

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

40. Jahrgang 2018



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Auch als eBook erhältlich
(epdf ISBN 978-3-7618-7185-0)

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2019 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

Layout: ConTypo, Carola Trabert – c.trabert@contypo.de – www.contypo.de

ISBN 978-3-7618-1696-7
ISSN 0174-2345

Inhalt

Vorträge des Schütz-Festes Marburg 2017

Psalmkompositionen im Reformationszeitalter und bei Heinrich Schütz Jürgen Heidrich	7
»Lauter Berenhäuterey«? Heinrich Schütz und das Lob der Musik Beate Agnes Schmidt	21
Zur textorientierten Werkkonzeption in Schütz' <i>Psalmen Davids</i> am Beispiel von SWV 25 Andreas Trobitius	43
Die <i>Psalmen Davids</i> von Heinrich Schütz im Spiegel der geistlichen Kompositionen von Caspar Textorius und Michael Praetorius Gerhard Aumüller	56
Noten und ihre kompositorischen Hintergründe: Schütz' <i>Psalmen Davids</i> als Modellfall Historischer Aufführungspraxis Konrad Küster	79
Die Verfasser der Beiträge	157

Abkürzungen

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bc	Basso continuo
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HStAM	Hessisches Staatsarchiv Marburg
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
mschr.	maschinenschriftlich
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen, hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
ULMB KS	Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
WA	<i>D. Martin Luthers Werke</i> , 120 Bände, Weimar 1883–2009

Psalmkompositionen im Reformationszeitalter und bei Heinrich Schütz¹

Jürgen Heidrich

I

Sucht man in der Bibel nach Texten, die für eine musikalische Vertonung geeignet – und per se auch: legitimiert – sind, so wird man insbesondere bei den Psalmen fündig. Der Psalter, auch als Buch der Psalmen bezeichnet, besteht aus 150 (nach der hebräischen) bzw. 151 Psalmen (nach der griechischen Bibel) und kann mit seiner poetischen, an Bildern und Metaphern reichen Sprache als ›gesungenes‹ Bibelwort schlechthin gelten. Der Erzählung nach gilt der biblische König David als Verfasser und auch Interpret etlicher Psalmen: Gemäß 1 Sam 16 suchte der durch einen üblen Geist gequälte König Saul Entspannung bei einem des Saitenspiels kundigen Mann. Gottes Weisheit fügte es, dass David, dieser Kunst mächtig, an den Hof des Königs berufen wurde. Saul gewann ihn lieb, machte ihn zu seinem Waffenträger und fand beim Spiel Davids die erhoffte Rekreation.

Welche musikalische Gestalt Davids Psalmengesang hatte, wissen wir nicht. In der vorreformatorischen lateinischen Liturgie des viel späteren Mittelalters jedenfalls ist für deren Vortrag die sogenannte Psalmodie charakteristisch: Die Verse wurden, wesentlich in der Vesperliturgie, auf einen einzigen Psalton rezitiert, ein Verfahren, das der unterschiedlichen Länge der einzelnen Verse gerecht wurde. Das Resultat ist ein verhältnismäßig gleichförmiger, anders als der Gregorianische Choral wenig melodieträchtiger, somit – denken wir an die noch spätere mehrstimmige Vertonungspraxis – kaum als einschlägiger Cantus firmus zu gebrauchender melodischer Duktus.

II

Bevor wir uns der Psalmkomposition in der Reformationszeit und bei Heinrich Schütz zuwenden, wollen wir uns noch knapp der Voraussetzungen erinnern und uns klarmachen, welche vorreformatorischen Kompositionsmodelle in der Lutherzeit weitergewirkt haben.

Denn bereits um 1500 hat sich ein spezifischer Typus der lateinischen Psalmmotette ausgebildet, der eng mit dem Namen des franko-flämischen Komponisten Josquin Desprez verknüpft ist. Charakteristisch für diese Gattungsbeiträge ist eine besondere Form der Textbehandlung, die sich als neuartige rhetorische und kommunikative Qualität beschreiben ließe: Psalmmotetten sind geeignet, konkrete Botschaften zu transportieren. Das Prinzip ist denkbar einfach: Durch geschickte Wahl und Anordnung der Texte vermittelt diverser Techniken wird der intendierte Mitteilungscharakter erreicht. Dies kann durch die gezielte Auswahl einzelner Verse geschehen, sodann auch durch Kompilation eigentlich nicht unmittelbar aufeinander folgender Verse ein- und desselben Psalms, schließlich sogar durch die Kompilation von

¹ Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um den Eröffnungsvortrag des 48. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Marburg (21. bis 24. September 2017), der sich auch an ein breiteres Publikum richtete; die Vortragsdiktion wurde bewusst beibehalten, hinzugefügt wurden lediglich die Fußnoten.

