

Der tönende Sarg

Heinrich Schütz' »Musicalische Exequien« im Ereigniszusammenhang
eines Fürsten-Todes

von

GERHART PICKERODT

Renate Jahr zum Gedächtnis

Wie jedes die Jahrhunderte überdauernde Kunstwerk lösen sich auch Schützens *Musicalische Exequien* von ihrem ursprünglichen Zusammenhang ab und gewinnen den Charakter eines quasi-autonomen Gebildes. Die historische Rekonstruktion jenes Zusammenhangs darf deswegen nicht verwechselt werden mit einer Restriktion des ästhetischen Gehalts auf die geschichtliche Bedeutung. Dennoch gilt es den Tatbestand festzuhalten, daß der ästhetische Mehrwert gegenüber der geschichtlichen Bedeutung nicht zu dieser hinzugetreten ist, sondern sich einem Bedeutungswandel verdankt, wie ihn in gleicher Weise etwa Altarbilder erfahren haben, die heute in einem profanen Museum ausgestellt werden. Ein derartiger Bedeutungswandel verstellt sich leicht einem Blick, dessen Optik bestimmt ist durch die ästhetischen Grunderfahrungen der klassisch-romantischen Kunstperiode. Es scheint dann so, als ob im Zentrum des geschichtlichen Ereigniszusammenhangs eben das Kunstwerk gestanden habe, das seine Existenz zwar gewissen Voraussetzungen, ja sogar Determinanten verdankt, im übrigen aber als gleichsam absolutes zu betrachten ist. Dagegen ist indessen daran zu erinnern, daß die kultische bzw. die zeremonielle Funktionsbestimmung vorbürgerlicher Kunst ihr nicht äußerlich ist, sondern ihre Formung ebenso konstituiert wie ihre geschichtliche Bedeutung¹.

Die jüngere Schütz-Forschung hat den Zusammenhang, in dem die *Musicalischen Exequien* geschichtlich stehen, keineswegs übersehen oder verkannt. In immer wieder neuen Anläufen ist der historische Kontext dieses Werks, soweit die Quellenlage es zuläßt, vergegenwärtigt worden, zuletzt 1989 von Werner Breig², der die historischen Tatbestände von bloßen Vermutungen und Spekulationen abgehoben hat.

Dennoch erscheint es mir sinnvoll, den Ereigniszusammenhang des Fürstentodes, dem die *Exequien* ihre Existenz verdanken, genauer in den Blick zu nehmen, weil er erlaubt, Fragen zu formulieren, die bislang nicht in hinreichender Deutlichkeit gestellt worden sind. Wenn vom Ereigniszusammenhang eines Fürstentodes die Rede ist, dann ist nicht lediglich das Programm der Beisetzungsfest gemeint,

1 Die kultische Bedeutung und Funktion bildkünstlerischer Gegenstände hat Hans Belting in seinem Buch *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, erörtert.

2 Werner Breig, *Heinrich Schütz' »Musicalische Exequien«: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *SJb* 11 (1989), S. 53-68.

sondern die dreigliedrige Kette von Todesvorbereitung, Tod und Bestattungsfeierlichkeiten, welche letztere in der fürstlichen Welt damals ja nicht weniger prunkvoll begangen wurden als Hochzeiten oder Kindtaufen.

Heinrich Posthumus der Jüngere Reuss, geboren 1572, hält etwa ein Jahr vor seinem Tod, der sich am 3. Dezember 1635 ereignete, den Zeitpunkt für gekommen, mit den Vorbereitungen für seinen Tod zu beginnen, sein Testament zu modifizieren, sich einen seiner herkulischen Gestalt angemessenen kupfernen Sarg anfertigen und ihn »mahlen und zieren [zu] lassen«, wie es in Christoph Richters³ Leichenpredigt heißt.

Derartige Sterbevorbereitungen sind nicht Ausdruck einer persönlichen Todzugewandtheit des Herrn Heinrich Reuss, sondern dürfen als epochentypisch gelten. Man plante sein Ableben frühzeitig, weil man dem Tod ins Auge sah, statt ihn zu verdrängen, zumal im Dreißigjährigen Krieg, der auch friedliche Städte wie Gera mit Seuchen und sozialem Elend überzog. Auch daß der Sarg beschriftet wurde, entspricht einem zeittypischen Adelsbrauch, wobei es allerdings anzumerken gilt, daß viele andere Fürstensärge der Zeit einen weitaus höheren Grad bildkünstlerischer Ausschmückung aufwiesen als der des Heinrich Posthumus. Die Fotografie des Sarges von 1921 läßt zwar auch bei diesem figurales und ornamentales Schmuckwerk erkennen, jedoch nicht in der Ausformung wie der anderer Särge, die ganze Bildkompositionen, ja sogar Bildsequenzen aufweisen. Heinrichs Sarg hingegen ist vergleichsweise schlicht konzipiert und deutlich auf die Schrifttexte hin gestaltet. 13 Bibeltexte und acht Liedstrophen sind auf dem Sarg festgehalten. Ich werde später noch auf die Beschriftung und ihre Funktion als Textvorlage für Schütz' *Exequien* zurückkommen, deswegen genügt hier die Bemerkung, daß Heinrich Posthumus, ein studierter, rhetorisch und musikalisch hochgebildeter und reichspolitisch einflußreicher Fürst, die Sarginschriften selbst ausgewählt hat, so wie er auch das gesamte Funeralprogramm selbst bestimmte. Der Tod war ein festliches Ereignis, das der vorsorgenden Planung bedurfte.

