

Schütz' »Musicalische Exequien«

Die kompositorische Disposition der »Sarginschriften«
und ihr liturgischer Kontext

von

SABINE HENZE-DÖHRING

Schütz schrieb seine als *Musicalische Exequien* 1636 in Dresden im Druck erschienenen Kompositionen für die Begräbnisfeierlichkeiten des am 3. Dezember 1635 verstorbenen und am 4. Februar 1636 bestatteten Geraer Fürsten Heinrich Posthumus Reuß. Reuß hatte sich entsprechend den »Ceremoniel-Handlungen« seines Standes¹ schon lange vor seinem Tod auf sein Ableben vorbereitet. Noch »bey guten Lebzeiten«, so geht aus Christoph Richters Leichenpredigt auf Reuß hervor², wählte der Fürst Vers 25 (und 26) des 73. Psalms als »LeichText«, der in Schütz' Vertonung am Tag der Bestattung unmittelbar nach der Predigt erklang. Ungefähr ein Jahr vor seinem Tod, so teilte Richter in der Leichenpredigt mit, ließ Reuß einen kupfernen Sarg anfertigen und mit all jenen Bibelsprüchen und Kirchenliedstrophen »mahlen und zieren«³, die ebenfalls in Schütz' Vertonung am Tag der Bestattung zu Beginn des Gottesdienstes zum Vortrag kamen. Auf Reuß geht indes nicht nur die Gestaltung des Sarges zurück, von dessen Existenz seine Gemahlin ungefähr drei Tage vor seinem Tod erfuhr⁴, sondern auch die Idee, die von ihm ausgewählten Texte vertonen zu lassen und, so soll er vor seinem Tod wiederholt »begehrt« haben, sie am Tag der Bestattung vor und nach der Predigt in eine »stille verdackte Orgel« anzustellen und – figuraliter – abzusingen⁵. Auch etliche andere »Gottselige Lieder«, die vor, bei und nach der Bestattung musiziert werden sollten, sowie weitere (ebenfalls von Schütz vertonte) Bibelsprüche hatte er selbst ausgewählt beziehungsweise »verordnet«⁶. Nach Reuß' Tod ordneten auch seine Witwe und Söhne an, daß die von ihm als Sarginschriften ausgewählten »Sprüche

1 Siehe dazu Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung | zur | Ceremoniel-Wissenschaft | Der großen Herren | Die in vier besonderen Theilen | Die meisten Ceremoniel-Handlungen | [...] | Nebst den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt [...]*, Berlin 1729, S. 272 f.

2 GOTT über alles | Das ist: | Frommer Christenn | Liebster Schatz/ | [...] | Bey deß Weyland Hochwolgebornen Herrn/ | Herrn Heinrichen deß | Jüngern/ vnd der Zeit gewesenen Eltesten Reußen/ | [...] | Am 4. Febr. deß [...] 1636. Jahrs zu Ge- | ra in der StadtKirch/ | Gehaltener LeichPredigt [...] | Von | M. Christoph. Richtern | [...] Gera [1636], Stol Lp 18709, Bl. 3 v.

3 Ebd., Bl. 37 r.

4 Ebd.

5 Siehe das Frontispiz zur Druckausgabe von Schütz' anlässlich Reuß' Funus geschaffenen Kompositionen, Dresden 1636 (SSA 8, S. LI), und die Leichenpredigt Richters, Bl. 43 r. (*Abdruck/ | Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd | Christlicher Kirchen Gesänge/ | Welche der Weyland Hochwolge- | borne Herr/ | [...] | auff dero in Be- | reitschafft gehaltenen Sarck verzeichnen lassen; im folgenden zitiert als Abdruck. Vgl. das Faks. in SSA 8, S. XLVI-L.*

6 Ebd.; der Terminus »verordnet« in Schütz' *Absonderlich Verzeichnüs* in der Druckausgabe (SSA 8, S. LXII).

Göttlicher Schrifft und Christlicher Kirchen Gesänge« in die »Music versetzt« [werden!] und – entsprechend »mehrmals wiederholter anleitung« des Verstorbenen – anlässlich der Bestattung »figuraliter abgesungen werden sollen«⁷. So und nicht anders heißt es im *Abdruck/ | Derer Sprüche Göttlicher Schrifft vnd | Christlicher Kirchen Gesänge* [...], welcher der 1636 in Gera gedruckten Leichenpredigt Richters (indes nicht allen Exemplaren⁸) angedruckt ist. Deutlich wird, daß die Anordnung, die Texte für die Bestattung in Musik zu »versetzen«, von Reuß stammt, die Vertonung vor seinem Tod indes noch nicht existierte, so daß der Kompositionsauftrag von der Witwe und ihren Söhnen erteilt wurde. Heinrich Schütz wird in diesem Zusammenhang allerdings nicht erwähnt, so daß von einem Kompositionsauftrag der Witwe und ihrer Söhne an Schütz, wie es in der Forschungsliteratur mit Bezug auf diese Quelle einmütig heißt⁹, strenggenommen nicht die Rede sein kann.

