

# Heinrich Schütz' "Musikalische Exequien": Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption

von  
WERNER BREIG

## I. Voraussetzungen

Es gibt wohl kein zweites Werk von Heinrich Schütz, zu dem außer dem Notentext so inhaltsreiche und aussagekräftige Dokumente erhalten sind wie zu den "Musikalischen Exequien". Diese Dokumente beziehen sich nicht nur auf die äußere Chronologie der Werkentstehung, sondern benennen auch Motivationen, die hinter dem Auftrag standen, sowie kompositionstechnische Problemlösungen und textdeutende Absichten des Komponisten.

Zugleich ist dieses Werk wie kein zweites von Schütz seit mehr als einem halben Jahrhundert mit einem verwirrenden Netz von einander widersprechenden Interpretationen und Hypothesen überzogen worden (in einem bestimmten Punkt möchte man geradezu von Legendenbildung sprechen). Dies betrifft vor allem den I. Teil des Werkes, das "Concert in Form einer teutschen Missa", dessen fast ausschließliche Textgrundlage die Inschriften auf dem Sarg von Heinrich Posthumus Reuß bilden. Die für das Verständnis von Schütz' Komposition gewichtigen Fragen, nach welchen Prinzipien der 25teilige Text aufgebaut ist und welchen Anteil der Komponist an der Textdisposition hat, werden bis in jüngste Zeit in immer neuen Versionen beantwortet<sup>1</sup> – ohne daß dabei stets der Bezug zu den überlieferten Fakten mit hinreichender Genauigkeit diskutiert würde.

Ziel der vorliegenden Darstellung ist es, durch erneute Befragung der Quellen ein möglichst detailliertes Bild von der Folge der Ereignisse zu gewinnen, denen die "Musikalischen Exequien" ihre Existenz verdanken, und dadurch zu einem klareren Verständnis des Ermessensspielraums des Komponisten und seiner künstlerischen Entscheidungen zu gelangen.

Fassen wir zunächst zusammen, was über die Entstehungsgeschichte der "Musikalischen Exequien" überliefert ist. Die hauptsächlichen Quellen, die uns darüber unterrichten, sind

der "Abdruck / Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge ...", in dem die bei der Beisetzungsfest gesungenen Texte angegeben sind (im folgenden zitiert als "Abdruck")<sup>2</sup>,

die gedruckte Leichenpredigt des Superintendenten Christoph Richter (zitiert: Richter)<sup>3</sup>,

das Titelblatt des Originaldruckes von Schütz' "Musikalischen Exequien" (zitiert: Titel)<sup>4</sup> und

Schütz' Vorwort ("Absonderlich Verzeichnüs ...") zum Originaldruck (zit.: Vorwort).

Aus diesen Dokumenten ergibt sich ein Gerüst gesicherter Fakten, deren Aufeinanderfolge sich in folgende vier Phasen gliedern läßt: 1. Vorgeschichte – 2. Kompositionsauftrag an Heinrich Schütz – 3. Komposition und Erstaufführung – 4. Publikation.

Dazu im einzelnen:

1. Etwa ein Jahr vor seinem Tod bzw. seiner Beisetzung (Richter) läßt Heinrich Posthumus sich seinen Sarg anfertigen und in der Folgezeit darauf eine Reihe von Bibelsprüchen und Kirchenliedstrophen anbringen, die ihm "Zu erweck: vnd vbung Gottseliger SterbensGedancken" ("Abdruck") dienen sollen. Des weiteren bestimmt er als Predigttext für seine Bestattungsfeier die Verse 25-26 aus Psalm 73, "Herr, wenn ich nur dich habe" (Richter, Vorwort). Schließlich äußert er wiederholt den Wunsch, daß die Sarginschriften sowie andere von ihm ausgesuchte Texte, darunter das

Canticum Simeonis, bei seiner Bestattungsfeier musiziert werden sollen ("Abdruck", Titel, Vorwort).

2. Heinrich Postumus Reuß stirbt am 3. Dezember 1635; an Heinrich Schütz ergeht die "Gnädige Anordnung Derer HochWolgeborenen/ Ihr Gn. hinterlassenen Gräfflichen Fraw Wittben/ vnd Herren Söhne" ("Abdruck"), die vom Verstorbenen ausgewählten Texte in Musik zu setzen.

3. Schütz komponiert daraufhin die "Musikalischen Exequien", die am 4. Februar 1636 "bey herrlicher vnd hochansehnlicher Leichbestattung" des Heinrich Postumus "vor vnd nach der Leichpredigt gehalten/ vnd <...> in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen" werden (Titel).

4. Bald darauf (der Titel spricht von der "Jüngsthin" erfolgten Bestattungsfeier) erscheint der Originaldruck von Schütz' "Musikalischen Exequien" bei Wolff Seyffert in Dresden mit einer Widmung an die Witwe und die Söhne des Verstorbenen, einem von Schütz gedichteten Nachruf und einem ausführlichen Vorwort. –

Der Leser vermißt in dieser Aufzählung der überlieferten Tatsachen vielleicht die privaten Voraufführungen der "Musikalischen Exequien" zu Lebzeiten des Heinrich Posthumus, von denen in der Schütz-Literatur immer wieder gesprochen wird<sup>5</sup>. Die Annahme solcher Voraufführungen beruht jedoch lediglich auf dem Mißverständnis einer Passage von Schütz' Werktitel. Wenn Schütz formuliert:

"Musicalische Exequien Wie solche <...> Jüngsthin den 4 Monatstag Februarii zu Gera / vor vnd nach der Leichpredigt gehalten / vnd ihrer wolehlichen Gnaden / bey dero lebzeiten wiederholten begehren nach / in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen worden <...>",

so gehört die Zeitbestimmung "bey dero lebzeiten" zu den unmittelbar folgenden Worten "wiederholten begehren nach". Hätte Schütz sie auf "angestellet und abgesungen" beziehen wollen, so wäre eine andere Zeichensetzung nötig gewesen: "<...> ihrer wolehligē Gnaden bey dero lebzeiten / wiederholten begehren nach / in eine stille <...>". Die gewählte – und zweifellos mit Bedacht gewählte – Platzierung der Virgeln (/) gibt dem Text eindeutig den Sinn, daß die Exequien, gemäß dem wiederholt geäußerten Wunsch des Verstorbenen<sup>6</sup>, "vor vnd nach der Leichpredigt gehalten / <...> angestellet vnd abgesungen worden" sind. Die Beschreibung des gleichen Vorgangs mit drei verschiedenen Verben hat ihren guten Sinn: "halten" bezieht sich auf die liturgische Funktion der Musik; "anstellen" bezeichnet das Disponieren des musikalischen Aufführungsapparates<sup>7</sup>, für die hier das Generalbaßinstrument, die "stille, verdackte Orgel", den Maßstab abgibt; das "Absingen" schließlich ist die reale Ausführung. – Überdies hätte die Mitteilung, daß der Verstorbene sich seine Begräbnismusik schon zu Lebzeiten angehört habe, nicht zum gleichsam offiziellen Charakter des Titelblattes gepaßt. In diesem wird die Funktion beschrieben, die die Musik im Rahmen des "Staatsbegräbnisses" von Heinrich Posthumus hatte; Nebenbemerkungen wie die über vorangegangene Privataufführungen hätten allenfalls in der Vorrede ihren Platz gehabt oder möglicherweise auch in den von Schütz gedichteten Nachruf eingeflochten werden können.