Versen verschiedener Psalmen. Und tatsächlich finden sich auch Umformulierungen des ursprünglichen Psalms oder gänzlich frei eingefügte Texte. Insofern begründet die lateinische Psalmmotette der Josquin-Zeit einen individuellen textbezogenen Zugriff der Komponisten: Im Grunde das erste Mal in der Musikgeschichte nehmen sich Komponisten die Freiheit, biblische Texte – ohne jede liturgische Verbindlichkeit – gewissermaßen als ›poetischen Baukasten‹ zu verstehen und damit völlig autonom zu verfahren: Heinrich Glarean überliefert im *Dodekachordon* die berühmte Anekdote, dass die nach den Versen 49–64 des Ps 118 komponierte Motette *Memor esto verbi tui* Josquins den französischen König Ludwig XII. an ein dem Komponisten gegebenes Pfründenversprechen habe erinnern sollen. Und Thomas Stoltzers berühmter Brief vom 23. Februar 1526 an Herzog Albrecht von Preußen, wonach er den Ps 144 »aussunderem Lust zu den überschönen Worten« komponiert habe, pointiert den Sachverhalt eindrucksvoll².

Die rhetorischen Ambitionen finden eine Entsprechung in der Wahl der musikalischen Mittel: ein ausgedünnter, auf konkrete Textpassagen rekurrerender Notensatz, oft in korrespondierenden Satzpaaren, dazu eine ruhige, meist langsame Deklamation, dies häufig ohne kontrapunktisch ambitionierte oder gar intrikate Satzanlage, im Sinne einer Darstellung des herrschenden Text-Affekts. Alles in allem sind die Psalmmotetten der ersten Generation durch eine auffällige Transparenz des Satz- und Klangbildes gekennzeichnet, einhergehend mit frappierender Klarheit und Regelmäßigkeit des musikalischen Verlaufs³.

Völlig zu Recht hat Ludwig Finscher auf die Grenzen und Probleme dieses Satzstils hingewiesen: Nach seinen Worten handele sich um eine Kompositionstechnik, »die von einem handwerklich versierten Kompositionsschüler in wenigen Tagen erlernt werden« und deshalb geradezu »beliebig« reproduziert werden konnte⁴. Rund einhundertundfünfzig zwischen 1500 und 1535 nachweisbare Gattungsbeiträge zeugen jedenfalls von der außerordentlichen Beliebtheit der lateinischen Psalmmotette.

III

Doch wenden wir uns nun der musikalisch-poetischen Beschäftigung mit dem Psalter im Reformationszeitalter zu: Zunächst in den Blick zu nehmen ist das Genre des sogenannten Psalmlieds.

Ihm zugrunde liegt nicht der unveränderte Psalm, so wie wir ihn in der Bibel vorfinden, sondern eine auf dessen Grundlage geschaffene Psalmdichtung, womit signifikant an die vorreformatorische Praxis der lateinischen Psalmmotette angeknüpft wird, im Blick auf die Option der poetisch freien Verfahrensweise mit dem Bibeltext.

Die Idee zu dieser im Kern reformatorischen Errungenschaft geht auf Martin Luther selbst zurück. Wir besitzen eine Brief Luthers vom Jahreswechsel 1523/24: Darin entwickelt er den Plan, »deutsche Psalmen für das Volk zu schaffen, also geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibt«⁵. Luthers Idee ist, fähige Dichter zu diesem Vorhaben zu bewegen, und so ergeht eine entsprechende Aufforderung an die beiden am kursächsischen Hof tätigen sprachkundigen Sekretäre Georg Spalatin und Johann Dolzig sowie andere Autoren gleichermaßen.

2 Ludwig Finscher, »aussunderem lust zu den überschönen worten«. *Zur Psalmkomposition bei Josquin Desprez und seinen Zeitgenossen*, in: Hartmut Boockmann u. a. (Hrsg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 208), Göttingen 1995.