Drei Tage bevor Heinrich nun am 3. Dezember 1635 starb, unterrichtete er seine Frau von der Existenz des Sarges, ein Faktum, das in der Leichenpredigt Christoph Richters so kommentiert wird: »Gleich als hetten Sie gewust vnd befunden / das es nunmehr umb die Zeit were / do es lenger nicht solte noch könnte verschwiegen bleiben.«⁴ Die Todesahnung war demnach zeitlich nicht nur ungefähr, sondern sehr bestimmt. Als Heinrich gestorben war, wurde er einbalsamiert und in der Kapelle von Schloß Osterstein aufgebahrt. Die Einbalsamierung der fürstlichen Leiche war seit dem 15. Jahrhundert üblich und entsprach dem Zweck der Konservierung, eine Übung, die keinerlei geistliche Bedeutung besaß, sondern, wie Philippe Ariès vermerkt, parallel zu betrachten ist zum »Prunk der königlichen Bestattungen, der großen Zeremonien zur Verherrlichung des monarchischen Gefühls und der dynastischen Treue«⁵. Bestimmend ist also die staatspolitische Dimension des

3 Christoph Richter, *Gott über alles. Das ist: Frommer Christen liebster Schatz [...] Bey des Weyland Hochwolgebornen Herrn / Herrn Heinrichen des Jüngern [...] Leich Predigt [...] gezeigt*, Gera [1636] (Exemplar der Stolbergschen Leichenpredigtsammlung, Nr. 18709).

4 Ebd.

5 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, deutsche Taschenbuchausgabe München 1982, S. 461.

Vorgangs, und Ariès faßt die Bedeutung der Einbalsamierung zusammen in dem Satz: »Der König stirbt nicht.«⁶ Selbst wenn es sich bei Heinrich Posthumus nicht um einen König handelt, ist doch auch hier die staatspolitische Bedeutung der Sterbe- und Bestattungszeremonie kaum zu überschätzen, wie Othmar Wessely⁷ unterstrichen hat. Wessely geht allerdings so weit, die Schütz'sche Komposition der *Musicalischen Exequien* eher für eine »Staatskomposition« denn für eine »Trauermusik«⁸ gehalten wissen zu wollen.

Hier gilt es jedoch zu unterscheiden. Erfordert die politische Seite der Todes- und Bestattungszeremonie, daß der Fürst erscheint, als ob er noch lebe, vermittelt die Sargbeschriftung in ihrer Gesamtheit umgekehrt den geistlichen Trost, daß der Tod nur ein »Als ob« sei. »Als ob« der Mensch gestorben sei, während er doch in das ewige Leben eingeht: Dies ist die Summe der Sarginschriften. Dem »Als ob« des bewahrten irdischen Lebens in der politischen Dimension steht somit ein »Als ob« des Sterbens in der geistlichen Dimension gegenüber, ohne daß dieser Gegensatz den Zeitgenossen in hinreichender Deutlichkeit zum Bewußtsein gelangt zu sein scheint. Nur am Rande sei vermerkt, daß die Präparierung der Leiche zum »Als-Ob«-Leben auf der theologischen Ebene als herbe Mißtrauenserklärung an die göttliche Allmacht zu bewerten ist, während umgekehrt auf der staatspolitischen Ebene das »Als Ob« des Sterbens eines Regenten eine heillose Verwirrung in Sachen Herrschaftsnachfolge hervorrufen müßte, interpretierte man das Versprechen des ewigen Lebens im diesseitigen Sinn.

Während Heinrich Posthumus nun zwei Monate in seiner Schloßkapelle lag, folgte Schütz dem Kompositionsauftrag der Hinterbliebenen gemäß dem Willen des Verstorbenen. Die Verbindung zwischen Heinrich Posthumus und Heinrich Schütz währte bereits viele Jahre und ist durch ein Gutachten belegt, das Schütz im Jahr 1617 zur Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera erstattet hatte⁹.