Die Tatsache, daß Heinrich Schütz die von Reuß für seine Leichenbestattung ausgewählten Texte vertonte, geht einzig und allein aus der 1636 in Dresden erschienenen Druckausgabe der Kompositionen hervor. Hier auch heißt es, Schütz habe sie »Zu vntherhänigem letzten Ehren Gedächtnüs auff begehren | In die Music versetzt / vnd in Druck gefertiget«, wobei offen bleibt, auf wessen Begehren dies geschah. Die in der Forschung überaus intensiv und kontrovers diskutierte Frage, wann und von wem Schütz als Komponist in Aussicht genommen wurde, läßt sich mit Hilfe der heute bekannten Quellen nicht beantworten. Gleiches gilt für die im Kontext der Werkgenese relevante Frage, wer die Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen vom Sarg übertrug und sie in jene bei der Vertonung berücksichtigte Ordnung brachte, die Schütz' Komposition inhaltlich und architektonisch prädisponierte und damit in einen theologischen und zeremoniellen Kontext stellte, ohne den sie – auch als Kunstwerk aus der Distanz der Jahrhunderte betrachtet – nicht verstanden werden kann. Die Tatsache, daß Reuß nicht nur seine präzisen Vorstellungen über den Sarg realisierte, anordnete, daß die dort eingravierten Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen in Musik »versetzt« und vor und nach der Leichenpredigt abgesungen werden, wobei er auch Vorstellungen darüber artikulierte, wie dies geschehen sollte, daß er ferner weitere Anordnungen über den Ablauf des Gottesdienstes traf (Auswahl der Gesänge), dies alles läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß er selbst der Spiritus rector auch in diesen Punkten seines Begräbnisses war. Der höfische Lebensraum, in dem sich Reuß bewegte, erlaubte wohl kaum die Delegation der Anordnung der Texte, die ja grundlegend war für ihre Vertonung und damit für den liturgischen und zeremoniellen Akt. In diesem Zusammenhang relevant ist noch der Sachverhalt, daß Schütz' Kompositionen für Reuß' Funus lediglich im Druck bekannt geworden sind, da das Geraer Aufführungsmaterial verschollen ist. Mit guten Argumenten untermauert Werner Breig

7 Leichenpredigt Richters, Bl. 43 r.

8 Im Exemplar Universitätsbibliothek Göttingen (Stedernsche Sammlung) fehlt der angedruckte Teil.

9 Werner Breig, *Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien«: Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption*, in: *SJb* 11 (1989), S. 53-68, S. 54; Nobert Bolin, 'Sterben ist mein Gewinn' (*Phil* 1, 21): Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550-1750, Kassel 1989 (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5), S. 138-141, 152-228, S. 140.

die These, daß der Aspekt »Deutsche Messe« und mit ihm die Termini »Kyrie« und »Gloria« erst nach dem Begräbnis »im Blick auf eine verbreiterte Verwendungsmöglichkeit eingeführt worden« sind¹⁰. Aufmerksam zu machen ist auf die Tatsache, daß der Text der Bibelsprüche und Kirchengesänge im *Abdruck* an Richters Leichenpredigt und im Druck der *Musicalischen Exequien* in Einzelheiten voneinander abweichen. Schütz' Anwesenheit bei den Begräbnisfeierlichkeiten sowie ein Aufenthalt in Gera im Jahr vor Reuß' Tod sind nicht belegt¹¹.

In diesem Zusammenhang ist nun eine kürzlich publizierte neue These zur Werkgenese von Interesse: Im Abschnitt *Werkstatt* des Kapitels *Der Maler und der Komponist* seines Buches *Heinrich Schütz und seine Zeit* führt Michael Heinemann aus¹², das Werk sei vermutlich nicht von Schütz allein vertont worden, sondern beruhe auf einer arbeitsteiligen Produktionsweise, so wie das in der zeitgenössischen Malerei (etwa bei Rembrandt) üblich war. Dieser Gedanke dränge sich, so Heinemann, »bei der Betrachtung einiger Teilsätze der *Musicalischen Exequien* auf«. Deren satztechnische Anlage zeige »ein nur partielles Verständnis musikalischer Rhetorik«; zwei dieser Sätze nun seien »entschieden Subjekt-betont ('Ich weiß, daß mein Erlöser lebt', 'Herr, wenn ich nur dich habe') und zudem auf dem Sarg in unmittelbarer Nähe zum Kopf des Verstorbenen plaziert«. Dies könne, so überlegt Heinemann, ein Indiz dafür sein, »daß hier der Fürst selbst gemeint ist, der – auch in der Musik – spricht«. Folglich wäre es denkbar, in dem Verfasser der kompositorisch wenig versierten Stellen »Fürst Heinrich Posthumus Reuß« zu erblicken, »der somit den Charakter des Werks als eines musikalischen Epitaphs seiner selbst unterstrich«.

