

Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte

von

ARNO FORCHERT

Die Frage nach der Bedeutung des evangelischen Kirchenliedes für Schützens Schaffen ist seit Winterfelds Untersuchung über den „Evangelischen Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes“¹ immer wieder gestellt und zum Teil höchst kontrovers beantwortet worden. Interessant an diesen Kontroversen ist aus heutiger Sicht weniger die Art der jeweiligen Argumentation als vielmehr die extreme Gegensätzlichkeit der Standpunkte: wurde Schütz einerseits – etwa von Einstein oder Blume – als ein sich von der protestantischen Tradition der Kirchenliedbearbeitung lösender Meister angesehen, der mit dem Kirchenlied im Grunde nichts mehr anzufangen wußte², so wurde dem von anderer Seite, wie etwa von Moser, entgegengehalten, Schütz gehöre zu denjenigen Komponisten, „die im Melodienschatz der evangelischen Kirche eine der stärksten Wurzeln ihrer Kraft erblickt und erlebt haben“³. Wenn für beide Ansichten sich – und das ist in der Tat der Fall – plausible Argumente finden ließen, so muß der Grund dafür wohl in Schützens Kompositionen selbst liegen, die offenbar sehr unterschiedlichen Betrachtungsweisen zugänglich sind. Daß es sich so verhält, zeigt übrigens auch die von Betrachter zu Betrachter differierende Zahl, die für Schützens Kirchenliedbearbeitungen angegeben wird. Weil die Reihe der über Kirchenliedtexte gearbeiteten Werke nämlich von strengen C. f.-Sätzen über mehr oder minder deutliche Choral-Anklänge bis hin zu völlig freien Kompositionen reicht, hängt es fast immer schon von der Vorentscheidung des Betrachters ab, was schließlich unter der Rubrik der „Choralbearbeitung“ angeführt wird und was nicht.

Im übrigen aber wurde auch – und wird zum Teil wohl noch heute – die Frage nach Schützens Verhältnis zu den überlieferten protestantischen Chormelodien unter Aspekten betrachtet, die weniger mit der Kirchenmusikgeschichte zwischen Johann Walter und Schütz als vielmehr mit dem theologischen Verständnis der evangelischen Kirchenmusik des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun hatten. Für dieses Verständnis galt im Grunde nur die mehrstimmige Bearbeitung von Kirchenliedern unter möglichst getreuer Bewahrung ihrer alten Melodien als im strengsten Sinne protestantische Kirchenmusik, wodurch sich – ganz in dem Sinne, wie es schon Winterfeld getan hatte – auch das Augenmerk der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden deutschen Musikwissenschaft zunächst ziemlich einseitig auf die Geschichte der protestantischen Choralbearbeitung richtete⁴. So kam es, daß der Anteil der Choralbearbeitungen an dem Gesamtschaffen protestantischer Meister zwischen Johann Walter und der Generation der Praetorius, Schein und Scheidt lange Zeit nicht nur erheblich überschätzt⁵, sondern teilweise – so, als hätten nicht Auftrag und Amt, sondern Interesse und

1 Carl von WINTERFELD, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. II, Leipzig 1845 (Nachdruck Hildesheim 1966), S. 207 ff.

2 Alfred EINSTEIN, *Heinrich Schütz*, Kassel 1928, S. 26. Friedrich BLUME schreibt in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, ²Kassel 1965, S. 147, zu diesem Thema: „Fast völlig fehlt [in Schütz' Schaffen] auch der Choral. Die wenigen Choralbearbeitungen benutzen entweder den Liedtext ganz frei zur Entfaltung monodischen Ausdrucks . . . oder drängen durch expressive Textauslegung die Elemente der vorgegebenen Melodie an den Rand“.

3 Hans Joachim MOSER, *Schütz und das evangelische Kirchenlied*, in: *Jb. der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik* Berlin 3, 1929/30, S. 7 ff.; wieder abgedruckt in H. J. MOSER, *Musik in Zeit und Raum*, Berlin 1960, S. 75 ff. (nach diesem Wiederabdruck wird im folgenden zitiert).

4 Hier verhielt sich die Musikwissenschaft nicht anders als die Liturgiewissenschaft, für die Adolf Boes schon vor mehr als zwanzig Jahren feststellte, daß sie „ihr Interesse einseitig der Deutschen Messe und dem deutschen Kirchenliede zuwandte und niemals ernsthaft gefragt hat, was nach dem Erscheinen der Deutschen Messe in Wittenberg 1526 geschehen ist“; vgl. A. BOES, *Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an und die ‚Ordnung der gesungenen der Wittenbergischen Kirchen‘ von 1543/44*, in: *JbLH* 1958/59, S. 1.

5 Vgl. etwa Hans Joachim MOSER, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1953, S. 76: „Den deutschen Gemeindeliedbearbeitungen gehörte dagegen weiterhin das Hauptfeld neukirchlicher *musica figuralis*“. In Wahrheit besitzen, wie schon BLUME, *Die evangelische Kirchenmusik*, ¹Potsdam 1931, S. 66 f. völlig zu Recht festgestellt hatte, die nicht c. f.-gebundenen Kompositionen in der protestantischen Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts „quantitativ bei weitem das Übergewicht“.

Neigung die Komposition und den Druck von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts bestimmt – geradezu als Indiz für die Rechtgläubigkeit dieser Komponisten bewertet wurde⁶. Vor dem Hintergrund einer solchen Fehleinschätzung der Gesamtproduktion mußte sich der Anteil der Choralbearbeitungen in Schützens Schaffen, das man seit Spittas Gesamtausgabe praktisch vollständig überblicken konnte, freilich besonders dürftig ausnehmen. Mosers Versuch, eine möglichst große Zahl Schützscher Kompositionen als Choralbearbeitungen auszuweisen, beruhte daher auf der Verschränkung zweier Motive: er wollte zeigen, daß Schützens Musik nicht nur dem neuen italienischen Stil, sondern ebenso sehr auch der deutschen Tradition verpflichtet gewesen sei, um damit gleichzeitig den Beweis für die Verwurzelung von dessen theologischen Anschauungen in der Geisteswelt des lutherischen Protestantismus führen zu können.

Die Frage, inwieweit Kompositionen des 17. Jahrhunderts als Zeugnisse für die religiöse Überzeugung ihrer Autoren in Anspruch genommen werden können, soll hier nicht weiter verfolgt werden – sie dürfte ohnehin nur sehr schwer zu beantworten sein –, wohl aber die nach dem Umfang von Schützens choralgebundenem Schaffen im Verhältnis zu dem seiner Vorgänger. Ein genaueres Studium der Werkverzeichnisse protestantischer Kirchenmusiker aus dieser Zeit zeigt nämlich, daß viel eher der außerordentliche Umfang, den die geistlichen C. f.-Kompositionen im Schaffen von Meistern wie Michael Praetorius oder Samuel Scheidt einnehmen, aus dem Rahmen fällt und eine Begründung erheischt als der vergleichsweise kleine Anteil solcher Stücke im Werk von Schütz, den er mit zahlreichen protestantischen Kleinmeistern, mit Komponisten wie Gallus Dreßler, Jacob Meiland, Joachim à Burck, Philipp Dulichius, Hieronymus Praetorius oder Christoph Demantius gemeinsam hat.

