatorischen Glied zusammen. Nun hat der Teil des Leidens ein, der Teil der Freude zwei Glieder. Gilt die Übereinstimmung von Zahl der in einem Teil verarbeiteten Textglieder und proportionaler Dauer des Teils, dann ist mit dieser Gruppierung des Texts die Voraussetzung für die formale Figur der Komposition geschaffen.

Freilich häufen sich sogleich die Fragen. Rechtfertigt das Ziel der formalen Figur der Komposition einen derartigen Eingriff in den Text, nämlich die Umdeutung eines Satzglieds des Leidens in ein Satzglied der Freude? Konnte Schütz wirklich für die formale Figur der Komposition eine solche Umdeutung des geoffenbarten, des inspirierten Texts der Heiligen Schrift vor- und in Kauf nehmen? War das nicht eine künstlerische Eigenmächtigkeit, eine Eigenmächtigkeit des Menschen Heinrich Schütz gegenüber dem heiligen Text? – Seine Motette für zwei fünfstimmige Chöre in den Psalmen Davids von 1619 über denselben Text schließt das Satzglied „und tragen edlen Samen“ mit dem Satzglied „sie gehen hin und weinen“ zu einem Paar zusammen und hält die beiden syntaktischen Glieder der Freude, das eine „und kommen mit Freuden“, das andere „und bringen ihre Garben“, deklamatorisch getrennt. Die Motette aus den Psalmen Davids wahrt also die syntaktisch-inhaltliche Form des Texts und belegt damit, daß in der Motette aus der Geistlichen Chormusik eine spezifische Entscheidung vorliegt. Aber was ist der Grund dieser Entscheidung? Tatsächlich künstlerische Eigenmächtigkeit und Selbstherrlichkeit gegenüber dem Text? Oder vielleicht ein spezifisches Verständnis des Texts? Diese Frage spaltet sich sogleich in eine Alternative: War das spezifische Verständnis des Texts Schützens private Ansicht, oder folgt er einem Verständnis des Texts, das zu seiner Lebenszeit und in seinem Lebenskreis allgemein vertreten wurde? Im ersten Fall wäre Schützens Verfahren unkontrollierbar, die Frage unbeantwortbar. Im zweiten Fall hingegen könnte die Kenntnis des allgemeinen Verständnisses des Texts die Erkenntnis von Schützens Entscheidung eröffnen. Ich verfolge die zweite Spur und wende mich der Geschichte der Auslegung des 126. Psalms im Bereich der Wittenberger Reformation und der lutherischen Orthodoxie, wie sie in ihren Psalmenkommentaren und -auslegungen bezeugt ist, zu. Dabei ist es wichtig, zwei Gesichtspunkte, die sich aus dem Zweck der Untersuchung ergeben, im Auge zu behalten: im gegebenen Zusammenhang interessiert weniger die Entstehung, vornehmlich die Wirkung der Auslegungen; weiter interessiert weniger das Besondere, vornehmlich das Gemeinsame der Auslegungen.

Deshalb genügt hier ein repräsentatives Beispiel. Ich wähle Johann Bugenhagens Erklärung des Psalters von 1524 in Martin Bucers deutscher Bearbeitung von 1526; eine lutherisch gereinigte Ausgabe dieser Bearbeitung, die folgerichtig auch Bucers Namen streicht, ist nach dem Tod beider Verfasser 1563 in Nürnberg erschienen, 1570 dort und noch einmal 1679 (mehr als 150 Jahre nach der Erstausgabe) in Wittenberg nachgedruckt worden, war also mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Schützens Lebzeiten in Gebrauch. Mir liegt die Auflage von 1570 vor: ‚Der gantze Psalter Des heiligen Königlichen Propheten Daudis‘, Nürnberg, Dieterich Gerlatz. Die Auslegung gliedert den Psalm traditionell in drei Teile: Lob und Dank, Gebet, Lehre und Trost; die Übersetzung des Psalms folgt Luthers erster Textfassung von 1524.