Ist die These von den Voraufführungen zu Lebzeiten Heinrichs als hinfällig erwiesen, so entfällt auch jeglicher Anhaltspunkt dafür, daß Schütz schon vor Dezember 1635 mit den "Musikalischen Exequien" beschäftigt gewesen wäre<sup>8</sup>.

Im folgenden soll versucht werden, den Verlauf der vier Entstehungsphasen im Detail zu verfolgen. Auf Hypothesen, die die Lücken zwischen den überlieferten Tatsachen füllen, und auf Interpretationen der Absichten der Beteiligten kann und soll dabei nicht verzichtet werden; doch soll als Grundprinzip gelten, die Interpretationen möglichst eng an das Überlieferte zu binden und mit Hypothesen so sparsam zu sein wie möglich.



Von den insgesamt 21 Texten entfallen 16 auf die vier Seitenflächen; jede von ihnen ist mit zwei Bibelsprüchen mit jeweils daruntergesetzten Kirchenliedstrophen versehen. Von den restlichen fünf Texten stehen zwei auf der Oberseite des Sargdeckels, je einer auf der Haupt- und Fußseite des Sargdeckels und auf dem Mittelstreifen, der im Umschreiten des Sarges gelesen werden muß.

Die Sarginschriften sind durch ihre gemeinsame Thematik verbunden: Sie umkreisen die Gedanken von Vergänglichkeit, Sterben, Erlösung durch den Tod und die Auferstehung Christi, ewigem Leben. Die Auswahl der Bibeltexte ist nicht originell, sondern entspricht damaliger Konvention; Henning konnte auf "einem Dutzend barocker fürstlicher Särge <...> fast alle Worte vom Posthumus-Sarg" wiederfinden<sup>11</sup>. Dagegen scheint die Ergänzung der Bibelsprüche durch Choralstrophen eine Eigentümlichkeit des Reußschen Sarges zu sein.

Was die Anordnung der Texte auf dem Sarg betrifft, so lassen sich gewisse Ordnungsprinzipien erkennen. Zunächst ist allgemein zu sagen, daß die Choralstrophen sich eng auf die jeweils über ihnen stehenden Bibelsprüche beziehen. Außerdem gibt es – darauf hat schon Henning hingewiesen – eine bestimmte Wertigkeit in den Polaritäten der drei Raumesrichtungen: "Oben" ist höherwertig gegenüber "unten", "rechts" gegenüber "links" und das Sargende des Hauptes gegenüber dem der Füße. So ist den beiden Texten "Christus ist mein Leben ..." und "Siehe, das ist Gottes Lamm ..." als den konzentriertesten Formulierungen christlicher Erlösungsgewißheit zweifellos mit besonderem Bedacht die herausgehobene Stellung auf der Oberseite des Sargdeckels über und unter dem Crucifixus zugewiesen worden. Durch das Verhältnis von Kopfende zu Fußende bestimmt scheint die Stellung der Sprüche "Leben wir, so leben wir dem Herren ..." und "Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer ...". Drückt letzterer, am Fußende des Sargdeckels, das Verfallensein des Menschen an den Tod aus, so findet dieser Gedanke seine tröstliche Relativierung in dem am Kopfende angebrachten Spruch. Und der Vers Johannes 3,16 ("Also hat Gott die Welt geliebet ..."), eine der zentralen biblischen Formulierungen des christlichen Glaubens, hat zur Rechten in Hauptesnähe eine besonders herausragende Stelle erhalten.

Am deutlichsten aber ist die Rangfolge der Richtungen dadurch ausgedrückt, daß die neutestamentlichen Sprüche die "höherwertigen" Positionen einnehmen. Sie sind auf den Sargdeckel beschränkt, und zwar finden sie sich auf dessen oberer Fläche, weiterhin zu Häupten und auf der rechten Seitenfläche, schließlich auf der linken Seitenfläche an der hauptnäheren Position. Die nach den Füßen weisende Hälfte dieser Seitenfläche und alle niedriger liegenden Flächen sind mit alttestamentlichen Texten versehen. Die Abgrenzung von alt- und neutestamentlichen Sprüchen ist mit so großer Konsequenz durchgeführt, daß man schwerlich daran zweifeln kann, daß hier ein Prinzip waltet. Was dagegen die Gruppierung der Texte innerhalb der beiden Gruppen "Altes Testament" und "Neues Testament" betrifft, so hat es dabei sicherlich Ermessensspielräume gegeben; jedenfalls dürfte es kaum gelingen, die gewählte Anordnung zwingend als die einzig sinnvolle zu erweisen.

### III. Der Kompositionsauftrag an Heinrich Schütz

Schenken wir der Aussage des "Abdrucks" Glauben, nach der die "Gnädige Anordnung" zur Vertonung der Sarginschriften von den Hinterbliebenen ausging, so hätte Schütz den Auftrag zur Komposition der Begräbnismusik im Dezember 1635 erhalten.

Daß wir heute mit dem Stichwort "Begräbnismusik für Heinrich Posthumus Reuß" eine feste Vorstellung verbinden, nämlich die des dreiteiligen Werkes, das Schütz unter dem Titel "Musikalische Exequien" veröffentlichte, hat die Frage nach dem Inhalt und der Form des an Schütz ergangenen Auftrages kaum aufkommen lassen. Doch dürften einige Überlegungen über die Gestalt dieses Auftrages zum Verständnis des fertigen Werkes hilfreich sein.

Der Auftrag im eigentlichen Sinne, also das Schreiben, mit dem die Hinterbliebenen Schütz um die Bereitstellung der Musik für die Bestattungsfeier baten, ist nicht erhalten. Doch können wir uns eine recht gute Vorstellung von seinem Inhalt machen, und zwar mit Hilfe des "Abdrucks", der sich damit wiederum als ein Schlüsseldokument für die Werkgeschichte der "Musikalischen Exequien" erweist. Für die Teile I und III der "Exequien" weicht die Textfassung des "Abdrucks" nämlich von der Schützens ab. Das deutet darauf hin, daß zu dem Zeitpunkt, als der "Abdruck" hergestellt wurde, das Aufführungsmaterial der "Musikalischen Exequien" in Gera noch nicht vorlag. Der "Abdruck" müßte demnach die Texte enthalten, für die man Musik bei Schütz bestellt hatte und offenbar aufgrund einer prinzipiellen Zusage auch erwarten durfte.

Die Gottesdienstordnung, wie sie aus dem "Abdruck" ersichtlich ist, enthält sieben Texte, die zu musizieren sind. Wir stellen sie in der folgenden Tabelle zusammen, wobei die in Schütz' "Musikalischen Exequien" enthaltenen Texte durch Fettdruck hervorgehoben sind:

1. **Nacket bin ich von Mutterleibe kommen** ("Pro Introitu"; SWV 279, Nr. 1<sup>12</sup>)
2. **Sarginschriften** (SWV 279, Nr. 3, 4, 6, 8-25)
3. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr
4. **Herr, wenn ich nur dich habe** (SWV 280)
5. **Herr, nun lässest du deinen Diener** (Canticum Simeonis; SWV 281)
6. Mit Fried und Freud ich fahr dahin
7. Hört auf mit Weinen und Klagen

Titel und Anlage des "Abdrucks" legen besonderen Akzent auf die Sarginschriften; sie sind im vollen Wortlaut wiedergegeben, während von den anderen Texten teilweise nur die Anfänge zitiert sind (Nr. 3, 5, 6). Diese Inschriften sollten nach dem Willen des Verstorbenen offensichtlich das musikalische Hauptstück des Begräbnisgottesdienstes werden, und dementsprechend mußten sie auch den Kern des Kompositionsauftrages bilden. Ihretwegen war es unbedingt erforderlich, eine Neukomposition in Auftrag zu geben, da es sich ja um eine Ad-hoc-Zusammenstellung handelte. Denkbar wäre, daß man für die anderen Texte – gerade in Anbetracht der Kürze der verfügbaren Zeit – Schütz anheimgestellt hat, ob er neue Kompositionen schaffen, auf bereits existierende eigene Werke zurückgreifen oder fremde Vertonungen vorschlagen wollte. Letzteres wäre besonders für den Text Nr. 7 vorstellbar (es handelt sich um die Verdeutschung des lateinischen "Jam moesta quiesce querela"), der vielleicht in einer der zahlreichen verbreiteten Kantionalsatz-Fassungen<sup>13</sup> gesungen wurde.