Nicht also die Anzahl der in Betracht kommenden Werke gibt uns Auskunft über Schützens Verhältnis zum evangelischen Kirchenlied, sondern nur die detaillierte Betrachtung einzelner Kompositionen. Die Probleme, die sich dabei abzeichnen, zeigen sich bereits deutlich bei einer hier nur pauschal zu erwähnenden Gruppe von Kompositionen, bei den schlichten Kantionalsätzen aus dem Becker-Psalter. Schütz hat hier bekanntlich 11 Sätze über alte Kirchenliedmelodien geschrieben, und zwar – mit einer Ausnahme – für alle die Fälle, in denen auch Becker die seit der Reformationszeit gebräuchlichen Texte der Psalmlieder beibehalten hatte⁷. Zum überwiegenden Teil der anderen, von Becker neu gedichteten Texte hat er dagegen auch neue, eigene Melodien beigesteuert. Gerade das hatte Becker mit seinem Psalter allerdings nicht beabsichtigt: er wollte, daß man alle Psalmen auf die Melodien der allgemein bekannten evangelischen Kernlieder singen könne und hatte deshalb seine Dichtungen durchweg dem Versmaß solcher Lieder angepaßt⁸. Daß Schütz mit seinen Neukompositionen die Intention Beckers geradezu in ihr Gegenteil verkehrt, begründet er in der Vorrede von 1628 mit dem engen Zusammenhang von Text und Noten, der bei den alten Liedern bestände und sich nicht beliebig auflösen lasse. Beckers Vorschlag, seine Psalmdichtungen auf die bekannten und für ganz andere Texte geschaffenen Melodien zu singen, liefe darauf hinaus, sie „gleichsam mit geborger Kleidung in Christlichen Versammlungen erscheinen“ zu lassen⁹. Die Argumentation richtet sich hier zwar nur gegen die Übertragung alter, mit bestimmten Texten zusammenhängender Melodien auf ganz neue Dichtungen, sie trifft prinzipiell aber auch die Strophendichtung des Kirchenliedes insgesamt, denn ein unauflöslicher

6 In diesem Sinne ist für Moser die Konstatierung eines nachlassenden Interesses an der Bearbeitung protestantischer Kirchenlieder gleichbedeutend mit dem Vorwurf einer „Entwurzelung . . . aus der Geisteswelt des damaligen Protestantismus“, vgl. MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 75. Zu den Gründen für das Überwiegen der Choralbearbeitungen in den überlieferten Werken des Michael Praetorius vgl. Arno FORCHERT, Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel, in: Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 10, 1981, S. 625 ff.

7 Vgl. die Aufstellung bei MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 75f. Moser führt hier zwar 13 Sätze an; diese Zahl kommt aber nur dadurch zustande, daß ein Satz doppelt gezählt ist (die gesondert angeführten Psalmen 14 und 53 sind textlich wie musikalisch identisch) und außerdem Psalm 128 genannt wird, der in der 1. Auflage des Becker-Psalters von 1628 auf den Satz von Psalm 127 verwiesen, in der Auflage von 1661 aber mit einer neuen, von Schütz stammenden Melodie versehen ist.

8 Becker betont, er hätte die Absicht gehabt, allen denen, „die da Lust und Gefallen haben, die Psalmen auf Lutherische Art und unsern Kirchen bekannte Melodeyen und Weisen zu singen, nach meinem Vermögen dienstlich zu seyn“; vgl. von WINTERFELD, a. a. O., S. 220.

9 NSA 6 (1955), S. VII.

Zusammenhang von Text und Musik kann im Grunde immer nur bei einer Strophe bestehen. Das sich aus solcher Einstellung ergebende Problem konnte Schütz bei seinen Melodien zum Becker-Psalter dadurch umgehen, daß er sich im wesentlichen auf eine in metrisch-rhythmischer Hinsicht korrekte Behandlung der textlichen Vorlage beschränkte. Daß es aber in der Tat bestand, zeigt sich deutlicher noch als an der Art, wie Schütz die Aufgabe der Vertonung mehrstrophiger Texte in größeren selbständigen Kompositionen gelöst hat, daran, daß der bei weitem überwiegende Teil von Schützens Kirchenliedbearbeitungen sich auf die Vertonung von nur einer Strophe beschränkt.

Will man nun den Bestand der hier zu untersuchenden Werke erfassen, so wird man gut daran tun, zunächst einmal die Kriterien dafür aufzustellen, was unter dem Begriff der Kirchenliedbearbeitung – der ja streng genommen nicht identisch ist mit dem der „Choralbearbeitung“¹⁰ – im folgenden verstanden werden soll. Sinnvoll erscheint es, dazu alle mehrstimmigen Sätze über jene zeilenweis nach einem bestimmten Versmaß gedichteten, im allgemeinen mehrstrophigen Texte zu rechnen, die mit einer am Anfang des 17. Jahrhunderts bekannten und verbreiteten Melodie verbunden waren, zunächst freilich ohne Rücksicht darauf, ob Schütz diese Melodie auch tatsächlich benutzt hat oder nicht: dies nämlich sollte nicht Kriterium der Auswahl, sondern Gegenstand der Untersuchung sein. Damit sind von der Betrachtung ausgeschlossen die im engeren Sinne liturgischen Sätze, wie sie etwa in den ‚12 Geistlichen Gesängen‘ von 1657 vorliegen, ungeachtet der Tatsache, ob sie über einen C. f. gearbeitet sind oder nicht, eingeschlossen dagegen sind die Bearbeitungen lateinischer Texte, sofern sie den Kriterien der strophischen Gliederung und der Verbindung mit einer bekannten Melodie genügen. Läßt man dazu die einfachen Kantionalsätze, wie sie sich im Becker-Psalter und in einigen einzeln überlieferten Kompositionen finden, sowie die im Stil sehr ähnlichen Kirchenliedstrophen der ‚Musikalischen Exequien‘, die für die Untersuchung insgesamt wenig ergiebig sind¹¹, weg, so bleiben alles in allem insgesamt – nicht gerechnet sind die verschiedenen Mehrfachfassungen einzelner Stücke und die Fragmente – 26 Kompositionen übrig, die die Basis der folgenden Betrachtungen bilden.

In der Tabelle gelten folgende Siglen für Schützsche Werke und Werksammlungen:

GChM	Geistliche Chormusik	MP	Matthäus-Passion
JP	Johannes-Passion	PsD	Psalmen Davids
KIGK	Kleine geistliche Konzerte	SS	Symphoniae sacrae
LP	Lukas-Passion	SW	Die sieben Worte

A. Einzeln überlieferte Kompositionen

- | | | |
|---|---------|-------------------------------------|
| 1. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding
(= Vom Himmel hoch, Strophe 9) | SWV 450 | Frühhfassung ca. 1613 ¹² |
| 2. Christ ist erstanden
(= Strophe 1–2) | SWV 470 | ca. 1614 ¹³ |

10 Wichtiger als eine stilistische Unterscheidung von Lied und Choral ist im vorliegenden Zusammenhang die Tatsache, daß der Begriff des „Kirchenliedes“ die Beschränkung auch allein auf den Text zuläßt, der des Chorals jedoch nicht.