Der erste Teil des Lobes und des Dankes: „1. Wenn der Herr die gefengniß Zion wenden wirdt, so werden wir wie die treumende. 2. Denn wirdt vnser mund vol lachens sein, vnd vnser zunge vol rhümes, denn wird man vnter den Heyden sagen: Der Herr hat grosses an jnen gethan. 3. Der Herr hat auch grosses an vns gethan, des sind wir frölich.“ Von welchem Gefängnis, welcher Gefangenschaft ist die Rede? Historisch von der babylonischen Gefangenschaft des jüdischen Volks. Aber der Psalter war schon nach vorreformatorischem Verständnis kein historisches, sondern ein prophetisches Buch, eine Weissagung auf Christus; und die lutherische Kirche hat in diesem Verständnis des Psalters als Weissagung auf Christus einen Unterschied zur reformierten Kirche gesehen. So spricht dieser Psalm davon, daß „der Herr die gefengniß der sünden, tod vnd

hellen wendet, Das geschicht hie im glauben. Also ist auch die grosse freud im glauben, vnd wirdt auch hie vnser mund vol lachens, vnd vnser zung vol rhümens, das wir die gnade (,) vns bewiesen, mit aller freydigkeit preisen vnd rhümen, wie Paulus vnnd andere Apostel gethan haben, vnnd noch thun, alle die der erlösung Christi theilhaftt sind.“ Der Psalm weissagt die Erlösung aus der Gefangenschaft der Sünde und des Todes, die Christus vollbringet. Diese Erlösung macht fröhlich; dieser Erlösung gilt Lob und Dank.

Der zweite Teil des Gebets: „4. Herr wende vnser gefengniß, wie die beche im mittage.“ Der dritte Teil der Lehre und des Trosts ist der Text, den Schütz komponiert hat. „Diese zwen verß verträsten, das die gefengnuß muß gewendet werden, aber zeigen dabey an, das wir solche freyheit im glauben hie haben, vnd erst nach dieser welt sie vollkommen empfaen werden, so der todt, der letzt feind, vom Herren wirdt vmbbracht.“ Das Werk der Erlösung hat zwar begonnen, ist aber nicht vollendet, kann nicht vollendet werden, solange der Tod, der Sünde Sold, nicht selbst getötet ist. Da der Mensch in seinem Fleisch an Sünde und Tod gebunden bleibt, besteht die Freiheit der Erlösung in dieser Welt allein in der Hoffnung des Glaubens; erst in der künftigen Welt wird sie vollkommene Tatsache. (Das ist auch der Grund für den zweiten Teil des Gebets.) Die Hoffnung des Glaubens ist der Trübsal der Anfechtung, dem Kreuz und der Verfolgung ausgesetzt. „Wer aber nun gottselig wil in Christo Jesu leben, muß verfolgung leiden, vnd also wirdt er mit trehern (das sind Tränen) seen. Sie gehen hin vnd weynen, das ist, sie gehen vnd leben in der verfolgung, sie sind die leyd tragen, die vmb der gerechtigkeit willen verfolgt werden, die (nämlich die Gerechtigkeit) ist auch der köstlich same, den sie tragen, den sie mit wort vnd wercken seen, darumb werden sie auch kommen mit freuden, vnd jre garben tragen, das ist, das ewige leben einnemen vnnd besitzen.“ Der edle Same, den die Leidenden hier auf Erden tragen und ausstreuen, ist das Wort Gottes, die frohe Botschaft, das Evangelium, das von Sünde und Tod befreit und Gerechtigkeit vor Gott zuspricht. Diese rechtfertigende Macht des göttlichen Wortes ist das Unterpfang der künftigen Seligkeit; die Rechtfertigung durch das Verdienst Christi ist, mitten in der Trübsal der Anfechtung, der Grund für die gewisse Hoffnung des Glaubens.

Schütz hat das Textglied „und tragen edlen Samen“, das syntaktisch in den Teil des Leidens gehört, kompositorisch im Teil der Freude verarbeitet und damit eine Figur der Gleichzeitigkeit von zwei Gegensätzen geschaffen. Denn die syntaktische Zugehörigkeit des Textglieds zum Teil des Leidens ist durch die kompositorische Verarbeitung im Teil der Freude nicht aufgehoben; sie besteht vielmehr fort. Der edle Same wird getragen und ausgestreut in der Realität dieser Welt, in der Trübsal der Anfechtung: das ist die syntaktische Form; er birgt in sich die Verheißung der künftigen Welt, der ewigen Seligkeit: das ist die kompositorische Form.