Besonders aufschlußreich ist der "Abdruck" als Widerspiegelung des Kompositionsauftrages in bezug auf den I. Teil der "Musikalischen Exequien". Er informiert uns nicht nur über die Anordnung der Aufschriften auf den verschiedenen Flächen des Sarges, sondern er bringt diese Texte auch in eine bestimmte Reihenfolge (um es im voraus zu sagen: die Schützsche).

Rudolf Henning glaubte bei der Betrachtung der Texte auf dem Sarg feststellen zu können, "daß die Reihenfolge eine andere ist als bei Schütz"<sup>14</sup>. Damit ist der Sachverhalt wohl nicht ganz genau bezeichnet. Denn die Texte haben auf dem Sarg keine "Reihen"-Folge (dies ist eine lineare Vorstellung), sondern eine räumlich-dreidimensionale Anordnung, so daß beim Vergleich zwischen Sarg und Komposition weder von Identität noch von Abweichung gesprochen werden kann. Für die Übersetzung der räumlichen Anordnung in den linear-eindimensionalen Zeitverlauf der Musik bedurfte es vielmehr einer Leseregeln, die festlegte, in welcher Rangordnung und in welcher Richtung die drei Dimensionen berücksichtigt werden sollten. Die Leseregeln, nach der die Sargtexte im "Abdruck" wiedergegeben sind, besteht darin, daß (in dieser Rangfolge) von oben nach unten, vom Haupt zu den Füßen und von rechts nach links vorgeschritten wird.

Die Reihenfolge, in die die Texte durch diese Leseweise gebracht wurden, ist aus Diagramm 1 (S. 59) zu ersehen. Um Verwechslungen mit der Numerierung der ausgeführten Komposition zu vermeiden, sind dabei die Einzeltexte mit römischen Ziffern gezählt, während wir für die 25 Einzeltexte der Komposition (Diagramm 2) arabische Ziffern verwenden werden.

In dieser Reihenfolge sind die Texte des Sarges Schütz offenbar zur Vertonung übergeben worden, und genau in dieser Reihenfolge hat er sie komponiert.

In den bisherigen Interpretationen des "Concerts in Form einer teutschen Missa" ist über allem Sinnreichen, das man von verschiedenen Gesichtspunkten aus in der von Schütz komponierten Reihenfolge aufspüren kann, etwas Problematisches übersehen worden, und zwar im Verhältnis von Altem und Neuem Testament als Textquelle. Die neutestamentlichen Texte, die auf dem Sarg sinnvollerweise ihren Platz **ü b e r** den alttestamentlichen haben, kommen durch die Lesung von oben nach unten **v o r** die alttestamentlichen Texte zu stehen; dies zwingt aber den Komponisten, im Durchlaufen der Schriftworte vom Neuen zum Alten Testament fortzuschreiten. Zwar werden die alttestamentlichen Bibelsprüche teilweise durch die ihnen nachgestellten Liedstrophen in eine christliche Beleuchtung gestellt; ein Moment von Befremdlichem in dieser Reihenfolge bleibt aber bestehen. Schütz hat sich dieser Textanordnung gefügt; daß sie ihm erwünscht gewesen wäre, kann man sich indessen nur schwer vorstellen.

#### IV. Komposition und Erstaufführung

Das handschriftliche Stimmenmaterial, aus dem am 4. Februar 1636 in Gera musiziert wurde, ist nicht erhalten, so daß wir nicht feststellen können, welche Änderungen letzter Hand Schütz im Notentext vor der Drucklegung vielleicht noch angebracht hat. Wenn wir hier trotzdem die Phasen "Komposition und Aufführung" einerseits und "Drucklegung" andererseits unterscheiden, dann geschieht das aus zwei Gründen. Erstens weist der Druck eine rein verbale Textschicht auf (Titel, Widmung, Nachruf-Gedicht, Vorwort, Satzüberschriften), die relativ selbständige Bedeutung hat und teilweise eigener Diskussion bedarf; und zweitens begegnen von den sieben Texten bzw. Textkomplexen, für die im "Abdruck" musikalische Ausführung vorgesehen ist, drei nicht im Druck der "Musikalischen Exequien", so daß die Frage vielleicht nicht ganz abwegig ist, ob Texte dieser Gruppe bei der Bestattungsfeier ebenfalls mit Schützscher Musik erklingen sind.

Nun handelt es sich bei diesen drei Texten (Nr. 3, 6 und 7 der Liste auf S. 57) um Kirchenlieder, so daß an diesen Stellen auch Gemeindegesang eintreten konnte. Für den ersten der Kirchenliedtexte, "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", könnte man allerdings – mit aller gebotenen Vorsicht – auch an eine Schützsche Figuralkomposition denken, nämlich die sechsstimmige Bearbeitung, die 1648 in der "Geistlichen Chormusik" gedruckt wurde (SWV 387). Für den in dieser Werksammlung vorherrschenden Typus der polyphonen Spruchmotette ist "Herzlich lieb" so wenig repräsentativ, daß man kaum annehmen kann, Schütz habe das Stück für dieses Opus komponiert. Das fürstliche Begräbnis von 1636 wäre jedoch ein möglicher Entstehungsanlaß. Daß diese Kirchenliedbearbeitung keinen Eingang in die Druckfassung der "Musikalischen Exequien" fand, ließe sich damit erklären, daß sie wegen ihres einfachen Stils nicht zu den übrigen Stücken paßte. Die "Geistliche Chormusik" dagegen wurde von Schütz anscheinend als ein Sammelbecken betrachtet, in dem auch "Außenseiter"-Stücke Platz finden konnten; man denke etwa an die als "Aria" bezeichnete Komposition "Also hat Gott die Welt geliebt" SWV 380 oder die Motette "Der Engel sprach zu den Hirten" SWV 395, die eine deutsche Version eines Werkes von Andrea Gabrieli darstellt.