Wäre diese Vermutung stimmig, hätte Reuß nicht nur als Organisator der textlichen Disposition des 1. Teils der *Musicalischen Exequien* und als verantwortlich für dessen theologischen Gehalt zu gelten, sondern auch als Koautor der Komposition. Da man sich in der Musikwissenschaft im Blick auf Casualwerke bislang auf die prägende Kraft lediglich von Anlaß und Text konzentrierte, stellte sich die vieldiskutierte Frage nach dem Kunstcharakter völlig neu. Die Analyse der *Musicalischen Exequien* als eines individuellen, von Schütz selbst als Opus im emphatischen Sinn an die Öffentlichkeit gebrachten Werkes wäre fortan problematisch, wenn nicht obsolet. Prüft man die These auf ihre wissenschaftliche Substanz, stellen sich indes gravierende Probleme ein: Zuerst erhebt sich die Frage, warum Schütz die vermeintlichen satztechnischen Schnitzer nicht spätestens bei der so umsichtig vorgenommenen Drucklegung getilgt hat. Ferner geht Heinemann von der in der älteren Forschung formulierten, jedoch auf eine fehlerhafte Lektüre und Deutung der Titelei der Druckausgabe zurückzuführenden Vorstellung aus, die Kompositionen seien noch zu Reuß' Lebzeiten entstanden und ihm mehrmals vorgespielt worden. Läßt sich diese bereits von Breig¹³, Gregory Johnston¹⁴ und anderen längst korri-

10 Breig, S. 64.

11 Siehe dagegen Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 38: »Anfangs des Jahres reist Schütz nach Gera, wo er am 4. Februar die musikalische Leitung der Feierlichkeiten zum Begräbnis des Fürsten Heinrich Posthumus Reuß übernimmt.«

12 Ebd., S. 151-161, Zitate S. 152 und 161.

13 Op. cit.

gierte Lesart nicht aufrecht erhalten und gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, daß Schütz den zu vertonenden Text vor Reuß' Tod erhalten hat, so erweisen sich Überlegungen hinsichtlich einer kompositorischen Mitarbeit von Reuß als gegenstandslos. Darüber hinaus ist nicht nachvollziehbar, worin die Parallelen zwischen einer Malerei-Werkstatt à la Rembrandt und einer Zusammenarbeit zwischen Schütz und dem dilettierenden Fürsten überhaupt bestehen sollten.

Der Ansatz, die Kompositionen zu Reuß' Funus nicht als »autonomes Werk«, sondern im Kontext ihrer Entstehung und Funktion zu betrachten, um über diesen Weg Einsichten über ihre Eigenart zu gewinnen, ist gleichwohl vielversprechend. So soll es das Ziel der folgenden Analyse sein, den ersten Teil der *Musikalischen Exequien*, die Vertonung der Sarginschriften mit dem zusätzlichen Text (*Pro introitu* und trinitarisches *Kyrie*), in Beziehung zu setzen mit den von Reuß vorgegebenen liturgischen und zeremoniellen Verfügungen. Gefragt wird nach der Eigenart der Musik in Relation zur ideellen – hier theologischen – Aussage, die sich im Akt des Bestattungszeremoniells auf verschiedenen, – wie zu zeigen sein wird – ineinandergreifenden Ebenen verwirklicht: in der Gestaltung des Gottesdienstes, in der Disposition des Sarges sowie in der Disposition der Komposition im Kontext von Reuß' »Anordnung« zu ihrem musikalischen Vortrag. Das die Ebenen verknüpfende Medium sind Bibeltext und Kirchenlied.

Über die Besonderheit von Reuß' Funus läßt sich beim Stand heutigen Wissens ohne Zweifel nichts Endgültiges sagen. Orientiert man sich an den Ausführungen von Norbert Bolin, so scheint festzustehen, »daß nach barockem evangelischen Verständnis des Begräbniskultes die Liturgie das Schwergewicht innerhalb des Begräbnisses dem eigentlichen 'Begängnis' (Prozession) als wichtigstem Akt des Funus zuerkennt, die kirchliche Feier damit aber nur sekundäre Bedeutung erlangt«¹⁵. Für den gottesdienstlichen Akt, und allein mit diesem Teil von Reuß' Funus hat man sich bei der Analyse von Schütz' *Musikalischen Exequien* zu befassen, gab es keine einheitlichen Regeln, sondern existierten lediglich vereinzelte Angaben, die – so Bolin¹⁶ – indes keinen Modellcharakter haben. Als musikalische Ereignisse des wesentlich von der Leichenpredigt bestimmten Gottesdienstes treten, so läßt sich allgemein sagen, sowohl von der Kantorei als auch – beschränkt auf die Melodie – von der Gemeinde vorgetragene, mehrstimmig ausgesetzte Kirchenlieder hervor, ferner – seit 1630 – in Anlehnung an italienische Vorbilder Sololieder und Dialogkompositionen biblischer Texte sowie nach wie vor Motetten¹⁷. Die von Reuß gewählten Kirchengesänge zählen zu den bekannten Sterbeliedern der Zeit; wie aus Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* hervorgeht¹⁸, soll das von Reuß für die Beisetzung »verordnete« Lutherlied *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* »gar offters« bei fürstlichen Funera während der Ab-

14 Gregory S. Johnston, *Textual symmetries and the origins of Heinrich Schütz's 'Musikalische Exequien'*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 213-225.