11 Die Sonderstellung der schlichten Kantionalsätze im Becker-Psalter und in den „Exequien“ betont auch Friedhelm KRUMMACHER, Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik, Kassel 1978, S. 30. In die gleiche Kategorie gehören die einzeln überlieferten Stücke SWV 445, 446, 454 (vgl. dazu Werner BREIG in NSA 32 (1971), S.VII), während das deutsche Te Deum SWV 472 zur Gruppe der liturgischen Stücke zu rechnen ist.

12 Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 1967, S. 45. Im „Schütz“-Artikel der 6. Auflage des GroveD (1980) hat Joshua RIFKIN ohne nähere Angabe von Gründen für eine Reihe der einzeln überlieferten Werke abweichende Datierungen angegeben. Seine Angaben betreffen aber, da sie sich offenbar auf den Versuch einer zeitlichen Bestimmung der Quellen beziehen, in der Regel nur einen Terminus ad quem; die von ihm vorgenommenen Datierungen der Handschriften lassen daher die Möglichkeit einer früheren Entstehungszeit der Werke gewöhnlich offen. Für die fünfstimmige Fassung von SWV 450 gibt Rifkin den Zeitraum 1615–1627 an, für die dreistimmige 1625–1630; er vermutet also, im Gegensatz zu Steude, in dieser offenkundig eine spätere Reduktionsform. Im folgenden sind die abweichenden Datierungen Rifkins den Anmerkungen in Klammer beigefügt.

13 BREIG in NSA 32, S. X; eine ähnliche Datierung bei MOSER Sch, S. 78 und 244 (RIFKIN: 1615–18).

3. Erbarm dich mein, o Herre Gott (= Strophe 1)	SWV 447	ca. 1613/14 ¹⁴
4. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt (= Strophe 1–18)	SWV 94	1625 (vgl. KIGK I, 24)
5. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (= Strophe 1)	SWV 326 a	ca. 1613 ¹⁵ (vgl. KIGK II, 21)
6. Nun komm, der Heiden Heiland (= Strophe 1)	SWV 301 a	Entstehungszeit unbek. (vgl. KIGK I, 20)
7. Veni sancte spiritus (= Strophe 1–10)	SWV 475	ca. 1614 ¹⁶
8. Wann unsre Augen schlafen ein (= Christ, der du bist der helle Tag, Strophe 3)	SWV 316 a	Entstehungszeit unbek. (vgl. KIGK II, 11)
9. Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält (= Strophe 1)	SWV 467	ca. 1613 ¹⁷

B. In größeren Druckwerken überlieferte Kompositionen

10. Nun lob, mein Seel, den Herren (= Strophe 1)	SWV 41	PsD 20 (1619)
11. O hilf, Christe, Gottes Sohn (= Christus, der uns selig macht, letzte Strophe)	SWV 295	KIGK I, 14 (1636)
12. Wir gläuben all an einen Gott (= Strophe 1)	SWV 303	KIGK I, 22 (1636)
[4. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	SWV 305	s. o.]
[6. Nun komm, der Heiden Heiland	SWV 301	s. o.]
13. Allein Gott in der Höh sei Ehr (= Strophe 1–4)	SWV 327	KIGK II, 22 (1639)
14. Aufer immensam, Deus, aufer iram (= Strophe 1–8)	SWV 337	KIGK II, 31 (1639)
[5. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	SWV 326	s. o.]
[8. Wann unsre Augen schlafen ein	SWV 316	s. o.]
15. Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten (= Strophe 1/2 ¹⁸)	SWV 354/55	SS II, 14/15 (1647)
16. Von Gott will ich nicht lassen (= Strophe 1–9)	SWV 366	SS II, 26 (1647)
17. Verleih uns Frieden / Gib unsern Fürsten (= Strophe 1/2)	SWV 372/73	GChM 4/5 (1648)
18. So fahr ich hin zu Jesu Christ (= Wenn mein Stündlein vorhanden ist, Strophe 5)	SWV 379	GChM 11 (1648)
19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (= Strophe 1–3)	SWV 387	GChM 19 (1648)

14 BREIG, a. a. O., S. IX (RIFKIN: vor 1665).

15 STEUDE, a. a. O., S. 44 (RIFKIN: 1625–30).

16 Philipp SPITTA datiert im Revisionsbericht von SGA XIV (S. VII) das Stück zwischen 1613 und 1615, MOSER Sch nennt als mögliches Entstehungsdatum Pfingsten 1614 (RIFKIN: ca. 1620; vgl. aber Werner BREIG in SJB 3, 1981, S. 26).

17 BREIG in NSA 32, S. VIII f. (RIFKIN: 1615–18; er hält jedoch die in NSA 32, S. 1 ff. veröffentlichte dreistimmige Fassung für eine spätere Reduktionsform zweifelhaften Ursprungs).

18 Das ‚Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten‘ ist seiner musikalischen Disposition nach kein Strophenlied, sondern ein durchkomponiertes zweiteiliges Stück.

- | | | |
|---|---------|-------------------------------|
| 20. Was mein Gott will, das gscheh allzeit
(= Strophe 1) | SWV 392 | GChM 24 (1648 ¹⁹) |
| 21. Komm, heiliger Geist, Herre Gott
(= Strophe 1–3) | SWV 417 | SS III, 20 (1650) |

C. Teilstücke aus größeren Werken

- | | | |
|---|---------|--|
| 22. Da Jesus an dem Kreuze stund
(= Strophe 1) | SWV 478 | SW, Eingangschor
(ca. 1645) |
| 23. Wer Gottes Marter in Ehren hat
(= Da Jesus an dem Kreuze stund, letzte
Strophe) | SWV 478 | SW, Schlußchor
(ca. 1645) |
| 24. Wer Gottes Marter in Ehren hat
(vgl. Nr. 23) | SWV 480 | LP ²⁰ , Schlußchor
(ca. 1662/66) |
| 25. O hilf, Christe, Gottes Sohn
(= Christus, der uns selig macht,
letzte Strophe) | SWV 481 | JP, Schlußchor
(ca. 1662/66) |
| 26. Ehre sei dir, Christe
(= Ach, wir armen Sünder,
letzte Strophe) | SWV 479 | MP, Schlußchor
(ca. 1662/66) |

Von diesen 26 Kompositionen sind 18 nur über eine Strophe, 8 über mehrere Strophen gearbeitet (Nr. 2, 4, 7, 13, 14, 16, 19, 21). Unter den 8 mehrstrophigen Werken wiederum sind drei – ‚Ich hab mein Sach Gott heimgestellt‘, ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ und ‚Von Gott will ich nicht lassen‘ – als Choralarien über ein durch alle Strophen hin mehr oder minder unverändert beibehaltenes Baßmodell gearbeitet, wobei die Anfangsstrophe jeweils am engsten an die Kirchenliedmelodie angelehnt ist; die restlichen fünf Kompositionen sind – abgesehen von geringfügigen Anklängen an die Liedmelodie im Anfang von ‚Komm, heiliger Geist, Herre Gott‘²¹ – frei komponiert. Über die grundsätzliche Schwierigkeit einer Verbindung von präziser Textvertonung und Strophenprinzip hinaus zeigt eine eingehendere Betrachtung noch eine Reihe anderer Gründe, die Schütz‘ Verzicht auf den vorgegebenen C. f. bei diesen fünf Kompositionen einsichtig machen. Allein drei von ihnen – ‚Christ ist erstanden‘, ‚Veni, sancte spiritus‘ und ‚Komm, heiliger Geist‘ – stützen sich auf Texte, die traditionell mit vorreformatorischen Melodien verbunden waren, Melodien, deren lineare Diastematik sich mit dem akkordisch deklamierenden Stil großbesetzter, repräsentativer Festmusiken, wie er bei den für Ostern und Pfingsten bestimmten Texten nahelag, im Grunde nicht in Übereinstimmung bringen ließ. Darüber hinaus konnte sich Schütz beim ‚Veni sancte spiritus‘ auf eine italienische Tradition stützen, in der der vielkomponierte Text der Pfingstsequenz schon seit langem unter Verzicht auf die ihm zugehörige Weise verwendet wurde. Die restlichen zwei Kompositionen sind über Texte gearbeitet, deren Weisen nicht zum eigentlichen Kernbestand, nicht also zu jenen