Während Überlegungen zu den im "Abdruck" vorgesehenen, aber nicht im "Exequien"-Druck vorhandenen Kompositionen notwendigerweise hypothetischen Charak-

## Diagramm 1:

## Bibelsprüche und Liedstrophen auf dem Sarg von Heinrich Posthumus Reuß

	<Nr.>	Textanfang	Herkunft der biblischen Texte	
			AT	NT
<b>Sargdeckel</b>				
a) oben	I. II.	Christus ist mein Leben Siehe, das ist Gottes Lamm		Phil. 1,21 Joh. 1,29b
b) Haupt	III.	Leben wir, so leben wir dem Herren		Römer 14,8
c) R. Seite H	IV. V.	Also hat Gott die Welt geliebt Er sprach zu seinem lieben Sohn		Joh. 3,16
F	VI. VII.	Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Durch ihn ist uns vergeben		1. John. 1,7b
d) L. Seite H	VIII. IX.	Unser Wandel ist im Himmel Es ist allhie ein Jammertal		Phil. 3,20-21a
F	X. XI.	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre Sein Wort, sein Tauf, sein Nacht Mahl	Jes. 1,18b	
e) Füße	XII.	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer	Jes. 26,60	
<b>Umlaufender Mittelstreifen</b>	XIII.	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand	Weish. 3,1-3	
<b>Sargtrog</b>				
a) R. Seite H	XIV. XV.	Herr, wenn ich nur dich habe Er ist das Heil und selig Licht	Ps. 73,25-26	
F	XVI. XVII.	Unser Leben währet siebenzig Jahr Ach wie elend ist unser Zeit	Ps. 90, 10a	
b) L. Seite H	XVIII. XIX.	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt Weil du vom Tod erstanden bist	Hiob 19,25-26	
F	XX. XXI.	Herr, ich lasse dich nicht Er sprach zu mir: Halt dich an mich	1. Mose 32,27b	

Herkunft der Kirchenliedtexte. Nr. V: "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (Martin Luther), Str. 5; Nr. VII: "Nun laßt uns Gott dem Herren" (Ludwig Helmbold), Str. 6; Nr. IX: "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (Johann Leon), Str. 3; Nr. XI: "Nun laßt uns Gott dem Herren" (vgl. Nr. VII), Str. 5; Nr. XV: "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" (Martin Luther), Str. 4; Nr. XVII: "Ach wie elend ist unser Zeit" (Johannes Gigas), Str. 1; Nr. XIX: "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (Nikolaus Herman), Str. 4; Nr. XXI: "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (vgl. Nr. V), Zeilen 1-4 von Str. 7 und Zeilen 5-7 von Str. 8.

ter haben, stehen wir bei Nr. 1, 2, 4 und 5 der Liste auf sicherem Boden. In voller Übereinstimmung mit den Wünschen des Verstorbenen befindet sich Schütz bei der doppelchörigen Predigttextmotette "Herr, wenn ich nur dich habe"; in der Vertonung des "Canticum Simeonis" geht er über das vom Auftrag Geforderte hinaus, indem er zu dem vom ersten Chor gesungenen Haupttext "Herr, nun lässest du deinen Diener" einen zweiten Chor einführt: ein Zusatz von geradezu theatralischer Wirkung, den der Komponist in der Vorrede ausdrücklich als seine "invention" in Anspruch nimmt.

Die schwierigste Aufgabe für den Komponisten bot zweifellos die Vertonung des Komplexes der 21 Sarginschriften. Wir versuchen im folgenden, die Erwägungen zu rekonstruieren, die vom "Rohmaterial" der Texte (vgl. Diagramm 1) zum Grundriß der Schütz'schen Vertonung geführt haben. In Diagramm 2 (S. 61), das diesen Grundriß wiedergibt, sind die nunmehr 25 Einzelabschnitte mit arabischen Ziffern durchnummeriert<sup>15</sup>; die Texte der stark besetzten Abschnitte ("Capella") sind fettgedruckt (dabei stehen die Textzusätze des Komponisten in spitzen Klammern); in der gegenüber Diagramm 1 hinzugefügten rechten Spalte ist die übergeordnete Zweiteilung verdeutlicht, wie sie sich aus dem zweimaligen Beginn mit einer "Intonatio" und Schütz' Angaben über die Analogie zur zweiteiligen lutherischen Messe (Kyrie, Gloria) ergibt.

Für die Gesamtdisposition mußte die dringlichste Frage sein, wie die Vielzahl der Einzelteile übersichtlich geordnet werden konnte. Zu diesem Zweck bot es sich an, die beiden Textgattungen Bibelspruch und Choralstrophe stilistisch unterschiedlich zu behandeln. Offenbar war es die erste Grundentscheidung des Komponisten, die Bibelsprüche im Stil des Kleinen geistlichen Konzerts für wenige Stimmen mit obligatem Generalbaß zu vertonen, die Liedstrophen dagegen unter Verwendung der zugehörigen Chormelodie für das ganze sechsstimmige Ensemble in motettischer Schreibweise, wobei der Generalbaß lediglich als Basso seguente mitwirkt<sup>16</sup>. Damit war den Choralsätzen gewissermaßen eine Pfeiler-Funktion zugewiesen. Um diese Funktion auch in tonartlicher Hinsicht zu verdeutlichen, entschloß sich Schütz dazu, sämtliche Choralsätze auf der Finalis des Hauptmodus (e-Äolisch<sup>17</sup>) enden zu lassen. Nur zwei der Choralbearbeitungen ließen sich als ganze nach e versetzen (Nr. 13 und 19); bei den übrigen, auf G (Nr. 9, 11, 15, 21 und 25) bzw. auf a (Nr. 23) stehenden, war dies nur möglich durch Anfügung einer zusätzlichen, auf e kadenzierenden Durchführung der Schlußzeile. Während Schütz in den Hauptteilen dieser Choralsätze – wofür er sich im Vorwort entschuldigt – hat "aus den Schrancken Noni Toni <...> außschweiffen vnd solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen", kehrt er mit den beschriebenen Codabildungen stets wieder zum Grundmodus zurück.

In der Regel folgt jeweils auf einen Bibelspruch eine Choralstrophe. An zwei Stellen jedoch stehen innerhalb der Sarginschriften mehrere Bibelsprüche unmittelbar nacheinander, nämlich vor der ersten Choralstrophe, "Er sprach zu seinem lieben Sohn" (Nr. I-IV im "Abdruck", Nr. 3, 4, 6 und 8 in der Komposition) und vor der fünften, "Er ist das Heil und selig Licht" (Nr. XII-XIV im "Abdruck", Nr. 16-18 in der Komposition). Die Häufung von Spruchtexten an der zweiten Stelle, also im Inneren des Werkes, hielt Schütz offenbar für unbedenklich; jedenfalls ließ er die vorgegebene Textfolge unangetastet und gestaltete mit musikalischen Mitteln (Besetzung, Harmonik, Deklamationstil) die Folge der vier Abschnitte Nr. 16-19 zu einem zugleich differenzierten und zusammenhängenden Gesamtkomplex.

Schwierig zu behandeln war dagegen die Anfangsgruppe der Sarginschriften: Hier hätte Schütz, wenn er sich an die Textvorlage gehalten hätte, nicht weniger als vier Bibeltexte in direkter Folge vertonen müssen, ehe das Alternieren von Spruch und Lied überhaupt in Gang gekommen wäre. Um auch am Anfang schon zwischen kleinbesetzten Concerto-Abschnitten und sechsstimmigen Capella-"Pfeilern" wechseln zu können, beging Schütz eine textliche Eigenmächtigkeit, indem er in die gegebene Vorlage die drei Teile eines deutschen trinitarischen Kyrie einfügte. Die drei Kyrie-Teile ließen sich freilich nicht schematisch den ersten drei Sarginschriften zuordnen, da bereits der erste Spruch den Namen Christi enthält, der im Kyrie-Text dem



Diagramm 2: Textlicher Aufbau von Teil I der "Musikalischen Exequien"