15 Bolin (s. Anm. 9), S. 63.

16 Ebd., S. 63 ff.

17 Vgl. hierzu Gerd Schuhmacher, *Musikbeigaben in Leichenpredigten und selbständig veröffentlichte Sterbekompositionen*, in: Rudolf Lenz (Hrsg.), *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Köln Wien 1975, S. 408-425.

18 Rohr (s. Anm. 1), S. 324.

senkung des Sarges gesungen worden sein. Särge mit Bibelsprüchen, sogar solchen, die auch auf Reuß' Sarg eingraviert sind, lassen sich aus der Zeit nachweisen; als Besonderheit des Reußischen Sarges wird in der Literatur die Eingravierung von Kirchenliedstrophen hervorgehoben¹⁹. Wendet man sich den Texten zu den während des Funus gehaltenen drei Predigten zu (Lukas 2, 29, Psalm 73, 25/26, Psalm 39, 8), so scheinen auch hier keine aus dem Rahmen fallende Entscheidungen getroffen worden zu sein²⁰.

Weist der Gottesdienst am Tag der Bestattung oberflächlich betrachtet mithin keine Auffälligkeiten auf, so kann seine Ausnahmestellung nur auf der Beschaffenheit des Sarges und in Schütz' Vertonung seiner Inschriften beruht haben, sofern es überhaupt richtig ist – doch darüber besteht in der einschlägigen Forschung kein Zweifel –, daß unter »der Vielzahl der fürstlichen Sarkophage sich keiner [findet], der in seiner Beschriftung demjenigen des Heinrich Posthumus Reuß vergleichbar wäre, und keiner, für den sich ein engerer Zusammenhang mit der Leichenpredigt, der Liturgie des Gottesdienstes oder einer Komposition nachweisen ließe«²¹.

Die Interdependenz von Gottesdiensten, Sarginschriften und Schütz' Vertonung macht es erforderlich, bei der Analyse auch der Komposition mit dem Kontext zu beginnen. Im ersten Gottesdienst (zwei Tage vor der Bestattung) legte der Reußische Hofprediger Bartholomäus Schwartz das Canticum Simeonis aus (Lukas 2, 29), jenen Text, welcher, ergänzt um weitere Bibelsprüche (Offenbarung des Johannes 14, 13, Weisheit Salomos 3, 1 [apokryph]), in Schütz' Vertonung unmittelbar vor der Beisetzung erklang. Schwartz stützte sich bei der Exegese des Predigttextes auf die Inschriften von Reuß' Sarg, wobei er die christliche Sterbekunst erläuterte, welche von »Simeoni abzulernen« sei. Einen engen Bezug zwischen Predigttext, Sarginschriften und dem Verstorbenen stellte Schwartz dadurch her, daß er die Sarginschriften als Trostsprüche bezeichnete, die ihm so vorkamen, als »wenn ihre Gn. den verlesenen Spruch Simeonis zur Hand gehabt und denselben damit in etwas weiter (habe) erklären wollen«²². Verstehe ich Schwartz richtig, so sah er die Sarginschriften als Reuß' Erfüllung des Gebots der *Ars moriendi* im lutherschen Sinn. Demnach wäre ihr – musikalischer – Vortrag als Reuß' Botschaft vom rechten Sterben eines Christenmenschen faßbar. Bedenkt man ferner, daß auch weitere für die Bestattung gewählte Texte und Gesänge Sarginschriften sind oder mit diesen in enger Beziehung stehen (*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*²³), dann ist der Gedanke nicht fern, die zur Eröffnung erklingende Komposition als das liturgische Zentrum des Bestattungsgottesdienstes anzusehen²⁴.

19 Vgl. hierzu Rudolf Henning, *Zur Textfrage der »Musicalischen Exequien« von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 44-56, S. 53 f.

20 Zur Verwendung von Vers 25 des 73. Psalms siehe Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniell-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728, hrsg. und kommentiert von Gotthardt Frühsorge, Weinheim 1990, S. 669.