Der Fürst seinerseits hatte vor seinem Tod nicht nur die Beschriftung des Sargs und deren Anordnung verfügt, sondern insbesondere auch den Inhalt und den Ablauf der Beisetzungsfeierlichkeiten einschließlich der musikalischen Gestaltung, für die Heinrich Schütz kompositorisch und interpretatorisch verantwortlich war. Daß die Beisetzungszeremonie eines regierenden Fürsten als Staatsbegräbnis zu betrachten ist, steht außer Frage. Fraglich ist eben nur, wie sich die staatspolitische Seite der Zeremonie zur religiös-geistlichen Seite verhielt.

Nach einer ersten Feier am 2. Februar 1636 in der Schloßkapelle, bei der Bartholomäus Schwarz die Leichenpredigt hielt, wurde der Sarg am 4. Februar, dem Tag, der als Todestag Simeons überliefert ist, einem hochsymbolischen Tag also, in die Johanniskirche überführt, in der sich die Reuss'sche Familiengruft befand. Die Trauergemeinde dürfte sich aus der Familie sowie auswärtigen fürstlichen und adeligen Gästen zusammengesetzt haben.

6 Ebd.

7 Othmar Wessely, *Der Fürst und der Tod*, in: *Beiträge* 1974/75, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 50-71; hier zit. nach dem Wiederabdruck in HS-WdF, S. 329-343.

8 Ebd., S. 342.

9 Hans Rudolf Jung, *Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617*, in: *AFMw* 18 (1961), S. 241-247.

Die Abfolge der Ereignisse an diesem Tag hatte der Verstorbene minutiös geregelt, wie aus dem *Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schrift und Christlicher Kirchen Gesänge* hervorgeht, der sich im Anhang der gedruckten Leichenpredigt Christoph Richters gefunden hat¹⁰ und der seit dem Aufsatz von Rudolf Henning¹¹ 1973 die Grundlage der *Exequien*-Debatte bildet. Das Programm der Beisetzungsfeier sah also wie folgt aus¹²:

1. Teil 1 der *Exequien*, das ist das *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa*, dessen Textgrundlage in 21 der 25 Teile auf die Sargbeschriftung zurückgeht.
2. Gemeindegeseang: *Hertzlich lieb hab Ich dich, O HERR*
3. Die Predigt Christoph Richters über Psalm 73, Vers 25: *Wenn ich / HERR / nur dich habe ...*
4. Der 2. und der 3. Teil der *Exequien*, nämlich anknüpfend an die Predigt die doppelchörige Motette *HERR / Wenn Ich dich nur habe* und das wiederum doppelchörige *Canticum Simeonis: HERR / Nun lessestu deinen Diener*« unterlegt mit »*Selig sind die Toten*».
5. Der Sarg wird in die Gruft gesenkt, dabei singt die Gemeinde: *Mit Fried und Frewd Ich fahr dahin*, die Lutherische Adaptation des *Canticum Simeonis* in Liedform.
6. Nach der Beisetzung und den liturgischen Segnungsworten singt die Gemeinde:

Hört auff mit weinen vnd klagen /
 Ob dem Todt niemand zage.
 Er ist gestorben als ein Christ /
 Sein Todt ein Gang zum Leben ist.

Soweit der Ablauf der Begräbniszeremonie, die noch ergänzt wird am 7. Februar durch einen weiteren Gottesdienst, wiederum in der Schloßkapelle mit einer weiteren Leichenpredigt des Bartholomäus Schwarz.

Im zeremoniellen Gesamtablauf der Beisetzungsfeier ist der Gestorbene in mannigfaltiger Weise präsent:

1. Als präparierte Leiche im Sarg, der im Blickfeld der Gemeinde nahe der Kanzel aufgestellt wird und über den hin Pfarrer und Gemeinde kommunizieren.
2. Ideell ist der Gestorbene insofern präsent, als er den Ablauf der Feierlichkeit bestimmt hat.
3. Er ist in der Auswahl und Anordnung der Texte präsent, mit denen der Sarg beschriftet ist.
4. Er ist in Schützens *Exequien*-Werk präsent, insofern auch dessen Textauswahl und -abfolge – vermittelt über die Sargbeschriftung und die Textwahl der Zeremonie – von ihm vorgegeben wurde.

10 Dieses Dokument (hier zit. als *Abdruck*) ist in SSA 8 auf S. XLVI-L vollständig in Faksimile wiedergegeben.

11 Rudolf Henning, *Zur Textfrage der »Musicalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 44-56.

12 Die Textanfänge unter 2 und 4-6 sind nach dem *Abdruck* wiedergegeben, der unter 3 nach dem Text der Leichenpredigt Richters (s. Anm. 3).