Luther hatte eine entsprechende Figur im Sinn, als er seine Definition des Menschen vor Gott formulierte. Doch erlaubt die Sprache allein nicht, die spannungsvolle Doppelschichtigkeit, das aufeinander bezogene Auseinandertreten von Realität und Verheißung, von Tatsache und Hoffnung darzustellen, wie das die Verbindung von Sprache und Musik vermag. „Simul iustus et peccator: peccator in re, iustus in spe.“ Zugleich gerecht und Sünder: Sünder nach der Tatsache, gerecht nach der Hoffnung. Die Hoffnung auf die Gerechtigkeit, auf die Gerechtmachung des Sünders vor Gott gründet auf dem Wort Gottes. So ist der edle Same – eben das Wort Gottes und seine Gerechtigkeit – als Verheißung der ewigen Seligkeit die Hoffnung des Sünders, die er schon hier, als peccator in re, als Sünder nach der Tatsache, also in der Anfechtung und im Kreuz, mit sich trägt. „Und tragen edlen Samen“ ist in der Realität der Sünde, aus der die zeitliche Anfechtung folgt, die Hoffnung der Gerechtigkeit, aus der die ewige Seligkeit folgt. Die Realität der Sünde ist in der syntaktischen Form der Sprache, die Hoffnung der Gerechtigkeit in der kompositorischen Form der Musik gegeben. Das Auseinandertreten von sprachlicher und musikalischer Form ist eine Figur der Gleichzeitigkeit, der Simultaneität von res und spes, des Sünders in der Realität und des Gerechten in der Hoffnung. Dieses aufeinander bezogene Auseinandertreten von sprachlicher und musikalischer Form ist die spannungsvolle Doppelschichtigkeit des simul iustus et peccator. Nur die Wahrnehmung dieser Figur – dieses Auseinandertretens, dieser Doppelschichtigkeit – wird ihrer anthropologischen und theologischen Wahrheit gerecht. Eine Deutung als rein musikalische Form dagegen paralyisiert diese Wahrheit ästhetisch. Das Ziel aber muß sein, das Stück der ästhetischen Unverbindlichkeit zu

entreißen und seinen existentiellen Anspruch klarzustellen.

Abschließend ist die Frage zu erwägen, wie Schütz dazu kommt, zwischen den Psalmen Davids und der Geistlichen Chormusik seine Auslegung des 126. Psalms zu ändern. In der Vorrede zur ersten Ausgabe des Beckerschen Psalters spricht er vom unerwarteten Tod seiner Frau als seinem „HaußCreutz“ und nennt die Arbeit an dem Psalterbüchlein eine Trösterin seiner Traurigkeit. Das ist das traditionelle Paar, das auch für Bugenhagen so wichtig ist: tentatio und consolatio – Anfechtung und Trost. Tentatio, die Anfechtung, ist die einzige wahre Anleitung, die Heilige Schrift zu lesen, zu verstehen und das Verständnis zu bewahren. In diesem Zusammenhang steht tentatio, die Anfechtung, traditionell am Ende der dreigliedrigen Reihe, die mit meditatio und oratio, mit Betrachtung und Gebet beginnt. Schützens Gebete mögen zu den Melodien und Kantionalsätzen geführt haben. Doch war das, wie er selbst andeutet, eine geringe Arbeit. Trost wird er weniger aus dieser kompositorischen Arbeit denn aus der Betrachtung der Psalmen und den daran anknüpfenden Gebeten geschöpft haben. Und dafür hat er gewiß eine Auslegung des Psalters zur Hand genommen. Es wäre schön, zu wissen, welche. Doch genug, daß wir mit der Motette aus der Geistlichen Chormusik Schützens in der Anfechtung geprüfte und bewährte Auslegung des 126. Psalms, die gewisse Hoffnung seines Glaubens kennen.