21 Bolin (s. Anm. 9), S. 69, siehe auch Schuhmacher (s. Anm. 17), S. 424.

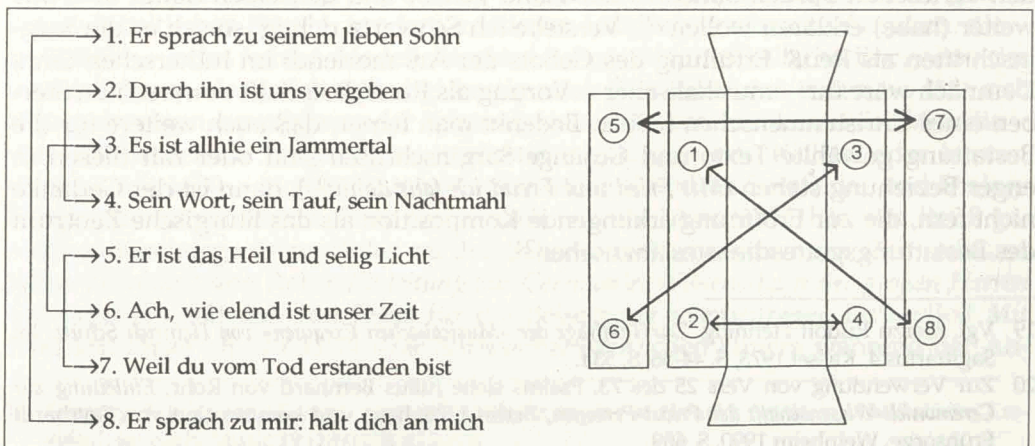
22 Zitiert nach Bolin, S. 218 (Anmerkung 67).

23 Dieses Lied geht auf Lukas 2, 29 zurück, ist mithin dem Neuen Testament zuzuordnen.

24 Vgl. zum folgenden die bei Breig (S. 59 u. 61) abgedruckten Diagramme, die Übersichten über die Disposition von Bibelsprüchen und Liedstrophen auf Reuß' Sarg sowie über den textlichen Aufbau des 1. Teils der *Exequien* enthalten.

Wie bereits erwähnt, beruht Schütz' Vertonung auf jener Disposition von *Pro introitu* und Sarginschriften, wie sie im *Abdruck* Richters Leichenpredigt angedruckt ist. In diesem nun wird stets vermerkt, an welcher Stelle des Sarges sich der betreffende Bibel- oder Kirchenliedvers befindet. Die Beschäftigung mit der Frage, in welcher Relation die Anordnung der Texte auf dem Sarg einerseits, in Schütz' Vertonung andererseits zueinander stehen, ist von daher nachvollziehbar. Zu überlegen wäre, ob und auf welche Weise sich die Anordnung der Inschriften auf dem Sarg im *Abdruck* und damit in Schütz' Komposition spiegelt. Unter den verschiedenen Beobachtungen, die hierüber publiziert wurden, seien lediglich diejenigen herausgegriffen, die auch im Blick auf die Vertonung als strukturbildend bedeutsam sein könnten. Immer wieder ist auf die Zentrierung von Bibelversen im Innern des Textkorpus hingewiesen worden. Durch die spezifische Lesart der Sargtexte (von oben nach unten, von Haupt zu Füßen, von rechts nach links), dies unter Berücksichtigung des Aufeinanderbezogenenseins von Bibeltext und Kirchenliedstrophe, ergab sich in der Tat, daß die in Majuskeln eingravierte Sargumschrift (zusammen mit dem Spruch auf dem Sargdeckel zu Füßen) eine Art Mitte bildet. Darüber hinaus erkannte Johnston²⁵ unter Weiterentwicklung eines Gedankens von Friedrich Schöneich eine ebenfalls auf eine spezifische Lesart zurückzuführende symmetrische Disposition der Kirchenliedstrophen (s. das untenstehende Diagramm). Die Frage ist mithin, ob in Schütz' Vertonung dieser Parameter berücksichtigt, die Komposition mithin auch in einem äußeren Sinn auf den Sarg ausgerichtet ist oder ob Schütz diesen Aspekt gleichsam übergangen und einem anderen Gestaltungsprinzip den Vorzug gegeben hat.

Auf den ersten Blick scheint Schütz' Komposition wesentlich durch ein formales Strukturprinzip geprägt. Dies ergibt sich aus dem Sachverhalt, daß er für die



Vgl. Johnston (s. Anm. 14, S. 218 und 22) sowie Friedrich Schöneich, *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in: *MuK* 20 (1950), S. 182-190.