5. Er ist, wie Gregory S. Johnston¹³ gezeigt hat, auch in Form einer Personificatio innerhalb der *Exequien* präsent, da er im Schlußteil als »Beata anima« in Gemeinschaft mit den Seraphinen das *Selig sind die Toten* erklingen läßt, er selbst also zum textlich-musikalischen Ausdruck gelangt.

Diese vielfache und verschiedenartige Präsenz des Verstorbenen in körperlicher, geistiger, testamentarischer, schriftlicher, lautlich-musikalischer und musikalisch-personifizierter Weise reicht – und dies gilt es zu beachten – in der Mehrzahl der Präsenz-Formen bis zur Versenkung des Sarges in die Gruft: Danach ist die Sargbeschriftung unsichtbar, sind die *Musicalischen Exequien* verklungen, ist die Abfolge der Zeremonie bis auf den letzten Gemeindegang ausgeschöpft. Die diesseitige Präsenz des Toten weicht der Glaubensgewißheit, daß »sein Tod ein Gang zum Leben ist«, d. h. die diesseitige Präsenz weicht der des jenseitigen Lebens, wie die *Beata anima* es innerhalb der *Exequien* bereits dem Inhalt nach beglaubigt hat.

Bezogen auf die Frage nach dem Verhältnis der staatspolitischen Ebene der Zeremonie zur geistlichen lassen sich die folgenden Schlüsse ziehen: Das weltliche »Als Ob« des Weiterlebens über den Tod hinaus bestätigt sich in der Zeremonie aufgrund der vielfachen Präsenz des Gestorbenen. Das geistliche »Als Ob« des Sterbens bestätigt sich schließlich in der Gewißheit, daß der Tod ein Gang zum Leben ist. Beide »Als Ob« sind im Ablauf der Zeremonie ineinander verzahnt, je nachdem, welche Ebene man jeweils betrachtet. Als Meister der Zeremonie etwa ist der Gestorbene noch weltlich präsent, während er dem Inhalt der Texte nach bereits als Gestorbener selig gepriesen wird. Dasselbe gilt für die *Musicalischen Exequien*, in denen der Gestorbene als Arrangeur der Texte in der Exekution des Werkes auf ideelle Weise produktiv-weltlich präsent ist, während er als »Beata anima« des Schlußteils in personifizierender Weise schon den Gang in die Ewigkeit angetreten hat. Im prägnanten Sinn erfüllen die *Exequien* somit ihre hinübergeleitende Funktion, indem der Gestorbene gleichsam als Mitautor wie auch als singende Seele sich ausdrückt, das Werk insgesamt den Gestorbenen als Subjekt repräsentiert wie auch als Objekt des religiösen Ritus der Aussegnung behandelt.

Zusammenfassend läßt sich folgern, daß der Fürst in der Zeremonie seiner Bestattungsfeierlichkeit seine weltliche Macht wie sein Als-Ob-Leben gleichsam verströmen läßt, indem sich die Macht zum letzten Mal realisiert, während zugleich der Gegenstand jener Machtausübung seinem Inhalt nach auf die jenseitige Sphäre verweist. Gerade indem der Fürst die Zeremonie als Mensch noch beherrscht, trägt sie ihn dem Glauben entsprechend hinüber.

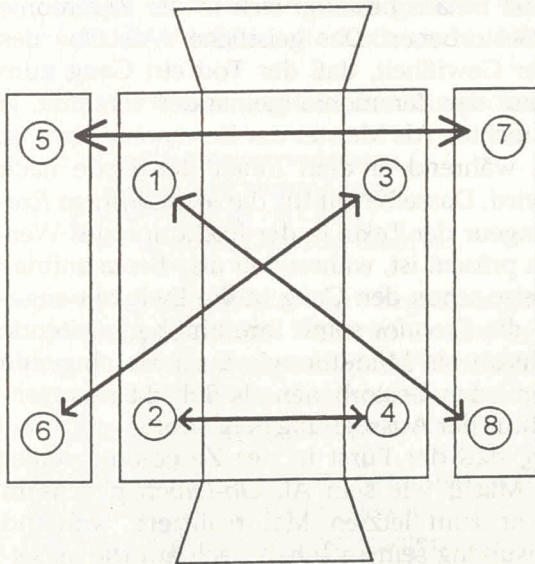
Es wäre also ebenso falsch, der staatspolitischen Seite der Zeremonie eine Dominanz zusprechen zu wollen, wie es andererseits auch verkehrt wäre, die Seite des geistlich-religiösen Ritus zu verabsolutieren. Auch vermischen sich beide Seiten der Zeremonie nicht, sondern sind in einer komplizierten Weise ineinander

¹³ Gregory S. Johnston, *Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's Musikalische Exequien (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)*, in: *JM* 10 (1991), S. 186–213, besonders S. 198.

verschachtelt und verzahnt. Mit dem Verschwinden des Sarges erst ist die Ablösung der geistlichen von der weltlichen Ebene ganz vollzogen.