	<Nr.>	Textanfang	Herkunft der biblischen Texte		SWV 279	
			AT	NT		
PRO INTROITU	1.	Nacket bin ich von Mutterleibe kommen	Hiob 1,21		"KYRIE"-TEIL	
	2.	<Herr Gott, Vater im Himmel>				
SARG-AUF- SCHRIFTEN						"GLORIA"-TEIL
Sargdeckel						
a) oben	3.	Christus ist mein Leben		Phil. 1,21		
	4.	Siehe, das ist Gottes Lamm		Joh. 1,29b		
	5.	<Jesus Christus, Gottes Sohn>				
b) Haupt	6.	Leben wir, so leben wir dem Herren		Römer 14,8		
	7.	<Herr Gott, heiliger Geist>				
c) R. Seite H	8.	Also hat Gott die Welt geliebt		Joh. 3,16		
	9.	Er sprach zu seinem lieben Sohn				
F	10.	Das Blut Jesu Christi, des Sohnes		1. Joh. 1,7b		
	11.	Durch ihn ist uns vergeben				
d) L. Seite H	12.	Unser Wandel ist im Himmel		Phil. 3,20-21a		
	13.	Es ist allhie ein Jammertal				
F	14.	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre	Jes. 1,18b			
	15.	Sein Wort, sein Tauf, sein Nacht Mahl				
e) Füße	16.	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer	Jes. 26,60			
Umlaufender Mittelstreifen	17.	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand	Weish. 3,1-3			
Sargtrog						
a) R. Seite H	18.	Herr, wenn ich nur dich habe	Ps. 73,25-26			
	19.	Er ist das Heil und selig Licht				
F	20.	Unser Leben währet siebenzig Jahr	Ps. 90, 10a			
	21.	Ach wie elend ist unser Zeit				
b) L. Seite H	22.	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	Hiob 19,25-26			
	23.	Weil du vom Tod erstanden bist				
F	24.	Herr, ich lasse dich nicht	1. Mose 32,27b			
	25.	Er sprach zu mir: Halt dich an mich				
Herkunft der Kirchenliedtexte: S. Diagramm 1						

zweiten Abschnitt vorbehalten ist. So zog der erste Eingriff in den gegebenen Text einen zweiten nach sich: Schütz zog den im "Abdruck" als "Introitus" vorgesehenen Spruch aus Hiob 1 mit in den Zusammenhang der Sargtexte hinein. Auf ihn (Nr. 1) konnte zwanglos der erste "Kyrie"-Anruf (Nr. 2) folgen; die beiden ersten Sprüche auf der Oberseite des Sargdeckels (Nr. 3 und 4), beide auf Christus bezüglich, wurden gemeinsam dem deutschen "Christe eleison" zugeordnet, während auf die Worte "Leben wir, so leben wir dem Herren ..." (Nr. 6) die dritte, an den Heiligen Geist gerichtete Kyrie-Anrufung folgt – eine Verbindung, zu der zwar der Römerbrief-Text von sich aus nicht einlädt, der er aber auch nicht direkt widerspricht.

Somit war die in einem Zusammenhang zu komponierende Textmasse zwar über die 21 Sarginschriften hinaus auf 25 Abschnitte vermehrt worden; dafür hatte aber der Gesamttext eine Struktur erhalten, die bei der Vertonung als Grundlage für das regelmäßige Alternieren zwischen solistisch konzertierenden und stark besetzten motettischen Abschnitten dienen konnte.

Durch die Zerteilung der Capella-Abschnitte (A: dreiteiliges Deutsche Kyrie, B: Kirchenliedstrophen) hatte das Ganze eine zweiteilige Form bekommen, die in der Struktur der Sarginschriften nicht vorgezeichnet war. Schütz verdeutlichte diese zweiteilige Form bei der kompositorischen Detail-Ausführung dadurch, daß er die Anfangsabschnitte beider Teile (Nr. 1 bzw. 8) mit einstimmigen Intonationen beginnen ließ.

Dem formalen Zusammenhalt innerhalb der beiden Teile dienen Rahmenbildungen. Im ersten Teil kadenzieren die beiden äußeren Kyrie-Anrufe (Nr. 2 und 7) auf der Finalis e, während der mittlere (Nr. 5) auf a endet<sup>18</sup>. Der bei weitem längere zweite Teil erhält einen betonten Rahmen dadurch, daß in den beiden äußeren Spruchvertonungen (Nr. 8 und 24) – und nur hier – das ganze sechsstimmige Ensemble eingesetzt ist; Spruch und Choral schließen sich an diesen beiden Stellen zu sechsstimmigen Blöcken zusammen.

## V. Die Publikation

Wie schon gesagt, bieten uns die Quellen keinen Anhaltspunkt dafür, zwischen einer Uraufführungsfassung und einer Druckfassung der "Musikalischen Exequien" zu unterscheiden. Wir gehen deshalb hier zunächst von der Vermutung aus, daß die Publikation die drei in ihr enthaltenen Stücke in einer Fassung wiedergibt, die sich nicht wesentlich von der im Beerdigungsgottesdienst musizierten unterscheidet.

Die Trauergemeinde vom 4. Februar 1636 hat vermutlich die Musik anhand des "Abdrucks" verfolgt. Dabei dürften die Textzusätze des Komponisten in den Teilen I und III gewiß nicht als befremdlich, sondern als Bereicherung empfunden worden sein.

Ist unsere Annahme richtig, daß die Geraer Zuhörer nur durch den "Abdruck" über die Folge der Musikstücke informiert waren, so ist ihnen der I. Teil der "Musikalischen Exequien" auch nicht als "Concert in Form einer teutschen Missa" präsentiert worden, sondern als Vertonung des Introitus-Spruches und der Sarginschriften. Schütz hatte sicherlich auch kein Interesse daran, den Begriff der "Deutschen Messe" hier ins Spiel zu bringen; dies hätte nur von dem ablenken können, was dem Verstorbenen offenbar so wichtig gewesen war, nämlich daß die Inschriften des Sarges in musikalischer Fassung erklangen.

Aber auch das Vorwort des Originaldrucks bezeichnet den I. Werkteil keineswegs eindeutig als "Deutsche Messe"; die Ausdrucksweise, in der Schütz über Textstruktur und Gattungszugehörigkeit des I. Werkteils spricht, ist eher schwebend. Zunächst läßt er keinen Zweifel an der Herkunft der Texte: Es sind "Alle die jenigen Sprüche heiliger Schrifft / vnd Gesetzlein Christlicher KirchenGesänge / welche Ihre Selige verstorbene Gnaden <...> auf Ihren <...> Sarck / verzeichnen vnd schreiben lassen". Die Komposition dieser Texte aber ist ein "Concert <...> in Form einer Teutschen

Missa" (ebenso lautet die Überschrift in den Stimmbüchern); und präzisierend fährt Schütz fort: "nach art der Lateinischen Kyrie, Christe Kyrie Eleyson. Gloria in excelsis. Et in terra pax &c.". Könnte diese Formulierung zu terminologischen Reflexionen über den Unterschied von "Form" und "Art" anregen (die "Form" des Concerts ist die einer deutschen, die "Art" die einer lateinischen Messe), so entzieht der Autor in der folgenden "Ordinantz" solchen Erwägungen den Boden, denn hier heißt es: "Dieses nach art einer Lateinischen oder Teutschen Missa aufgesetzte Concert <...>". Zwischen diesen beiden Formulierungen aber steht die Überschrift "Ordinantz des Concerts oder der Teutschen Begräbnis Missa <...>", in der der Terminus "Missa" gleichberechtigt neben "Concert" als alternative Bezeichnung für dieselbe Sache tritt. Und schließlich schlägt Schütz am Ende der "Ordinantz" die liturgische Verwendung "an statt einer teutschen Missa" vor und nennt als geeignete Stellen im Kirchenjahr das Fest Mariae Reinigung und den 16. Sonntag nach Trinitatis<sup>19</sup>.