25 Op. cit. (s. Anm. 14), S. 216 ff..

Vertonung von Bibeltext einerseits, von Kirchenliedstrophe andererseits verschiedene Satztechniken wählte: Den Bibeltext vertonte er – in der Regel geringstimmig oder solistisch besetzt – konzertierend über den Generalbaß, die Kirchenliedstrophen hingegen setzte er unter Einbeziehung der Chormelodie motettisch für sechs Stimmen²⁶ aus. Und dieses Prinzip unterstrich er noch, indem er zwischen *Pro introitu* und den Bibelsprüchen auf dem Sargdeckel, auf dem keine Kirchenliedstrophen eingraviert sind, das trinitarische *Kyrie* einfügte und auch dieses motettisch vertonte. Die von Schöneich/Johnston beschriebene symmetrische Disposition spiegelt sich in der Vertonung indes nicht wieder. Dies erhellt ein Vergleich von Schütz' Choralvertonungen mit den Melodien in jener Version, die Schütz allem Anschein nach vorgelegen hat²⁷. Die von Schöneich/Johnston als rahmend gesehenen Strophen des Lieds *Nun freut euch, lieben Christen gmein* weichen in ihrer Vertonung gerade auch unter ästhetischem Aspekt voneinander ab. Gleiches, und zwar noch verstärkt, gilt für die beiden Choralstrophen, die das Erlösungswerk Gottes durch seinen Sohn thematisieren (*Durch ihn ist uns vergeben, Er ist das Heil und selig Licht*). Im ersten Fall ist die Chormelodie kaum verändert und streng akkordisch ausgesetzt, im zweiten ist die Bearbeitung nicht nur freier, sondern zielt vor allem auf die Pointierung des textlichen Gehalts mit musikalischen Mitteln.

Diese Beobachtung veranlaßt zu der Frage, ob die unterschiedliche Art der Choralbearbeitung nicht generell einen Schlüssel an die Hand gibt für das musikanalytische Ziel, Schütz' ästhetische Parameter und kompositorische Mittel bei der Textdeutung und Textgestaltung zu erhellen. Vergleicht man nun die Aussetzung der Kirchenliedstrophen mit den Chormelodien²⁸, dann ergibt sich folgendes Bild: Der erste Choral²⁹, Strophe 5 von *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, behält die transponierte Melodie diastematisch bei (abgesehen vom Melisma), verändert sie rhythmisch in Anlehnung an die Prosodie und läßt sie in den Stimmen wandern (Sopran I, Sopran II, Tenor II, Sopran I, Tenor I). Als weitere Gestaltungsmittel sind das Alternieren von Klanggruppen (hohe Stimmen, tiefe Stimmen) sowie eine akkordische Aussetzung bei der Schlüsselstelle »und hilf ihn' aus der Sünden Not« zu erkennen. Der zweite Choral ist ebenso wie der vierte (Strophe 6 bzw. 5 von *Nun laßt uns Gott, dem Herren*)³⁰ in diastematischer und nun auch rhythmischer Kongruenz mit der Melodie strikt akkordisch vertont, wobei die Melodie zwischen Sopran I und Sopran II wandert. Der dritte Choral, Strophe 3 von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, ist ebenfalls weitgehend akkordisch vertont³¹. Schütz weicht hier die melodische Faktur jedoch auf, da er Vers 1 und Vers 2 jeweils im klanglichen Kontrast sowie die Vertonung von Vers 3/4 wörtlich wiederholt. Läßt die Bearbeitung des dritten Chorals im Ansatz ein auf Textausdeutung zielendes Verfahren erken-

26 Wie aus Schütz' Formulierung in der Druckausgabe erhellt (»Dieses [...] Concert, ist eigentlich [!] 6. Vocum oder mit 6. Sängern in die Orgel concertiret«), ist die Gliederung in *Soli-* und *Capella-*Abschnitte erst bei der Einrichtung für den Druck vorgenommen worden.

27 Siehe hierzu Thomas Bernick, *Modal Digressions in the 'Musicalische Exequien' of Heinrich Schütz*, in: *Music Theory Spectrum* 4 (1982), S. 51–65.

28 Ebd.

29 Vgl. SSA 8, S. 11 ff.

30 Ebd., S. 16 und 24.

31 Ebd., S. 19 ff.

nen, so gilt für die Vertonungen allgemein, daß der Choralcharakter weitgehend unangetastet bleibt. Dies ändert sich nun im weiteren Verlauf des Stücks. Schütz griff hier nicht nur weitaus stärker in die Faktur der Melodien ein, sondern führte sie auch – in der Regel in freier Imitation – weiter. Die Absicht, die er damit verfolgte, liegt auf der Hand: nämlich gleichsam über die Chormelodie hinweg den textlichen Gehalt mit musikalischen Mitteln zu pointieren, wenn nicht auszudeuten. Die akkordische Vertonung und melodisch-diastematische Kongruenz des siebenten Chorals *Weil du vom Tod erstanden bist* (Strophe 4 des Kirchenlieds *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*), scheint auf den ersten Blick der These von der affektiven Ausdeutung der Texte zu widersprechen³². Betrachtet man die Choralbearbeitung genauer, so erhellt indes, daß Schütz hier dieselbe ästhetische Intention nur mit anderen Mitteln realisiert: Zum ersten und einzigen Mal wählt er für die Choralbearbeitung, und zwar abweichend von ihrer Vorlage, die *Proportio tripla*, den Dreiertakt, was ein Anziehen des Tempos impliziert; darüber hinaus pointiert er den Vers »drum fahr ich hin mit Freuden«, indem er ihn dreimal wiederholt, den Text insgesamt mithin in einen weit ausschwingenden Bewegungsimpuls überträgt.