3 Finscher (wie Anm. 2), S. 251.

4 Ebd., S. 255.

5 Jürgen Heidrich/Johannes Schilling (Hrsg.), *Martin Luther. Die Lieder*, Stuttgart 2017, S. 193.

Allerdings haben beide nicht geliefert, und auch Luther selbst hat seinen eigenen Vorschlag, ausgehend von den Bußpsalmen, sukzessive ein umfassendes Repertoire an Psalmliedern zu erstellen, nicht weiterverfolgt. Der Schulmeister Erhard Hegenwald immerhin hat Luther seine Psalmbereimung zugeschickt, und an ihr lässt sich das *Procedere* anschaulich darstellen: Um den Psalmtext – modern gesprochen – »liedtauglich« zu machen, bedarf es der substantiellen sprachlichen Umgestaltung: Der biblische Prosatext ist in eine nach regelmäßigen Versen gegliederte, gereimt-lyrische, zudem strophisch organisierte Gestalt zu bringen; wie das funktioniert, sei an Hegenwalds Beispiel demonstriert: Der von ihm bearbeitete Ps 51 lautet in seinen Anfangsversen⁶:

- ³ GOtt sey mir gnedig nach deiner güte/Vnd tilge meine sunde nach deiner grossen barmhertzigkeit.
⁴ Wassche mich wol von meiner missethat/Vnd reinige mich von meiner sunde.
⁵ Denn ich erkenne meine missethat/Vnd meine sunde ist jmer fur mir.
⁶ An dir allein hab ich gesundigt/Vnd vbel fur dir gethan.
 Auff das du recht bleibest jnn deinen worten/Vnd nicht mügest gestrafft werden/wenn du gerichtet wirst.
 [...]

Leicht ist zu erkennen: Reim und Strophenform bietet die Bibelprosa nicht, wohl aber eine Versstruktur, die mithilfe eines für die Psalmen charakteristischen Verfahrens, dem sogenannten *Parallelismus membrorum* operiert, indem der zweite Versteil auf die Aussage des ersten rekurriert, dies mit synonymen, klimaktischer oder antithetischer Diktion:

- ⁴ ¹Wassche mich wol von meiner missethat – ²Vnd reinige mich von meiner sunde.
⁵ ¹Denn ich erkenne meine missethat – ²Vnd meine sunde ist jmer fur mir.

Erhard Hegenwald, einer der ersten Liederdichter der Reformation überhaupt, gestaltet nun daraus das Psalmlied *Erbarm dich mein, o Herre Gott*⁷:

Erbarm dich mein o herre got /
 nach deyner grosn barmhertzigkeyt.
 Wasch ab mach rein mein missetat /
 ich kenn mein sund vnd ist mir leyt.
 Allein ich dir gesundet han /
 das ist wider mich stetiglich /
 das böß vor dir mag nit bestan /
 du bleibst gerecht ob du vrteylst mich.

6 Zitiert nach Luthers erster vollständiger Übersetzung der Bibel, die von Hans Lufft 1534 in Wittenberg gedruckt wurde; vollständiger Nachdruck des Exemplars der Herzogin Amalia Bibliothek zu Weimar (Signatur Ci I: 58 B u. C) unter dem Titel *Biblia das ist/die gantze Heilige Schrift Deudsch. Mart. Luth. Wittemberg*, im Taschen-Verlag, Köln 2016.

7 Zitiert nach dem Erfurter Enchiridion von 1524; vgl. Konrad Ameln (Hrsg.), *Das Erfurter Enchiridion. Gedruckt in der Permentergassen zum Ferbefaß 1524* (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXVI), Kassel etc. 1983.

Tatsächlich erscheint die zuvor akzentuierte vorreformatorische Freiheit im Umgang mit der biblischen Vorlage sogar noch gesteigert: Die seit Jahrzehnten etablierte Manipulation des Psalmtextes für musikalische Zwecke erreicht damit gewissermaßen eine neue, zumal volkssprachliche Dimension. Zudem wird mit diesen Bereimungen des Psalters in der Folge auch eine Melodie verknüpft. Beide Phänomene sind für die mehrstimmige Kompositionspraxis substantiell.

Das angesprochene, parallel gestellte und der Verstärkung der Aussage dienende Prinzip wird aufgegeben, die Verse orientieren sich dennoch – im Beispiel Hegenwalds – in ihrer paraphrasierenden Aussage verhältnismäßig eng an der Vorlage; andere Psalmlieder können in dieser Hinsicht erheblich freier gestaltet sein: Die Verbindung etwa von Luthers *Ein feste Burg* und dem zugrundeliegenden Ps 46 ist ausgesprochen lose⁸. Nur am Rande sei erwähnt, dass sich auch die katholische Gesangbuchtradition alsbald des Psalmliedes annahm: Bereits das erste katholische Gesangbuch überhaupt, von Michael Vehe 1537 in Leipzig herausgegeben, enthält eine erhebliche Zahl von Liedern, die auf prominente Psalmen rekurreren⁹.