19 MOSER Sch (S. 241) nimmt als Entstehungszeit ca. 1614 an (RIFKIN: 1638).

20 Zur Datierung der Passionen vgl. Wolfram STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DJbMw 14, 1969, S. 96ff.; DERS., Einleitung zur praktischen Ausgabe von Marco Gioseppe PERANDA, Markus-Passion, Leipzig 1978.

21 Schon von WINTERFELD, a. a. O., S. 217, konnte in Schützens Komposition des Liedtextes „nur leise Anklänge an dessen alte Melodie“ finden. MOSER Sch (S. 531) glaubte freilich feststellen zu können, der Satz sei „getreulich über die Kirchenmelodie geschrieben“. Auch in der Aufstellung bei KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128, wird das Stück unter die C.f.-Bearbeitungen gerechnet. Schütz hat jedoch, abgesehen von der paraphrasierten Anfangszeile, die in allen drei Strophen in ähnlicher Art vorkommt, die alte hypojonische Weise praktisch unberücksichtigt gelassen. Nicht nur sind die Binnenkadenzen durchweg geändert, auch der Duktus der Melodie verläuft völlig anders, nicht zuletzt deshalb, weil Schütz aus klanglichen Gründen Dreiklangfolgen durch gemeinschaftliche Akkordtöne verbindet, was zu häufigen Tonwiederholungen in den einzelnen Stimmen führt und damit zu einer Melodiebildung, die der vorreformatorischen Weise denkbar fernsteht.

Melodien zählten, die, wie sich Schütz in der Vorrede zum Becker-Psalter von 1628 ausdrückt, „samt denen Gottseligen Worten/ worüber sie anfangs componirt und gemacht worden [...] billich ferner ohngeändert erhalten“ werden sollten²². Das ‚Aufer immensam, Deus, aufer iram‘ steht in Scheins ‚Cantional‘ von 1627 unter der Rubrik „Gesänge für die Gregorianschüler“, während die Melodie von ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ erst seit dem Anfang des Jahrhunderts sich allgemeiner zu verbreiten begann²³.

Die drei strophischen Kompositionen, die an einen vorgegebenen C. f. anknüpfen (Nr. 4, 13, 16), bedienen sich durchweg des Typus der Baßvariation, der dem Komponisten bei festgehaltener harmonischer Grundlage eine gewisse Freiheit zur individuellen melodischen Gestaltung der Einzelstrophen einräumt. Dabei läßt sich die Feststellung machen, daß der C. f. seine Rolle als konstruktive Grundlage der Komposition allmählich einbüßt: geht noch in der frühesten der drei Kompositionen, der ‚Aria de vitae fugacitate‘ (‚Ich hab mein Sach Gott heimgestellt‘), das alle 18 Strophen tragende Baßmodell eindeutig aus der Generalbaßbegleitung der unverändert übernommenen ersten Melodiestrophe hervor, so ist das Baßmodell, das die vier Strophen von ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ trägt, schon nicht mehr unmittelbar auf die C. f.-Melodie, sondern primär auf deren konzertierende Durchführung bezogen, die mit der zweiten Textzeile der ersten Strophe einsetzt. Nur so nämlich erklärt sich die Dehnung der ersten, in der Liedvorlage acht dreizeitige Breves umfassenden Zeile auf neun Brevistakte. Sie hat ihren Ursprung in der zweiten Zeile, in der die beiden Soprane im Abstand einer dreizeitigen Brevis einsetzen, wodurch der zugehörige Generalbaßabschnitt um eben diesen Wert verlängert wird. Dieselbe Generalbaßphrase aber, die sich als Resultat einer konzertierend-imitierenden Behandlung der Oberstimmen gleichsam von selbst ergibt, dient Schütz auch als Fundament für die erste, solistisch vorgetragene Melodiezeile. Dabei ist hier freilich das Verhältnis gerade umgekehrt: die Liedmelodie hat sich der Generalbaßstimme anzupassen. Mit anderen Worten: als Basis und Ausgangspunkt der strophischen Variation benutzt Schütz ein Baßmodell, das der C. f.-Melodie gegenüber seine Selbständigkeit behauptet.

Noch einen Schritt weiter geht Schütz in den Choralvariationen über ‚Von Gott will ich nicht lassen‘. Die konstruktive Grundlage für die Komposition der neun Strophen des Liedes ist hier ein bei seinen Wiederholungen jeweils nur geringfügig verändertes Baßmodell, in das Motive des Kirchenliedes einbezogen sind. Das hat zur Folge, daß schon beim ersten Erklingen der Melodie im Solo-Sopran die C. f.-Vorlage an allen den Stellen verlassen werden muß, wo der im allgemeinen Note gegen Note gesetzte Continuo solche Motive aufgreift, weil sich sonst Parallelen zwischen beiden Stimmen ergeben würden. Die C. f.-Anspielungen im Baßmodell ermöglichen es Schütz in der Folge aber, die Oberstimmen weitgehend frei zu gestalten; während sie dem wechselnden Text angepaßt werden können, übernimmt der Generalbaß nicht nur die Funktion der formalen Gliederung in einzelne Abschnitte, sondern auch die Vereinheitlichung der ganzen Komposition durch sein Festhalten an einzelnen Melodiephrasen des Kirchenliedes. Darüber hinaus trägt die wiederholte Schlußzeile des Baßmodells sowohl die instrumentalen Zwischenspiele als auch – nach einer kurzen Eingangsphrase – die Einleitungssinfonia des Stückes²⁴. In allen drei Kompositionen dient der C. f. aber auch noch in anderer Hinsicht als formale Klammer: ein engerer Anschluß an die vorgegebene Melodie findet sich durchweg nicht nur in der ersten, sondern auch in der letzten Strophe, während die Mittelstrophen mehr oder weniger frei gestaltet sind. Jedoch lassen sich auch hier Unterschiede feststellen: am deutlichsten tritt die mit Hilfe der C. f.-Verwendung gebildete Rahmenform in der Aria de vitae fugacitate auf, in der Schütz nicht nur Entsprechungen zwischen

22 NSA 6, S. VII.

23 Zum ‚Aufer immensam‘ vgl. Johann Hermann SCHEIN, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 2,2, Kassel 1967, S. 110. Martin Schallings Text zu ‚Herzlich lieb‘ stammt zwar schon von 1569, beginnt aber erst um die Jahrhundertwende sich enger mit der noch heute gebräuchlichen Melodie zu verbinden; vgl. die Nachweise bei Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 5, Gütersloh 1892, S. 113f. (Nr. 8326). Einen Anklang an diese Melodie könnte man höchstens in den ersten drei Tönen von Schützens Satz finden. Jedoch ist der Beginn mit einem abwärts gerichteten dreitönigen Skalenausschnitt so wenig charakteristisch, daß die Übereinstimmung mit der Liedmelodie auch zufällig sein könnte.