Damit ist der Kern des Themas erreicht, das Verhältnis von Sargbeschriftung und Textprogramm der *Musikalischen Exequien*. In der Forschung ist mehrfach die symmetrische Anordnung der Texte hervorgehoben worden, zunächst von Friedrich Schöneich¹⁴ 1950, der die Rekonstruktion der Sargbeschriftung noch nicht kannte und sich lediglich am Verhältnis der acht Choralttexte orientierte, bis hin zu Gregory S. Johnston 1991¹⁵, der die Ergebnisse Schöneichs anhand der Positionen der Texte auf dem Sarg bestätigte, indem er der Tatsache folgte, daß die Choralstrophen jeweils oben und unten auf den beiden Seiten des Sargdeckels und der beiden Seiten des Sargtroges angeordnet sind. Die Relationen sind danach zwei horizontale und zwei diagonale. Daraus ergibt sich bei Johnston das Schaubild, wie es sich als Abb. 1 findet.

Abbildung 1



Die im Schaubild verdeutlichten Beziehungsverhältnisse zwischen den Choralstrophen 1 bis 8 scheinen insofern überzeugend zu sein, als sie sich nicht nur auf die Herkunft der Strophen aus bestimmten Chorälen beziehen, sondern auch inhaltlich-gegenständlichen Kriterien entsprechen. Da nun andererseits die Choralstrophen, wie Werner Breig¹⁶ festgestellt hat, »sich eng auf die jeweils über ihnen

14 Friedrich Schöneich, *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in: MuK 20 (1950), S. 182-190.

15 Gregory S. Johnston, *Textual symmetries and the origins of Heinrich Schütz's Musikalische Exequien*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 213-225. – Das Schaubild (Abb. 1) findet sich bei Johnston auf S. 222.

16 Breig (Anm. 2), S. 56.

stehenden Bibelsprüche beziehen«, stehen nicht nur die Choralstrophen, sondern die acht Textpaare (Bibelspruch + Choralstrophe) in der im Schaubild bezeichneten Beziehung. 16 der 21 Sargtexte weisen somit eine symmetrische Beziehung auf.

Symmetrien schließen die Möglichkeit differenter, ja antithetischer Aussagen durchaus ein, ebenso wie das Entsprechungsverhältnis durch differente Aussagespektiven bestimmt sein kann, so wenn etwa die Gott Vater-Aussage (»Er sprach zu seinem lieben Sohn«) der Christus-Aussage (»Er sprach zu mir: halt dich an mich«) korrespondiert, oder wenn innerhalb eines aus Bibeltext und Choralstrophe gebildeten Textpaares die menschliche Perspektive (»Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«) der des Erlösers gegenübergestellt ist (»Er sprach zu mir: halt dich an mich«).

Wenn also von Symmetrien die Rede ist, so gründen sie sowohl auf wortgleichen Entsprechungen wie etwa »Jammertal« in den Texten 3 und 6 als auch auf Antithesen im Inhalt oder den Perspektiven der jeweiligen Aussageinstanz. Wichtig für die visuelle Seite der Sargbeschriftung erscheint noch, daß die Verbindungslinien zwischen den einander korrespondierenden Texten symbolisch eine Verklammerung der Texte des Sarges bewirken, daß also die Seiten des Sargdeckels untereinander und mit den Seiten des Sargtrogs wie mit textlichen Beschlägen verbunden sind.

Die These indessen von Breig¹⁷, es gebe »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« erscheint aus mehreren Gründen problematisch. Breig stützt sich auf eine Wertigkeitsskala der Texte, die sich theologisch daran bemißt, ob die Texte »christliche Erlösungsgewißheit«¹⁸ beinhalten oder aber Todesverfallenheit ausdrücken. Daneben beruft er sich auf die Positionsdifferenz zwischen neu- und alttestamentlichen Texten: Die Texte des Neuen Testaments nähmen demzufolge die höheren Positionen ein, während die des Alten Testaments die niederen Ränge besetzten.