Das verwirrende Vielerlei von Definitionen, das uns hier entgegentritt, unterscheidet sich auffällig von der begrifflichen Schärfe, mit der Schütz seine Werkvordreden im allgemeinen abfaßt. Zu erklären ist es nur daraus, daß die Druckausgabe der "Musikalischen Exequien" zwei Funktionen hatte. Sie war erstens ein Dokument; d.h. sie bewahrte die in Gera am 4. Februar 1636 zu Gehör gebrachte Musik in schriftlicher Form auf und belegte, daß die Beerdigungszeremonie entsprechend dem Wunsch des Verstorbenen und dem Auftrag der Hinterbliebenen (und Widmungsträger) vonstatten gegangen war. Zweitens aber war es Schütz darum zu tun, dieser Musik über den einmaligen Anlaß hinaus ein Weiterleben zu ermöglichen und mit der Ausgabe ein Käuferpublikum zu erreichen. Diese Funktionen waren für die Teile II und III wegen ihrer nicht ausschließlich situationsgebundenen Texte leicht zu vereinigen. Für Teil I aber mußten sie miteinander in Konflikt geraten. Denn wie konnte es für die in Musik gesetzten Inschriften des Reußischen Sarges eine sinnvolle Aufführungsmöglichkeit nach dem Geraer Begräbnis geben?

Schütz' Lösung für dieses Problem bestand darin, daß er mit dem Hinweis, das Stück habe die Form der deutschen Messe (d.h. der aus Kyrie und Gloria bestehenden lutherischen Kurzmesse) und könne als solche dem gottesdienstlichen Gebrauch zugeführt werden, auch dem I. Teil des "Exequien"-Druckes einen allgemeineren Charakter zu geben versuchte. Daß er bei dieser Umdeutung den Ursprung der Texte und den Kompositionsanlaß nicht aus dem Auge verlieren durfte, ist die Erklärung für die eigentümlich changierende Begrifflichkeit der entsprechenden Passagen des Vorworts.

Auf der Basis der vorstehenden Erwägungen löst sich auch das vieldiskutierte "Gloria"-Problem zwanglos. Es geht dabei um folgendes: Während die Umfunktionierung der Abschnitte Nr. 1-7 des I. Teils der "Musikalischen Exequien" zum Kyrie durch die Capella-Einschübe textlich motiviert ist, gibt es einen ähnlichen textlichen Bezug des Komplexes Nr. 8-25 zum Gloria der Messe nicht. In der bisherigen Literatur hat der Versuch, die von Schütz ausgesprochene Analogie textlich zu stützen, d.h. zu ergründen, welchen Bezug die Textkonstellation des zweiten Großabschnitts zum liturgischen Gloria hat, großen Raum eingenommen<sup>20</sup>. Man kann den interpretatorischen Scharfsinn bewundern, mit dem auf verschiedenen Wegen der Widerstand gebrochen wurde, den die Texte einer Deutung als Gloria-Paraphrase oder -Analogie entgegensetzen; kaum zu leugnen ist jedoch, daß die Deutungsergebnisse jenseits von allem bleiben, was auch der aufmerksamste Hörer am Werk selbst erfahren kann.

Geht man indessen von der Werkgeschichte aus, wie sie aus den Quellen rekonstruierbar ist, so wird klar, daß alle Bemühungen, im Text Gloria-Analogien aufzuspüren, Versuche am untauglichen Objekt sind. Denn die Textkompilation von Teil I ist nicht als Analogie zur Messe konzipiert worden, sondern durch eine – wie gezeigt wurde, nicht ganz unproblematische – Umsetzung der dreidimensional konzipierten Sarginschriften in eine lineare Folge entstanden. Der Komponist hat diese Textreihung (die von sich aus auch nicht zweiteilig ist) zwar durch die "Kyrie"-Einschübe

erweitert, aber nichts getan, um den Text in irgendeiner Weise mit dem Gloria-Text in Verbindung zu bringen. Die Gloria-Analogie ist erst nachträglich an das bereits fertige Werk herangetragen worden und kann sich im Grunde nur darauf stützen, daß es sich um einen längeren, vierteiligen Text handelt, der christliche Grundaussagen enthält und der auf ein Kyrie folgt. Man mag das enttäuschend finden und Schütz' nachträgliche Etikettierung als irreführend kritisieren. Doch alles, was wir über die Werkgenese wissen, deutet darauf hin, daß in keinem Stadium des Entstehungsprozesses irgendwelche Intentionen, textliche Gloria-Analogien herzustellen, am Werke waren.

Versucht man, die konzeptionellen Erwägungen zu rekonstruieren, die Schütz während seiner Arbeit am "Concert in Form einer teutschen Missa" geleitet haben, so wird weniger der "Gloria"-Teil zum Problem als vielmehr der "Kyrie"-Teil, derjenige Teil also, in dem der Komponist über den gegebenen Text hinausgegangen ist. Wir haben oben versucht, die Kyrie-Einschübe aus formalen Erwägungen zu motivieren; nach dieser Erklärung wäre es Schütz zunächst weniger um die "Kyrie"-Texte an sich gegangen als um die Möglichkeit, vom Werkbeginn an zwischen solistischen Abschnitten und Capella-Abschnitten zu differenzieren. Doch bilden die "Kyrie"-Zusätze zugleich den Angelpunkt dafür, die Vertonung der Sarginschriften zur "Deutschen Messe" umzudeuten – eine Möglichkeit, die Schütz bald bemerkt haben muß, sofern sie ihn nicht schon bei der Wahl der drei ersten Capella-Texte geleitet hat.

Was den Zeitpunkt betrifft, zu dem sich Schütz entschloß, den gegebenen Text durch das dreiteilige Kyrie zu erweitern, so wäre es theoretisch auch möglich, daß er erst zwischen Aufführung und Druck lag, so daß der Aspekt "Deutsche Messe" überhaupt erst nachträglich im Blick auf eine verbreiterte Verwendungsmöglichkeit eingeführt worden wäre. In diesem Falle müßte man allerdings weitere Veränderungen annehmen; so wäre beispielsweise ohne die Zweiteiligkeit "Kyrie – Gloria" auch der zweimalige Beginn mit einstimmiger Intonation nicht sinnvoll. Da uns Dokumente der Werkgeschichte zwischen dem "Abdruck" und dem Originaldruck der "Musikalischen Exequien" fehlen, bleibt gerade die entscheidende Weichenstellung zwischen der vorgegebenen Textdisposition "Introitus und Sarginschriften" und Schützens textlich-musikalischer Konzeption "Concert in Form einer teutschen Missa" im Dunkel.

## VI. Ergebnisse

Wir haben versucht, die Werkgestalt von Schütz' "Musikalischen Exequien" vor dem Hintergrund einer "schlichten" Version der Entstehungsgeschichte zu sehen, wie sie sich daraus ergibt, daß man von den überlieferten Fakten ausgeht, ohne Hypothesen von weiter zurückreichenden Planungen unter Beteiligung des Komponisten einzuführen. Dabei hat sich gezeigt, daß solche Hypothesen zur Erklärung der Werkgestalt nicht nur nicht erforderlich sind, sondern daß sogar gewisse Züge des Werkes (Reihenfolge von alttestamentlichen und neutestamentlichen Texten, Problematik des "Gloria"-Teils) ihnen widersprechen.