24 In der Beschreibung des Stückes bei MOSER Sch, S. 485, in der unzutreffend von der Verwendung zweier verschiedener Ostinati die Rede ist, kommt die außerordentliche Strenge der Konstruktion nicht zum Ausdruck.

erster und achtzehnter, sondern auch zwischen zweiter und siebzehnter Strophe schafft, am schwächsten dagegen in ‚Von Gott will ich nicht lassen‘, wo die C. f.-Anklänge im Strophenmaß einen solchen Rückgriff auf die Chormelodie auch weniger notwendig machen.

Die 18 nur eine Strophe behandelnden Kirchenliedbearbeitungen Schützens verteilen sich, soweit das nach unseren heutigen Kenntnissen der Chronologie seiner Werke zu beurteilen ist, fast über die gesamte Spanne seines Schaffens. Nur 13 von ihnen sind selbständige Einzelkompositionen, während es sich bei den restlichen fünf um Introitus und Conclusio der ‚Sieben Worte Jesu Christi‘ und um die Schlußchoräle der drei Passionen handelt (Nr. 22–26). Unter den 13 Einzelkompositionen wiederum gibt es vier (Nr. 1, 8, 11, 18), die, wenn überhaupt, dann nur in sehr vager Form an eine Kirchenliedmelodie anknüpfen. Dabei ergibt sich der aufschlußreiche Sachverhalt, daß diese vier Stücke durchweg nicht über erste Choralstrophen gearbeitet sind. In seiner Komposition des ‚O hilf Christe, Gottes Sohn‘ aus den ‚Kleinen geistlichen Konzerten‘ zitiert Schütz zwar die Anfangszeile der Chormelodie, was in der einschlägigen Literatur dazu geführt hat, daß das Stück gewöhnlich unter die Choralbearbeitungen gerechnet wird²⁵. Jedoch kann von einer auch nur andeutungsweise Anlehnung an die Melodievorlage über die erste Zeile hinaus keine Rede sein. Im Gegensatz zur Chormelodie, die von den Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts gern als Musterbeispiel einer authentisch-phrygischen Weise angeführt wird, schreibt Schütz ein Stück, das, ungeachtet seines Beginns auf e', nach Klauseldisposition, Ambitus und Generalbaßverlauf einen „modernen“ A-Modus ausprägt. Wie wenig Schützens Vertonung mit der Chormelodie zu tun hat, zeigt sich besonders deutlich, wenn man die Klauseln der acht Textzeilen miteinander vergleicht. Während die phrygische Weise²⁶ an den Zeilenenden melodische Klauseln auf h-h-e-e-d-h-e-e aufweist, ergibt sich bei Schütz aus dem Verlauf der jeweils führenden Stimme die Klauselfolge h-d-g-a-a-c-h-a (mit einem Schlußanhang nach h). Angesichts des auch im übrigen völlig frei gestalteten Melodieverlaufs macht es wenig Sinn, hier noch von einer zugunsten der „Affektaesthetik des Tonsetzers“ veränderten Melodievorlage zu sprechen²⁷: in Wahrheit handelt es sich um eine freie Komposition, die lediglich mit einem kurzen Choralzitat eingeleitet wird.

Noch schwerer greifbar ist die Verbindung mit der Liedmelodie im Falle des geistlichen Madrigals ‚Ach Herr, du Schöpfer aller Ding‘. Wolfram Steude, der die dreistimmige Frühfassung dieses Werkes entdeckte, wies auf die Möglichkeit hin, daß Schütz sich beim Kennenlernen der Marenzio-Komposition über ‚Deh poi ch'era ne' fati‘, die ihm als Ausgangsmaterial für sein Stück diente, an Luthers Weihnachtslied erinnern haben könnte, das im Duktus seiner ersten Zeile eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Canto des Marenzio-Madrigals aufweise²⁸. Von einer solchen Ähnlichkeit ist jedoch in der späteren fünfstimmigen Fassung Schützens nichts mehr zu spüren. Allenfalls könnte man sich durch so allgemeine melodische Gestaltungsprinzipien wie den zeilenweisen Wechsel von sprung- und schrittweiser Melodik, von aufwärts oder abwärts gerichteter Bewegung, entfernt an die ‚Vom Himmel hoch‘-Weise erinnern fühlen. Jedoch ändern auch hier solche vagen Ähnlichkeiten nichts an der Tatsache, daß wir es mit einer freien Komposition und nicht mit einer Choralbearbeitung zu tun haben. Vollends ohne jede Beziehung zu den mit dem Text verbundenen Liedweisen sind die beiden verbleibenden Kompositionen: ‚Wann unsre Augen schlafen ein‘ ist bereits von Friedrich Blume als „Beispiel für die völlige Auflösung der Chormelodie durch die monodische Linie“ analysiert worden²⁹, und auch ‚So fahr ich hin‘ ist, trotz

25 So bereits bei von WINTERFELD, a. a. O., S. 216, und SPITTA, SGA VI, S. XI; später bei Wilhelm EHMANN und Hans HOFFMANN, NSA 10, S. 141 und ebenso bei KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128. MOSER vermutet (Musik in Zeit und Raum, S. 79), daß Schütz eine „wesentlich andere Melodieführung“ vorgelegen habe.

26 Dem Vergleich liegt die Melodiefassung bei Michael Praetorius (GA 6, S. 80) zugrunde.

27 MOSER, Musik in Zeit und Raum, S. 79f. Vgl. auch die Besprechung dieses Stücks bei Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925, S. 116f. Man braucht den Satz nur mit der Conclusio der Johannes-Passion zu vergleichen, in der Schütz den gleichen Text, diesmal aber unter Benutzung der Weise, komponiert hat, um des Unterschieds zwischen freier Vertonung und C.f.-Bearbeitung ganz innezuwerden.

28 STEUDE, a. a. O., S. 46.

29 A. a. O., S. 119. Zu fragen wäre allerdings, ob man von einer „Auflösung“ der Chormelodie sprechen kann, wenn die Weise, wie auch Blume bestätigt, gänzlich unberücksichtigt bleibt.

der gegenteiligen Behauptungen von Willi Schuh und Hans Joachim Moser³⁰, eine c. f.-freie Motette.