Dagegen sprechen zum einen die Symmetrien, wie sie von Schöneich und Johnston akzentuiert worden sind. Das Prinzip der Entsprechung in der symmetrischen Positionierung kennt keine Hierarchien, setzt vielmehr Gleichwertigkeit voraus. Zum andern hat Gerhard Mittring¹⁹ wohl zu Recht hervorgehoben, daß im Textensemble die alttestamentlichen Worte neutestamentlich interpretiert werden, d. h. christusbezogen, so daß sie den neutestamentlichen gleichzuordnen sind. Ohnehin bedürfte es wohl einer theologischen Debatte zu der Frage, ob die Texte des Neuen Testaments etwa gegenüber denen der Psalmen prinzipiell als höher-rangig einzustufen sind. Hinsichtlich der Prägnanz ihrer Formulierung und der Poetizität ihres Ausdrucks läßt sich eine derartige Rangordnung kaum vertreten.

Zu unterscheiden ist allerdings das symmetrische System der Sargbeschriftung, das die Gleichrangigkeit der Texte voraussetzt, von der gleichsam dramaturgischen

17 Ebd., S. 56.

18 Ebd., S. 56.

19 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, besonders S. 55.

Funktion von Texten im Rahmen der Schütz'schen *Exequien* sowie der Beisetzungsfierlichkeit insgesamt. So erscheint nämlich Psalm 73, Vers 25 (»Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden«) sowohl im Missa-Teil der *Exequien* wie als Predigttext Richters und anschließend noch einmal als Text der Motette, die den Mittelteil der *Exequien* bildet. Die insgesamt dreifache Verwendung des Textes im Funeralprogramm führt zu einer singulären Heraushebung dieses Psalm-Verses, welche die Symmetrie im Arrangement der Sarginschriften in der akustischen Textfolge durchbricht. Das Textprogramm der *Musicalischen Exequien* löst die Symmetrie der Sargbeschriftung in Reihen auf, die allerdings aufgrund des Wiederholungsprinzips gestuft erscheinen. Noch im Schlußteil, dem *Canticum Simeonis*, wird der Text der »Beata anima cum Seraphinis«: »Sie sind in der Hand des Herrn und keine Qual rühret sie« variierend an das »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an« aus der »Begräbnis-Missa« zurückgebunden. Wenn der frühere Text im späteren wiederholend oder in variierender Wiederholung wie ein Echo ertönt, so dient dieses Verfahren neben der Akzentuierung jener Textstellen insbesondere auch der kompositorischen Integration.

Die akustische und im engeren Sinn musikalische Verwendung der Texte folgt insgesamt anderen Regeln als denen der visuell-räumlichen Ordnung der Sargbeschriftung, wenngleich Schütz im 1. Teil der *Exequien* der Legende im *Abdruck* der Sarginschriften – abgesehen von den Vor- und Einschüben – minutiös gefolgt ist.

Die Sargbeschriftung als solche kennt statt eines Folgesystems in temporaler Hinsicht ein räumliches in der Gleichzeitigkeit. Selbst wenn die Legende des *Abdrucks* eine Lesefolge vorgibt, ist damit das visuell-räumliche Simultaneitätsprinzip nicht tangiert. Der Sargbetrachter kann – virtuell zumindest – den Sarg umschreiten, kann einhalten und sich in einen einzelnen Text versenken, kann den Symmetrien und Korrespondenzen der Texte nachgehen und wird durch den umlaufenden Text am unteren Rand des Sargdeckels sogar angehalten, dem System der Beschriftung von allen Seiten zu folgen, dient doch der umlaufende Text auch als ein Wegweiser, der das Textprogramm insgesamt erschließen hilft.

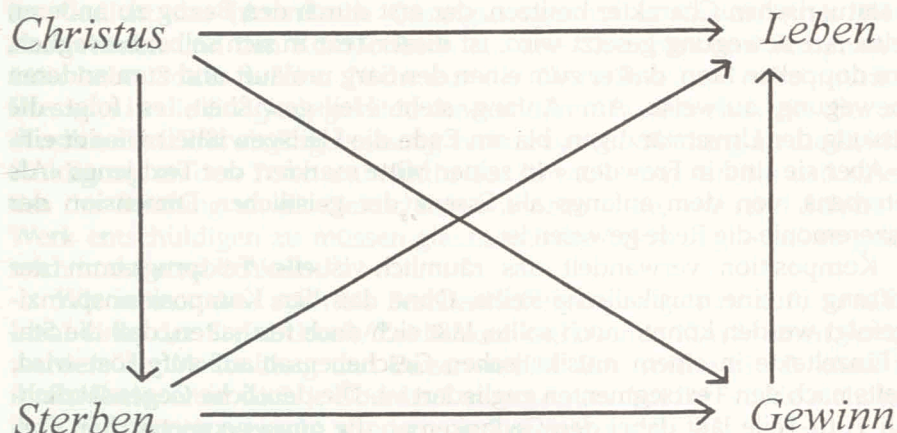
Trotz aller Variabilität der Betrachtungsmöglichkeiten besitzt die Sargbeschriftung dennoch ein Zentrum, und zwar unterhalb und oberhalb des Kruzifixes auf dem Sargdeckel. Nach der Legende des *Abdrucks* handelt es sich um die ersten beiden Texte des Gesamtprogramms. Und diese beiden Texte sind zugleich die konzentriertesten aller 21 Sarginschriften und dürfen daher als programmatische Schlüsseltexte gelten. Der Text unterhalb des Kruzifixes (»Siehe / das ist Gottes Lamb / dass der Welt Sünde trägt«) läßt sich als bilddeutender Text des Kruzifixes verstehen, als eine Art *Subscriptio* also, und somit als theologisches Fundament, welches das übrige Textgefüge in dem Sinne trägt, daß alle Einzelbezüge zwischen den Texten über diese Glaubensbasis vermittelt sind.