Wenn sich als ein Ergebnis unserer Untersuchungen herausgestellt hat, daß der Text des "Concerts in Form einer teutschen Missa" keineswegs so sorgfältig und bedeutungstief "komponiert" ist, wie dies in den bisherigen Werkinterpretationen angenommen wurde, so könnte dies zunächst ernüchternd wirken. In Wirklichkeit jedoch gibt erst diese Erkenntnis den Blick frei auf die Eigenschaft des "Concerts", auf der seine Bedeutung wirklich beruht, nämlich auf der musikalischen Formung, die Schütz dieser Textkompilation gegeben hat.

Der Komponist hat dabei der Vielfarbigkeit und der relativ lockeren Anordnung seiner Vorlage ihr Recht gelassen. Seine formalen Ordnungsmaßnahmen beschränken sich darauf,

das Ganze auf einen gemeinsamen Modus zu beziehen,

den Ablauf durch das Alternieren von kleinbesetzten Concerto-Abschnitten und

großbesetzten motettischen Choralbearbeitungen (bzw. Kyrie-Sätzen) zu rhythmisieren,

die Zweiteilung in "Kyrie"- und "Gloria"-Komplex durch Intonationen zu markieren und die beiden Komplexe durch Rahmenbildungen formal zu festigen.

Im übrigen aber entspricht der Vielfalt der Texte eine ebenso große Vielfalt der musikalischen Mittel, mit denen Schütz jedem der einzelnen Abschnitte sein eigenes, charakteristisches Gepräge gibt.

Eine besondere Rolle spielt dabei die spezielle Ausprägung, die der Stil des klein besetzten geistlichen Konzerts in Teil I der "Musikalischen Exequien" gefunden hat. Die Bibelwort-Abschnitte der "Missa" gleichen in ihrer Satztechnik den "Kleinen geistlichen Konzerten" (1636/39), deren Veröffentlichung Schütz zur Zeit der "Exequien"-Komposition vorbereitete. Während jedoch in der Konzert-Sammlung die Texte zu größeren, in sich abgerundeten Kompositionen verarbeitet sind, erscheinen sie in den "Musikalischen Exequien" in kurzen musikalischen Abschnitten von geradezu epigrammatischer Zuspitzung<sup>21</sup>.

Daß Schütz dem geringstimmig-konzertierenden Stil in den "Musikalischen Exequien" so großen Raum gewährte, mag zunächst Rücksicht auf die Möglichkeiten der lokalen Ausführenden und die kurze Vorbereitungszeit gewesen sein. Im Ergebnis erwies sich jedoch die Begegnung von textlicher Vielgliedrigkeit und konzertantem Stil als künstlerisch außerordentlich ergiebig. Denn sie erlaubte es Schütz, die Möglichkeiten des solistischen Konzertierens – Beweglichkeit der Linienführung und Differenziertheit der Textausdeutung – zur Geltung zu bringen, ohne daß die einzelnen Stücke zu einer Ausdehnung gelangten, die zu den eingesetzten Klangmitteln in Widerspruch geraten konnte<sup>22</sup>. Der angesichts der Textmasse bestehende Zwang zur Komposition von Konzerten in Miniaturformat bot somit zugleich eine besondere Chance, und Schütz wußte sie zu nutzen.

Die Einschätzung des Komponisten vom Gelingen des Werkes spiegelt sich darin, daß er Wert darauf legte, ihm eine breitere Verwendungsmöglichkeit zu eröffnen, indem er dem I. Teil durch Überschrift und Vorrede die liturgische Funktion einer lutherischen Kurzmesse zuwies. Auf der gleichen Linie liegt es, daß er in seinem Werkverzeichnis von 1647 die "Musikalischen Exequien" als "Opus 7" in die Reihe seiner Hauptwerke aufnahm.

Schütz' Versuch, das Werk von seiner ursprünglichen Bestimmung zu lösen, fand offenbar – wie wir aus der geringen Zahl der bekanntgewordenen Druckexemplare schließen können – nur wenig Resonanz bei den Zeitgenossen, wie denn auch in der Tat die Behauptung des Vorworts, das einleitende "Concert" könne für eine Messe eintreten, vom Text her nur schwach gestützt war. Der Wunsch des Komponisten nach einem Weiterleben der "Musikalischen Exequien" konnte erst von der Schütz-Renaissance des 20. Jahrhunderts erfüllt werden, die dem Werk, wengleich nun nicht mehr unter liturgischem, sondern unter ästhetischem Vorzeichen, einen Platz – und sogar einen bevorzugten – unter Schütz' "Opera" im vollen Sinne des Wortes zubilligte.

\*

Literatur zu Schütz' "Musikalischen Exequien" (in alphabetischer Ordnung)

Norbert BOLIN: 'Sterben ist mein Gewinn' – Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550-1750, Diss. Köln 1984 (mschr.)

Otto BRODDE: Heinrich Schütz – Weg und Werk, Kassel 1972, <sup>2</sup>/1979, S. 137-148

Hans Heinrich EGGBRECHT: Heinrich Schütz, in: Musicological Annual 8, Ljubljana 1972, S. 17-39; Wiederabdruck in: H.H.E., Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 106-139

Rudolf GERBER: Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: MuK 6 (1934), S. 296-310

- Rudolf HENNING: Zur Textfrage der "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 44-56
- Klaus HOFMANN: Heinrich Schütz – Musikalische Exequien, Stuttgart 1972
- Paul HORN, Günter GRAULICH und Klaus HOFMANN: Vorwort zu: Heinrich Schütz, Musikalische Exequien, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (= SSA, Bd. 8)
- Heinz KRAUSE-GRAUMNITZ: Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform, dargestellt an seinen 'Musikalischen Exequien' des Jahres 1636, in: Heinrich Schütz und seine Zeit – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz des Komitees für die Heinrich-Schütz-Festtage der DDR 1972, hrsg. von Siegfried KÖHLER, Berlin 1974, S. 38-49; Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 344-357
- Gerhard MITTRING: Totendienst und Christuspredigt – Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz, in: Musik als Lobgesang – Festschrift für Wilhelm Ehmann, hrsg. von Gerhard MITTRING und Gerhard RÖDDING, Darmstadt 1964, S. 43-63
- HansJoachim MOSER: Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 138-142 und 418-420
- Adolf NOWAK: Trauermusik und Trauerrede – Zur musikalischen Werkgestalt in der Exequien-Tradition, in: Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie – Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann DANUSER, Helga de LA MOTTE-HABER, Silke LEOPOLD und Norbert MILLER, Laaber 1988, S. 373-384
- Joshua RIFKIN: Artikel "Schütz", in: *New GroveD* (1980), Bd. 17, S. 1-37
- Friedrich SCHÖNEICH: Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien, in: *MuK* 20 (1950), S. 182-190
- Gustav Adolf TRUMPPFF: Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: *NZfM* 123 (1962), S. 120-123
- Othmar WESSELY: Der Fürst und der Tod, in: *Beiträge* 1974/75, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 60-71; Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 329-343