Die restlichen neun Stücke hingegen, denen jeweils erste Strophen von Kirchenliedern zugrunde liegen (Nr. 3, 5, 6, 9, 10, 12, 15, 17, 20), sind sämtlich auch unzweifelhafte und eindeutige Choralbearbeitungen. Für die Betrachtung dieser Kompositionen bietet sich als Vergleichsmaßstab der 1618 erschienene 1. Teil der ‚Opella nova‘ von Johann Hermann Schein an, in dem fünf Sätze über die gleichen Kirchenliedmelodien enthalten sind, die auch Schütz bearbeitet hat³¹. Dabei fällt auf, daß Schütz in einigen seiner Bearbeitungen hinsichtlich der Freiheit in der Behandlung seines C. f. wesentlich zurückhaltender verfährt als der nur wenig jüngere Schein. Anders als bei diesem, wo – abgesehen von einigen Festtagschorälen, in denen zu den Oberstimmen ein Tenor mit intaktem C. f. tritt – die konzertierende Arbeit mit kurzen Chormotiven dominiert, gibt es bei Schütz eine Gruppe von Kirchenliedbearbeitungen, in denen die zeilenweis durchgeführte C. f.-Melodie am Anfang jeder neuen Zeile diastematisch unverändert und meist auch rhythmisch intakt erscheint, während vorsichtige Eingriffe in die vorgegebene Melodie, seien sie auf Erfordernisse der Satztechnik oder auf Gründe einer angemessenen Textausdeutung zurückzuführen, erst im späteren Verlauf des jeweiligen Abschnitts, als kommentierender Zusatz gleichsam, erfolgen. An Stücken wie ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ oder ‚Wo Gott der Herr nicht bei uns hält‘ – hier vor allem an der von Werner Breig veröffentlichten Fassung für drei Vokalstimmen und Continuo³² – läßt sich dieses Verfahren besonders gut beobachten. Es findet aber auch Anwendung in dem für vier Violinen und Solosopran geschriebenen Satz über ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘, wo es freilich nicht allein der Vokalstimme vorbehalten ist, die neue Melodiezeile einzuleiten: auch die Oberstimme des Instrumentalsatzes kann, wie z. B. gleich am Anfang des Stückes, diese Funktion übernehmen. Alle diese Stücke sind deutlich traditioneller in ihrer Haltung als Scheins über die gleichen Melodien gearbeitete Choralkonzerte. Ebenso verhält es sich mit der vierchörigen Bearbeitung der ersten Strophe von ‚Nun lob mein Seel den Herren‘ aus den ‚Psalmen Davids‘. Nur ist das Verfahren in der Behandlung des C. f. hier gleichsam umgekehrt. Die den Dreiertakt des Kirchenliedes bewahrende intakte Choralzeile steht nun nicht am Anfang, sondern am Ende jeder Zeilendurchführung, und zwar im vierchörigen Tutti, während den Anfang jeweils eine solistisch-freiere Behandlung des C. f. im geraden Takt bildet: ein für dieses Lied durchaus übliches Verfahren, dem sich zwar Schein nicht angeschlossen hat, wohl aber Michael Praetorius, der in der ‚Polyhymnia Caduceatrix‘ den Choral auf eben diese Weise, freilich in kleinerer Besetzung, vertont hat³³. Ähnlich ist das Stück den vorher besprochenen Kompositionen auch darin, daß hier wie dort die Art der satztechnischen Behandlung der einzelnen Melodiezeilen durch das ganze Werk hindurch weitgehend dieselbe bleibt, so daß der Gesamteindruck trotz deutlicher Gliederung in Einzelabschnitte doch einheitlich ist. Das gilt auch für die Bearbeitung von ‚Was mein Gott will, das gscheh‘ allzeit‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘, die in ihrer Besetzung für Alt, Tenor und vier Instrumente zwar an ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘ erinnert, in stilistischer Hinsicht allerdings eher in der Nähe der Vokalpolyphonie der älteren Choralmotette steht. Wie in den vorher genannten Sätzen, so wird auch hier die Einheit der Choralzeile respektvoll bewahrt, wobei der C. f., der durchweg im Tenor auftritt, am Zeilenanfang durch Vorimitationen der anderen Stimmen vorbereitet wird.

30 Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, S. 47f.; MOSER Sch, S. 501f. Das diatonisch auf- und absteigende Doppelmotiv am Beginn des Stückes ist kein Choralanklang, sondern eine Figur, in der die Vorstellung von zeitlichem Tod und ewigem Leben abgebildet wird; sie findet sich in ganz ähnlicher Form auch zu dem Text „sie gehen hin“ in ‚Die mit Tränen säen‘ (‚Geistliche Chormusik‘, Nr. 10, SWV 378). Vgl. auch Walter Simon HUBER, Motivsymbolik bei Heinrich Schütz, Basel 1961, S. 107.

31 J. H. Schein, Neue Ausgabe sämtl. Werke, Bd. 4, Kassel 1973. Dabei handelt es sich um folgende Sätze: ‚Erbarm dich mein, o Herre Gott‘, ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘, ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘, ‚Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält‘ und ‚Nun lob mein Seel den Herren‘.

32 NSA 32, Nr. 1, S. 1ff.

33 Vgl. Michael Praetorius, GA Bd. 17/1, S. 4ff. Hinweise auf diese Technik der C. f.-Behandlung bei Arno FORCHERT, Das Spätwerk des Michael Praetorius, = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1, Berlin 1959, S. 19f.

Während diese fünf Stücke, verglichen mit Scheins Choralkonzerten von 1618, in der Art der Behandlung ihres C. f. eher traditionell erscheinen, gehen die restlichen vier Kirchenliedbearbeitungen entschieden freier mit ihrer melodischen Vorlage um. Nicht selten wird hier die Zeilenstruktur des Chorals zugunsten kleinerer Abschnitte aufgegeben; immer häufiger werden auch Veränderungen seiner melodischen Gestalt; der relativen Einheitlichkeit in den Stücken der ersten Gruppe steht eine unverkennbare Neigung zur Bildung kontrastierender Abschnitte gegenüber. Das vierstimmige ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘ aus dem 1. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ etwa nutzt die Chormelodie vor allem zur Bildung kurzer Motive, die zusammen mit freien Gegenstimmen und mit Veränderungen des Taktes und der Deklamationseinheit für ständige Abwechslung sorgen. Dabei bleiben zwar die einzelnen melodischen Wendungen der Weise ständig präsent, aber der Choral ist nicht länger strukturelle Grundlage, sondern nur mehr melodisches Material der Komposition. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an dem im gleichen Druck veröffentlichten Konzert über ‚Wir gläuben all an einen Gott‘ machen, während die Bearbeitung von ‚Verleih uns Frieden/Gib unsern Fürsten‘ aus dem 2. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ noch einen Schritt weiter geht. Schütz löst im ersten Teil dieses Stückes, das 1647, am Vorabend des Westfälischen Friedens, im Druck erschien, die Zeilenstruktur des Chorals dadurch vollends auf, daß er die zwei Textfragmente „Verleih uns Frieden“ und „der für uns könnte streiten“ durch seine Vertonung ganz unproportional in den Vordergrund stellt. Darüber hinaus tritt aber die Anknüpfung an die melodische Substanz des Kirchenliedes auch deshalb weniger in Erscheinung, weil das erste dieser so stark dominierenden Textfragmente nur in vereinzelt Wendungen und eher zufällig die Diastematik der zugehörigen Chormelodie aufgreift, während das zweite sie bewußt zugunsten eines Dreiklangsmotivs verläßt, wie es von alters her für Battaglia-Darstellungen Verwendung fand. Trotz oberflächlicher Ähnlichkeit ist die Behandlung des C. f., die Schütz hier anwendet, nicht zu vergleichen mit der von Praetorius propagierten „Clausul-Art“, in der „eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen, und dieselbe contrapunctsweise zum ganzen Choral durch und durch geführt“ wird³⁴. Denn weder das deklamatorische Motiv der Bitte um Frieden, noch die bildhafte Darstellung des Kampfes treten, wie in Praetorius’ „Clausul-Art“, als interpretierende Ergänzungen zum intakten Choral hinzu, sondern sie nehmen seine Stelle ein. Dennoch muß betont werden, daß Schütz auch in diesem Stück, obwohl in einer nicht unmittelbar sinnfälligen Weise, die Chormelodie weitgehend berücksichtigt hat. Ihren Umrissen folgen die Motive, auf die sich das konzertierende Wechselspiel zwischen Instrumenten und Singstimmen stützt, und sogar die melodischen Binnenklauseln – und mit ihnen selbstverständlich auch der Modus – der Liedvorlage sind weitgehend in den mehrstimmigen Satz übernommen³⁵.