Ebenfalls programmatisch orientiert ist der Text oberhalb des Kruzifixes: »Christus ist mein Leben / Sterben ist mein Gewinn«. Die chiasmatische Stellung der beiden Sätze läßt innerhalb ihrer Elemente ein reichhaltiges Bezugssystem entstehen. Es gelten ja nicht nur die Gleichungsbezüge »Christus mein Leben, Sterben mein Gewinn«, sondern die chiasmatische Stellung führt zu einer Verdichtung des

Verhältnisses von Leben und Sterben, die der Satzstellung nach unmittelbar aufeinander bezogen sind, wie umgekehrt auch die Randstellung von »Christus« und »Gewinn« deren Beziehung hervorhebt.

Ordnet man die beiden Sätze schematisch untereinander (Abb. 2),

Abbildung 2



so ergeben sich nicht nur die horizontalen Gleichungen, sondern auch die diagonalen Bezüge Christus / Gewinn und Sterben / Leben, darüber hinaus aber auch vertikal das Verhältnis Christus / Sterben und Gewinn / Leben: Christi Sterben vermittelt mir als Gewinn das Leben, oder: Ist Christus mein Gewinn, so ist Sterben Leben. Die vielfache Bezüglichkeit der Elemente – d. h. die horizontale, diagonale und vertikale – läßt ein semantisches Geflecht entstehen, welches alle anderen Sargtexte bereits in nuce in sich vereint.

Zugleich vermittelt der Text gegenüber dem *Abdruck* eine subtilere Legende der Sargbeschriftungen. Der Betrachter darf unter Beachtung der geometrischen Bezugsformen mannigfaltige Kombinationsmöglichkeiten ins Auge fassen, weil die eine Glaubenswahrheit, daß Gottes Lamm die Sünden der Welt trägt, jene anderen Bezüge prinzipiell immer schon ermöglicht, d. h. »trägt« im metaphorischen Sinn. Die von Johnston²⁰ skizzierte Symmetrie der Liedstrophen bildet insofern nur ein Grundschema, das viele weitere Varianten – gleichsam als Interlinearversionen – zuläßt.

Aus dem Gesagten ist freilich nicht auf eine mehr oder weniger große Beliebbarkeit der Textanordnung zu schließen. Die Tatsache, daß mannigfaltige Bezugsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, setzt die bestimmte Positionierung der Einzeltexte gerade voraus, weil nur sie jene Mannigfaltigkeit an die Ordnung geometrischer Bezüge rückbindet, welche ihrerseits die Glaubensordnung symbolisiert. Nur ein einziger Text der Sargbeschriftung besitzt keine eindeutige, linear mit anderen Textpositionen zu verbindende Stellung: der umlaufende Text des Mittelstreifens. Er beginnt am Kopfbende, setzt sich fort über die untere rechte Deckelseite, ans

20 Johnston (Anm. 12), S. 218.

Fußende und die linke Deckelseite und mündet dort, wo er begonnen hat, umschließt also den Sarg als ganzen wie eine Spange. Er lautet²¹: »Der Gerechten Seelen sind in GOTtes Hand / vnnd keine Qual rühret sie an / Für den Vnverständigen werden sie angesehen / als stürben sie / vnnd ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet / vnnd ihr hinfahren für ein Verderben / Aber sie sind in Frewden.« Im Gegensatz zu den anderen Sargtexten, die als Sprüche oder Liedstrophen einen eher statuarischen Charakter besitzen, der erst durch den Bezug zu anderen Texten in eine Art Bewegung gesetzt wird, ist dieser Text in sich selbst beweglich, diskursiv im doppelten Sinn, daß er zum einen den Sarg umläuft und zum anderen eine Sinnbewegung aufweist: Am Anfang steht Heilsgewißheit, es folgt die Todesauffassung der Unverständigen, bis am Ende die Heilsgewißheit wieder eingeholt ist: »Aber sie sind in Frewden.« In seiner Mitte markiert der Text jenes »Als Ob« des Sterbens, von dem anfangs als Essenz der geistlichen Dimension der Bestattungszeremonie die Rede gewesen ist.