Die affektive Ausdeutung der Kirchenliedstrophen in jenem Abschnitt, der auf die Sargumschrift als Zentrum des Inschriftenkorpus folgt, läßt sich – wie zu zeigen sein wird – ganz unmittelbar auf den Text beziehen und auf die durch ihn vermittelte theologische Aussage, die gleichsam dramaturgisch in der Komposition Gestalt gewinnt. Und diese These läßt sich noch erhärten, wenn man die Choralbearbeitungen im Zusammenhang mit den Bibeltextvertonungen betrachtet. Beginnend mit der Vertonung von »Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer«, führt Schütz satztechnische und andere musikalische Mittel ein, die er bis zu diesem Augenblick ausgespart hatte. »Gehe hin, mein Volk« ist der erste Bibelvers, der für lediglich eine Stimme vertont ist, wobei auffällt, daß die Verwendung motivischer Topoi zur Vergegenwärtigung hier eines bildlichen Moments für die melodische Gestalt wesentlich ist. Der für das göttliche Erlösungswerk zentrale Bibelspruch, der als Sargumschrift prägend hervortritt (»Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an ...«), erhält nun in Schütz' höchst differenzierter Vertonung eine äußerst komplexe Gestalt³³: Der Text »zu Häupten« (»Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an«) ist im dreistimmigen Satz gefaßt; richtet sich das Augenmerk auf die Ungläubigen, für die mit dem Tod das Leben zuende ist, vertont Schütz wiederum einstimmig, wobei er die Melodie in den Baß legt, mithin in das tiefste Register des Vokalsatzes; im dritten Takt jedoch, über das Wort »stürbet«, erhebt sich über der Melodie ein kontrastierendes Duett der Soprane, im höchsten Register also, und wird antizipierend und simultan der Text »aber sie sind in Frieden« intoniert. Es ist das erste und einzige Mal in dieser Komposition, daß Schütz das Verfahren der Textantizipation verwendet, wobei es zur Schichtung von Todeserfahrung der Ungläubigen und Todeserfahrung der Gläubigen kommt, und zwar im klanglichen Kontrast von dunkel und hell. Am Schluß dieses Abschnitts wird das »aber sie sind in Frieden« des Basses dem *Con-*

32 Ebd., S. 39 f.

33 Ebd., S. 25 ff.

certo imitatorisch eingegliedert. Die hieran anschließenden Verse 25 und 26 des 73. Psalms, Reuß' »LeichText«, ist wiederum für eine Stimme, nun im rezitierenden Gestus, gehalten, wobei Schütz die Vertonungen der einzelnen Verse im Terz- bzw. Sekundabstand sequenziert (mit Bedacht wird hier auf Burmeisters Figurenbezeichnungen verzichtet). Deutlich wird Schütz' Intention, den für Reuß' Funus bekenntnishaften, für die lutherische Todesdeutung zentralen Text kompositorisch durch Reduktion der Mittel hervortreten zu lassen. Zielt die Vertonung von Weisheit Salomos 3, Vers 1-3 und Psalm 73, Vers 25/26 primär auf eine Pointierung der theologischen Aussage, den Gewinn des ewigen Lebens durch das Erlösungswerk Gottes in seinem Sohn, so zielt Schütz im folgenden auch auf die Vergegenwärtigung affektiver Momente. Hier nun rücken die Choralbearbeitungen wieder in den Blick. Die Freude über Christi irdisches Wirken, welche sich musikalisch im fünften Choral *Er ist das Heil und selig Licht* (4. Strophe von *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*) vermittelt³⁴, ist auch schon bei der Vertonung von Vers 26 des 73. Psalms greifbar³⁵: Auf das vierstimmig im schreitenden Duktus gefaßte »Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht'« schließt in deutlichem Kontrast dazu das rasch rezitierend vertonte »so bist du doch allzeit meines Herzens Trost und mein Teil« an, nun im Wechsel von Solo und Ensemble.