Schütz hat den gleichen Text nur ein Jahr später, in seiner ‚Geistlichen Chormusik‘ in einer anderen Komposition vorgelegt. Handelte es sich bei dem Stück von 1647 um ein Vokalkonzert für zwei Violinen, zwei Vokalstimmen (Sopranen oder Tenöre) und Basso continuo, so ist nun daraus ein fünfstimmiger motettischer Satz geworden, bei dem auf die Continuo-Begleitung verzichtet werden kann. Die Anknüpfung an den C. f., die man an Hand der Partitur unschwer nachweisen kann, tritt mehr noch als in dem Konzert in den Hintergrund. Die Intervallstruktur der Liedmelodie ist an entscheidenden Stellen geändert, ihre Binnenkadenzen sind preisgegeben. Die Textzeile „der für uns könnte streiten“ ist abermals in ausführlicher Breite dargestellt. Wenn das Stück dennoch den Charakter einer Kirchenliedbearbeitung eher bewahrt als sein konzertanter Vorgänger, so liegt das nicht allein an der anderen Besetzung, sondern vor allem auch an der Rückkehr zu einer Schreibweise, die wieder längere, vergleichsweise einheitliche Abschnitte, fließende melodische Linien und ausführlichere Binnenkadenzen bevorzugt, in denen sich deutlicher als in der Aneinanderreihung kurzer, konzertierender Motive, die beständig von einer Stufe auf die andere transponiert werden, ein durchgängig festgehaltener Modus und damit eine melodische Konzeption

34 Michael PRAETORIUS, *Nota Autoris* aus dem 9. Teil der ‚Musae Sioniae‘, GA 9, S. IX; vgl. FORCHERT, a. a. O., S. 37 ff.

35 Vgl. auch die Beschreibung dieses Stückes bei MOSER Sch, S. 479 f. – KRUMMACHER, a. a. O., S. 423, Anm. 128, hat den Satz zwar nicht in seine Aufzählung von Schützens Choralbearbeitungen aufgenommen, jedoch kann es an der C. f.-Verwendung keinen Zweifel geben.

auspricht, die dem Stil der Kirchenlieder des 16. Jahrhunderts sehr viel näher steht als das Idiom des „modernen“ Generalbaßsatzes³⁶.

Eine systematische Ordnung der neun einstrophigen Kirchenliedbearbeitungen, die von der engsten Anlehnung an die jeweils vorgegebene Melodie bis zu ihrem freiesten Gebrauch reicht, führt nicht zufällig zu einer Reihenfolge, die in großen Zügen unserer heutigen Vorstellung von der Chronologie der betreffenden Werke entspricht. Nicht zufällig deshalb, weil neben der Quellenlage von jeher stilistische Gesichtspunkte verschiedenster Art zur Datierung der Kompositionen herangezogen wurden. Man wird sich also vor zirkelhafter Argumentation hüten müssen. Daß die in jüngerer Zeit von Wolfram Steude entdeckte Frühfassung von ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ (s. o. Nr. 5) mit ihrer engen C. f.-Bindung sich ebenso bruchlos in diese Reihe einfügt wie Werner Breigs Annahme einer entsprechenden dreistimmigen Frühfassung von ‚Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält‘ (s. o. Nr. 9), zeigt aber, daß zumindest in diesen Fällen quellenkritische und stilistische Argumente einander stützen. Gleichwohl wäre es eine unzulässige Vereinfachung des wahren Sachverhalts, wenn man Schützens Verhältnis zum evangelischen Kirchenlied auf die simple Formel eines sukzessiven Abrückens von dessen überkommener musikalischer Gestalt reduzieren wollte.

Die Annäherung an den Tonfall des Chorals, auch wenn dabei zunächst die Verwendung seines melodischen Materials nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle spielt, begegnet nämlich nicht nur in einem Stück wie dem ‚Verleih uns Frieden‘ aus der ‚Geistlichen Chormusik‘. Sie wird vielmehr zu einem Kennzeichen aller Vertonungen von Kirchenliedtexten in Schützens Spätwerken. Das gilt bereits für den Eingangs- und Schlußchor der ‚Sieben Worte‘, bei denen Moser bezeichnenderweise die Anknüpfung an eine unbekannte Liedweise vermutete, die er in seinem Schütz-Buch zu rekonstruieren versuchte³⁷. In der Tat weisen beide Chöre starke Ähnlichkeiten mit Kirchenliedbearbeitungen auf; aber wieder handelt es sich dabei eher um formal-stilistische Merkmale als um greifbare Anknüpfungen an die melodische Substanz des Chorals. Liedhaft ist in beiden Stücken die strenge Bindung der Stimmen an einen festumrissenen, durch Quinte bzw. Quarte unterteilten Oktavambitus, der als Ausgangs- oder Zielpunkt der wenigen die Terz überschreitenden Intervalle in einer sonst wesentlich schrittweis-diatonischen Melodieführung dient, das Festhalten an melodisch kadenzierenden Zeilenabschnitten, sowie eine in großen Zügen syllabische Textvertonung, die unvermittelte Veränderungen im Deklamationsrhythmus vermeidet. Darüber hinaus behält Schütz aber auch die Oktav des authentischen Phrygisch der Melodie von ‚Da Jesus an dem Kreuze stund‘ für Cantus und Tenor beider Chöre bei, wodurch sich, ungeachtet der Tatsache, daß durch die häufige Erhöhung der zweiten Stufe der phrygische Modus nicht rein erhalten bleibt, gewisse Anklänge an die Liedvorlage ergeben, die namentlich im Eingangschor in den ersten zwei Liedzeilen der Stimme des tieferen Tenors bemerkbar sind.