Schütz' Komposition verwandelt das räumlich-visuelle Textprogramm der Sargbeschriftung in eine musikalische Reihe. Ohne daß den Kompositionsprinzipien hier gefolgt werden könnte noch sollte, läßt sich doch festhalten, daß die Statuarik der Einzeltexte in einem musikalischen Geschehensablauf aufgelöst wird, der seinerseits nach den Textsegmenten gegliedert ist. Die deutliche Gegensätzlichkeit der Soli-Tutti-Teile läßt dabei den Gedanken an die quasi-geometrischen Formen der Textbezüge erinnern, wenngleich der musikalische Aufbau insgesamt nur von fern auf die Räumlichkeit der Sargbeschriftung verweist. Vermittelt über das Textensemble der Sargbeschriftung und der *Exequien* läßt sich dennoch behaupten, daß die Komposition den Sarg in eine Art tönende Bewegung versetzt. Indem sie die Sarghülle zum Klingen bringt, vermittelt sie zwischen der Leiche im Sarg und der christlichen Heilslehre der Textbedeutungen, zwischen Todesschmerz und Glaubensgewißheit, zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit. Während aber die Schrift noch an die Materialität des Sarges gebunden bleibt und mit ihm in die Gruft verschwindet, verweist die im zeitlichen Prozeß quasi immateriell vollzogene musikalische Realisation, indem sie den zeremoniellen Raum der Kirche anfüllt, während sie ihrem Ende zustrebt, auf die bereits benannte transitorische Bedeutung der Bestattungszeremonie.

Der gestorbene Fürst ist als Leiche noch präsent und doch im theologischen Sinn bereits zur Ewigkeit befreit; er wird in der Predigt noch angesprochen, als weilte er selbst unter den Trauergästen, und ist doch bereits seit Monaten tot: Solche Indifferenz von Hiersein und Abgeschiedensein, von Noch-Jetzt und Nicht-Mehr lassen die *Musicalischen Exequien* sinnfällig werden. Und wenn am Ende die glückliche Seele in Harmonie mit den Seraphinen das Canticum Simeonis des Chors in formalem Gegensatz zu diesem ergänzt, so scheint es, als habe die Musik selbst Körper und Seele getrennt, habe der Seele zum Verlassen des Sarges verholten und ihr den Weg in die von ihr selbst bekundete Seligkeit gewiesen. Das Textprogramm der Sargbeschriftung hat auf diese Weise musikalisch sich erfüllt, und die *Musicalischen Exequien* verdienen ihren Namen als eine Totenfeiermusik, die

21 Textwiedergabe in der Schreibweise des *Abdrucks*.

den Gestorbenen aus dem Hier der Zeitlichkeit, dem sie selbst als Kunstform unterliegt, in das Dort der Ewigkeit hinübergeleitet.

In einem Epikedeion auf den Gestorbenen, das er dem Druck der *Musikalischen Exequien* voranstellt, hat Schütz²² sich den »hochwolgebornen Herrn« als Mitglied des himmlischen Chors imaginiert und für sich selbst den Wunsch angeschlossen, daß auch er dermaleinst der »Himmels-Cantorey« angehören dürfe. Es folgt dann im Gedicht das himmlische Gesangsprogramm in Gestalt eines Wir, das den Gestorbenen und den Komponisten mit den Cherubim und Seraphim im Gesang zum Lobe Gottes vereint. Nicht nur der Gestorbene also wird musikalisch vom Diesseits in die Ewigkeit geleitet, sondern dem Wunsch nach gilt dies auch für die Musik selbst. Erst als Engelsgesang verlöre sie ihre Bindung an die Zeitlichkeit. Die Huldigung an den Toten mündet in der Formulierung eines musikalischen Ideals, das der Bindung an die Zeitlichkeit enthoben wäre, während Schütz das eigene Werk entschuldigen zu müssen glaubt mit der Erklärung, »daß es geschehen sey noch in der sterblichkeit«²³.

Wie immer dies auch als Bescheidenheitstopos gelten muß, so läßt doch das Ideal einer der Sterblichkeit/Zeitlichkeit enthobenen Musik einen Anspruch lautwerden, der Vollendung und Dauer vereint. Eine solche Musik käme niemals zu ihrem Ende, ohne doch je Überdruß zu erzeugen. Mit ihr würde nicht lediglich ein Sarg zum Tönen gebracht, sondern die Ewigkeit selbst.

22 Zit. nach Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Friedrich Schöneich, Kassel und Basel 1956 (NSA 4), S. 5 f.

23 Ebd., S. 6.