## Anmerkungen

- 1 Die wichtigste Literatur zu Schütz' "Musikalischen Exequien" ist in der Bibliographie am Ende dieser Arbeit verzeichnet; in den folgenden Anmerkungen sind die dort genannten Titel lediglich durch Verfassernamen nachgewiesen. – Ein vollständiges Resümee der bisherigen Literaturmeinungen liegt außerhalb der Ziele dieser Studie; Übereinstimmungen mit früheren Darstellungen und Differenzen zu ihnen sind nur dort vermerkt, wo dies zur Verdeutlichung der Problemlage dienlich erscheint.
- 2 Angedruckt an die Leichenpredigt von Christoph RICHTER, Gott vder alles, Gera 1636, Exemplar der Stolbergschen Leichenpredigtensammlung, Nr. 18709. Faksimile in: SSA, Bd. 8, S. XLVI-L.
- 3 Ein zweites Exemplar neben dem in Anm. 2 genannten befindet sich in der Universitätsbibliothek Göttingen, Stedernsche Sammlung, Bd. 215,1 (ohne den "Abdruck").
- 4 Titel und Vorwort sind in allen Neuausgaben der "Musikalischen Exequien" wiedergegeben.
- 5 Wie es scheint, war es Othmar Wessely, der als erster Bedenken gegen die Legende von den Aufführungen zu Lebzeiten angemeldet hat (WESSELY, Anmerkung 20); bei HORN/GRAULICH/HOFMANN ist das Problem eingehend diskutiert wor-

- den, ohne daß die Autoren sich jedoch letzten Endes entschließen konnten, die These von den Voraufführungen preiszugeben.
- 6 Der "Abdruck" formuliert im gleichen Sinne: "nach Ihr Wolsel. Gn hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung".
- 7 Im Vorwort der "Musikalischen Exequien" benutzt Schütz den Ausdruck in entsprechender Funktion; weitere Belege finden sich in den aufführungspraktischen Vorreden der "Psalmen Davids", der "Geistlichen Chormusik" und der Weihnachts-Historie.
- 8 Nur am Rande sei ein apokrypher Beitrag zur Datierung der "Musikalischen Exequien" erwähnt. Im Jahre 1962 war in dem Aufsatz von Gustav Adolf Trumppf über die "Musikalischen Exequien" zu lesen, daß sie "nach einer Notiz von Friedrich Ludwig <...> zwischen dem 9. Dezember 1633 und dem 11. Februar 1634" komponiert worden seien (TRUMPPF, S. 121). Leider fehlt jede Angabe darüber, wann und in welchem Kontext diese Notiz entstanden ist und auf welchen Quellen sie basiert. Der Rang Friedrich Ludwigs (1872-1930) in der Geschichte der Musikwissenschaft schien es Trumppf wie auch einigen folgenden Autoren zu gebieten, einen mit seinem Namen verbundenen Hinweis ernstzunehmen. Doch ist eher zu vermuten, daß Ludwig selbst, ein Meister der exakten Quellenforschung, höchst verwundert gewesen wäre über das Nachleben einer auf ihre Stichhaltigkeit nicht kontrollierbaren Notiz von seiner Hand.
- 9 MOSER, S. 141f.
- 10 HENNING, S. 48. – Was den Sarg selbst betrifft, so besteht die merkwürdige Situation, daß er erhalten und sein Aufbewahrungsort bekannt ist – es ist die Gruft der Salvatorkirche in Gera –, daß er aber aufgrund der baulichen Situation (vgl. dazu genauer HENNING, S. 45f.) nicht zugänglich ist. Eine von Wolfram STEUDE jüngst gemachte Andeutung (BzMw 30, 1988, S. 138b) läßt erwarten, daß eine erneute Besichtigung des Sarges demnächst möglich sein wird. Aufgrund der ausführlichen Beschreibung im "Abdruck" ist jedoch nicht damit zu rechnen, daß die Überprüfung der originalen Inschriften auf dem Sarg zu Überraschungen führt. – Die Angaben des "Abdrucks" werden übrigens bestätigt durch zwei Fotografien des Sarges aus dem Jahre 1921 (Reproduktion bei HENNING nach S. 56, und bei HORN/GRAULICH/HOFMANN, S. XLV). –
- 11 HENNING, S. 53. – Durch Abbildungen belegt sind die Sprüche, mit denen die Särge einer Reihe von 1677 oder später verstorbenen Mitgliedern des württembergischen Herzogshauses versehen waren (Kupferstiche in den Graphischen Sammlungen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart). Herrn Bibl.-Rat Rudolf Henning (Stuttgart) danke ich für freundliche Auskünfte und für Vermittlung von Reproduktionen.
- 12 Die Numerierung der einzelnen Abschnitte von SWV 279 entspricht derjenigen in Diagramm 2 (S. 61).
- 13 Vgl. die Übersicht bei Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 1, Gütersloh 1889, S. 381 (Nr. 1454a).
- 14 HENNING, S. 50.
- 15 Unsere Zählung der Abschnitte, die sich an den Texteinheiten orientiert, unterscheidet sich von derjenigen der SSA, die sich auf (im Vorwort nicht erklärte und nicht recht einsichtige) musikalische Kriterien stützt und dabei zu einer Zahl von 27 Abschnitten gelangt.
- 16 Lediglich am Anfang des Choralatzes "Er ist das Heil und selig Licht" ist der Basso continuo selbständig geführt.

- 17 Wir gehen dabei von der nach e transponierten Fassung des Generalbasses aus. Die Vokalstimmen sind zur Vermeidung einer generellen #-Vorzeichnung eine Quarte höher auf a notiert.
- 18 Der a-Schluß des zweiten Kyrie dürfte das Ergebnis eines Revisionsvorganges sein. Jedenfalls scheint Schütz, als er den folgenden Bibelspruch "Leben wir, so leben wir dem Herren", vertonte, von einer vorangehenden Kadenz auf e ausgegangen zu sein; das unthematische Verbindungsglied im Continuo, mit dem dieser Abschnitt beginnt, macht den Eindruck eines nachträglichen Zusatzes.
- 19 Zu den Gründen für diese Detempore-Zuordnung vgl. BRODDE, S. 146.
- 20 Vgl. die Interpretationen von GERBER, MOSER, MITTRING und BRODDE.
- 21 Aufschlußreich ist der Vergleich zwischen den Konzerten "Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes" (SWV 298) und "Herr, wann ich nur dich habe" (SWV 321) mit den textgleichen Abschnitten der "Musikalischen Exequien".
- 22 Dieser Bewertung liegt folgende Erwägung zugrunde: Wir wissen aus Schütz' Voreden zu den "Kleinen geistlichen Konzerten", daß er gegen den Kompositionstypus als solchen erhebliche Vorbehalte hatte und sich nur unter dem Druck der Kriegsverhältnisse diesem Genre in größerem Umfang zuwandte. Was den Grund für Schütz' reservierte Haltung dieser Gattung gegenüber betrifft, so hat in jüngerer Zeit Joshua RIFKIN auf die besondere Affinität des Hofkapellmeisteramtes zu den großbesetzten Gattungen mit repräsentativer Klang- und Kunstentfaltung hingewiesen (vgl. Joshua RIFKIN, Heinrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: SJB 9, 1987, S. 5-21, speziell S. 16f.). Ohne daß dies dazu in Widerspruch stünde, kann man daneben auf einen spezielleren, kompositionstechnisch zu definierenden Grund hinweisen: Schütz scheint die Gefahr gesehen zu haben, daß die kleine Besetzung sozusagen "überanstrengt" wird, wenn man versucht, in ihr selbständige Werke größeren Umfangs zu schreiben (wie es Schütz' Konzerte von 1636/39 ja sind, die die Bezeichnung "klein" nur im Blick auf ihre Besetzung tragen). Unter diesem Aspekt könnte die Aufgabenstellung, vor die Schütz sich bei der Vertonung der Sarginschriften sah, bei aller Problematik der vierteiligen Reihungsform, einen gewissen Reiz gehabt haben.