Spätestens hier sollte der Blick noch einmal auf die Sarginschriften im *Abdruck* fallen: Er erlaubt nämlich die frappierende Feststellung, daß – beginnend mit den beiden Versen aus dem 73. Psalm – an die Stelle der zuvor ausschließlich thesenhaft formulierten Glaubensinhalte die direkte Ansprache zu Gott und seinem Sohn tritt (»Herr, wenn ich nur dich habe«, »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, »Weil du vom Tod erstanden bist«, »Herr, ich lasse dich nicht«, »Er sprach zu mir: Halt dich an mich«). Es scheint, als habe Schütz mit den beschriebenen musikalischen Mitteln und mit der beschriebenen ästhetischen Konsequenz, der Textausdeutung auch im Blick auf affektive Momente, auf diesen rhetorischen Kunstgriff reagiert. Seinen Intentionen kam möglicherweise nur entgegen, daß – durch die spezifische Auswahl und Anordnung der Texte – der Proklamation der Erlösungsgewißheit ein nochmaliger Reflex auf das irdische Leben vorgeschaltet war (*Unser Leben währet siebenzig Jahr*)³⁶. So erhielt Schütz die Gelegenheit – Stichwort: »Müh' und Arbeit« –, noch andere Register der musikalischen Affektausdeutung zu ziehen: zunächst ein klangliches, die Besetzung mit zwei Bässen zum ersten und einzigen Mal in diesem Stück, sodann mit der Brechung der melodischen Faktur durch Pausen (in der Terminologie Athanasius Kirchers »Suspiratio«) ein musikalisch-rhetorisches. Wenn Schütz den Augenblick der Erlösungsgewißheit wiederum solistisch faßt, durch die Wahl erstmals des Dreiertakts ein Anziehen des Tempos bewirkt und die Melodie pointiert rhythmisch prägt, dann ist auch die Vertonung des Bibelverses »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« als Affektmusik greifbar³⁷. Und wie eng sich die Choralbearbeitung *Weil du vom Tod erstanden bist* in diesen Kontext einfügt, liegt auf der Hand.

34 Ebd., S. 30 ff.

35 Ebd., S. 28 f.

36 Ebd., S. 33 f.

37 Ebd., S. 38.

Die hier dargelegten Beobachtungen lassen sich noch an zahlreichen anderen Beispielen erhärten, so daß die verallgemeinernde Behauptung zulässig ist, daß von dem Augenblick an, da im Text über das genannte rhetorische Mittel eine subjektive Dimension aufscheint, Schütz eine gezielt auch vom Affekt getragene Vertonung anstrebte und realisierte. Die musikalische Gestalt vor allem jener Bibelsprüche und Kirchenliedstrophen, welche einerseits die Begrenztheit der irdischen Existenz, andererseits die Erlösung im Jenseits thematisieren, läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Schütz beim »Versetzen« der Sarginschriften in Musik den Tod ganz im Sinne der lutherischen Theologie als freudiges Ereignis auch sinnlich faßbar zu machen trachtete. Dies gelang ihm über eine freiere Choralbearbeitung, dies gelang ihm aber auch bei den Bibelsprüchen im Zugriff auf textausdeutende und affektdarstellende Mittel der älteren und auch ganz jungen Madrigalvertonung, die kennenzulernen er anlässlich seines zweiten Italienaufenthaltes nur wenige Jahre zuvor Gelegenheit hatte. Die saloppe Formulierung »er zog alle Register« ist durchaus wörtlich zu nehmen. In der Tat fällt auf, auf welchem engem Raum und mit welcher schroffen Schnitten die unterschiedlichen Techniken eingesetzt werden.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum Schütz sich dieser intrikaten Mittel bediente und darauf verzichtete, den intendierten ästhetischen Effekt auch über die Klangfarbe, mithin instrumental, oder – wie im dritten Teil der *Musicalischen Exequien* – klangräumlich über die »Cori spezzati«-Technik zu erwirken. Die Antwort ist schnell gefunden: Schütz war in der Wahl der Mittel begrenzt, und zwar durch Reuß' »Anordnung«, daß die Bibelsprüche und Kirchengesänge mehrstimmig (»figuraliter«) vertont und von der Orgel als einzigem Continuo-Instrument (»still verdackt«) begleitet werden sollten.

Als Ergebnis der Analyse läßt sich fixieren, daß sich Schütz bei der Vertonung dieses einzigartigen, im Blick auf die Werkgestalt »sperrigen« Textkorpus dazu entschloß, die durch die Anordnung der Sarginschriften im *Abdruck* entstandene »dramaturgische« Disposition deutend auf die Musik zu übertragen. Dazu setzte er die zeitgenössischen Techniken einer textausdeutenden und affektvermittelnden Kompositionsweise in einer ungewöhnlichen Vielfalt und Kombination ein. Ohne Zweifel war es sein kompositorisches Ziel, die theologisch wie im Kontext von Reuß' Funus zentrale Deutung des Todes als Übergang zum ewigen Leben auch musikalisch transparent zu machen. So verlieh er dem im Zentrum des zeremoniellen Ereignisses stehenden Vortrag der Sarginschriften besonderes Gewicht und damit eine Bedeutung, die ihm erst durch die Musik zuwuchs. Die Frage nach dem historischen Ort der in diesem Funeralgottesdienst vollzogenen Vermittlung der lutherischen Theologie des Sterbens als »Kunst« auch unter zeremoniellem Aspekt kann zumindest hier nicht beantwortet werden; wie es scheint, war das Reußische Begräbnis ein ebenso singuläres Ereignis wie Schütz' auf die Nachwelt gekommenen *Musicalischen Exequien*.