Daß Moser auch hinter dem Schlußchoral der Lukas-Passion ein „Geheimmodell“ vermutet hat³⁸, obwohl wir es hier sicher mit einer freien Komposition zu tun haben, bestätigt im Grunde nur, daß Schütz gegen Ende seines Schaffens in den Sätzen über Kirchenliedtexte einen Stil gefunden hat, in dem der Geist des protestantischen Chorals auch da lebendig bleibt, wo sein Körper, d. h. die melodische Substanz einer bestimmten Choralweise, nicht in Erscheinung tritt. Hier drängt sich der Gedanke an Schützens Behandlung des Passionsrezitativs geradezu auf: in beiden Fällen handelt es sich um persönliche Neuschöpfungen, in denen traditionelle Gestaltungsprinzipien aktualisiert und dadurch mit neuem Leben erfüllt werden. Die Freiheit, die sich Schütz in der Behandlung des Kirchenliedes nun errungen hat, ermöglicht ihm schließlich auch wieder eine unmittelbarere

36 In KRUMMACHERs Besprechung der Schützenschen Choralbearbeitungen hat sich in Bezug auf dieses Stück offenkundig ein Fehler eingeschlichen: im Haupttext, a. a. O., S. 30, wird es zu den c. f.-freien, in der Anm. 128, S. 423, aber zu den c. f.-gebundenen Kompositionen gerechnet.

37 MOSER Sch, S. 424f. Der Introitus der ‚Sieben Worte‘ ist der einzige Fall der Vertonung einer Anfangsstrophe, in der Schütz nicht auf den C. f. zurückgreift. Jedoch handelt es sich bei der gewöhnlich mit dem Text ‚Da Jesus an dem Kreuze stund‘ verbundenen Melodie um ein vorreformatorisches geistliches Volkslied, das im 16. Jahrhundert auch mit mehreren anderen Texten gesungen wurde (vgl. dazu Walther LIPPHARDT in JbLH 11, 1965, S. 82 und 1971, S. 68f.), u. a. auch mit ‚In dich hab ich gehoffet, Herr‘ (Babst 1545). Man darf deshalb wohl davon ausgehen, daß Schütz hier keine Notwendigkeit empfand, die sonst von ihm durchgängig respektierte Einheit von Wort und Weise zu bewahren.

38 MOSER Sch, S. 569.

Anknüpfung an die Chormelodie, ohne daß diese Bindung jetzt als Beschränkung seiner Gestaltungsabsichten fühlbar würde. Sowohl das ‚O hilf Christe, Gottes Sohn‘ am Ende der Johannes-Passion, als auch das ‚Ehre sei dir, Christe‘, mit dem die Matthäus-Passion beschlossen wird, benutzen wieder Wendungen der zugehörigen Weisen – unmittelbar sinnfällig im ersten Fall, auf eher verborgene Art im zweiten. Jedoch handelt es sich hier eigentlich nicht mehr um die Bearbeitung von Melodien, sondern eher um deren Aneignung und Einschmelzung in die eigene melodische Erfindung, eine Aneignung, die so weit geht, daß sogar Moser, dem der Nachweis einer möglichst großen Zahl Schützcher Kirchenliedbearbeitungen besonders am Herzen lag, die Conclusio der Matthäus-Passion unter die choralfreien Kompositionen gerechnet hat³⁹. Indessen bewahrt der Satz wesentliche Merkmale seiner melodischen Vorlage, der mixolydischen Weise von ‚Ach, wir armen Sünder‘: sowohl deren Ambitus insgesamt als auch die allgemeinen Umrisse des Melodieverlaufs – der freilich durch Wiederholungen und Einschübe erweitert wird –, ferner die meisten der Binnenklauseln. Gleichzeitig wird jedoch der Choral in seinem Ausdruckscharakter dadurch völlig verändert, daß Schütz ihn durch die permanente Erniedrigung der dritten Stufe – also des h zu b – aus einem mixolydischen in einen transponiert dorischen verwandelt⁴⁰, denn nur in dieser Form war die Heranziehung des Chorals im Schlußsatz der insgesamt im dorischen Modus stehenden Matthäus-Passion möglich.

Resümiert man abschließend die Ergebnisse, die sich aus einer Betrachtung der von Schütz komponierten Kirchenliedtexte gewinnen lassen, so kann man mit einiger Sicherheit behaupten:

1. Die Anzahl der von Schütz überlieferten Kirchenliedbearbeitungen ist für einen Meister in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht signifikant niedrig. Nicht Schütz ist hinsichtlich der Zahl seiner Choralbearbeitungen eine Ausnahme, sondern eher Meister wie Praetorius und Scheidt.

2. Wenn Schütz mehrere Strophen eines Kirchenliedes vertont, geschieht das entweder in der Form von Variationen über auf die Chormelodie bezogene Baßmodelle oder gänzlich ohne C. f.-Berücksichtigung.

3. Selbständige Einzelkompositionen, die über eine erste Strophe gearbeitet sind, bleiben grundsätzlich mit der ihr zugehörigen Melodie verbunden⁴¹; handelt es sich nicht um erste Strophen, so sind sie c. f.-frei oder verwenden lediglich C. f.-Anklänge⁴².

4. Nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse der Chronologie von Schützens Werk kann davon ausgegangen werden, daß die Bindung an den vorgegebenen C. f. in den frühen Kirchenliedbearbeitungen vergleichsweise eng, in den späteren eher lose ist; im Spätwerk tritt an die Stelle der Bindung an die Chormelodie ein von der Diastematik der vorgegebenen Weise weitgehend unabhängiges Choralidom.

39 Ebenda, S. 579.

40 Wolfram Steude hat neuerdings die auf stilistische Gründe gestützte Vermutung ausgesprochen, daß es sich bei der Conclusio der Matthäus-Passion um eine Komposition Perandas handeln könne (vgl. STEUDES Beitrag im vorliegenden Band, S. 18 und Anm. 39). Festzuhalten bleibt jedoch, daß der Satz hinsichtlich der Art seiner C. f.-Behandlung durchaus der Linie entspricht, die durch die Rahmensätze aus den anderen Passionen vorgegeben ist.

41 Zur scheinbaren Ausnahme des Introitus der ‚Sieben Worte‘ s. oben, Anm. 37.

42 KRUMMACHER (a. a. O., S. 30f.) hat darauf hingewiesen, daß Schütz mit den Sätzen über ‚Wann unsre Augen schlafen ein‘ und ‚Ach Herr, du Schöpfer aller Ding‘ den Usus c. f.-freier Vertonungen von ‚Versen, die nicht die Anfangsstrophe eines Chorals darstellen‘, begründe. Da die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, daß sich Schütz bei der Komposition späterer Strophen nicht nur in diesen Fällen, sondern grundsätzlich nicht mehr an den C. f. gebunden fühlt, drängt sich die Frage auf, ob der neue Geist, der sich hier bekundet, wirklich primär seine Ursache in dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis des Komponisten hat (wie das vor allem von Friedrich Blume nachdrücklich vertreten worden ist). Denn der Text solcher Strophen ist keineswegs immer dem der ersten an Ausdrucksgehalt überlegen. Das entscheidend Neue im Verhältnis zum Kirchenlied scheint viel eher darin zu liegen, daß jetzt überhaupt die Komposition von einzelnen Strophen aus einem Lied, und zwar von Strophen, die nicht, wie eine Anfangsstrophe, pars-pro-toto-Bedeutung haben, möglich wird. Irgend eine Strophe aus einem Choral aber vertritt nicht mehr das Ganze des Liedes, so daß der Verzicht auf die zugehörige Melodie als den musikalischen Repräsentanten dieses Ganzen eigentlich nichts anderes ist als die logische Konsequenz aus einer Einstellung, die, wie in anderen, z. B. liturgischen Texten, so auch in den Kirchenliedern vor allem eine Fundgrube für belehrende, erbauliche und bewegende Kernsprüche sieht.