Damit steht der Text als erste wichtige Komponente eines Psalmliedes bereit. Zu einem Lied gehört aber auch eine Melodie: Wie verhält es sich damit?

Zur melodischen Ausgestaltung der Psalmbereimungen sagt der *spiritus rector* Martin Luther in seinem Brief leider nichts, doch lässt sich der Entwicklungsgang ohne weiteres nachvollziehen: Luther wollte, dass die Psalmlieder rasch unter die Leute kommen und gesungen werden. Und so wurden die frühen Psalm- und Kirchenlieder zunächst mehrheitlich auf ältere unverändert übernommene oder ältere bearbeitete Melodien, etwa Hymnen oder Leisen, gesungen.

Eine Tendenz wird dabei deutlich: Es handelt sich um solche Melodien, bei denen ein erheblicher Bekanntheitsgrad »unter den Leuten« vorausgesetzt werden konnte und die nun, wie es mehrfach in den Quellen heißt, »... durch D.[octor] Mart.[inus] Lu.[therus] gebessert«¹⁰, im reformatorischen Gewand erschienen. Interessant ist die Frage nach dem musikalischen Anteil Luthers selbst. Um es zu pointieren: Wir können diese Frage schlichtweg nicht beantworten, schon deshalb nicht, weil gerade die Psalmlieder in der Reformationszeit mit bis zu sechs unterschiedlichen Melodien im Umlauf waren¹¹. Die Strategie der Reformatoren war danach klar: Man setzte – im Sinne einer raschen Vermittlung und Verbreitung – auf populäre Melodien, mithilfe derer die reformatorischen Texte desto einfacher und konzentrierter zu verbreiten waren. Dies geschah mithilfe von Einblattlieddrucken und frühen Gesangbüchern und zwar, darin einem modernen Gesangbuch vergleichbar, in einstimmiger Gestalt¹².

Dass Luther in Personalunion als Text- und Melodienschöpfer gleichermaßen, gewirkt hat, lässt sich allenfalls im Einzelfall wahrscheinlich machen: Und welche von den unterschiedlichen kursierenden Melodien Luther auf seine Lieddichtungen gesungen wissen wollte, können wir ebenfalls nur im Einzelfall vermuten. Wir haben schlichtweg keine Gewissheit, ob Luther bei der Abfassung seiner Texte eine Melodie

8 Vgl. dazu Jürgen Heidrich, *Zur Frühgeschichte des Liedes Ein feste Burg ist unser Gott im 16. Jahrhundert*, in: Klaus Fitschen u. a. (Hrsg.), *Kulturelle Wirkungen der Reformation. Kongressdokumentation Wittenberg August 2017*, Bd. 1 (Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation 36), Leipzig 2018, S. 285–296.

9 Heidrich/Schilling (wie Anm. 5), S. 79.

10 So zum Beispiel im Klugschen Gesangbuch von 1533 im Blick auf das Lied *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, das auf den vorreformatorischen Hymnus *Veni sanctae spiritus* rekuriert.

11 Siehe: Markus Jenny (Bearb.), *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge* (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers 4), Köln-Wien 1985, passim.

12 Zur Quellenvielfalt der frühen Überlieferung siehe: Heidrich/Schilling (wie Anm. 5), passim.

gewissermaßen bereits »mitgedacht« hat. Vermutlich war ihm jede musikalische Form recht: Luther ging es weniger um die künstlerisch-ambitionierte musikalische Gemüts ergötzung, sondern vor allem um die problemlose rasche Verbreitung seiner reformatorischen Texte, eben »damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibt«.

Auf der Grundlage eines sich so allmählich ausprägenden reformatorischen Liederrepertoires beginnt die mehrstimmige Bearbeitung von Luthers Liedern in der polyphonen Kunstmusik der Zeit bemerkenswerterweise schon sehr bald nach deren einstimmiger Entstehung. Prototypisch für die neue Gattung steht das von Johann Walter 1524 erstmals in Wittenberg publizierte *Geystliche gesangk Buchleyn*, das in den kommenden Jahren und Jahrzehnten mehrfach nachgedruckt und erweitert wurde, so schon im Folgejahr von Peter Schöffler in Worms¹³.

Musikalisch orientierte sich Walter an der für die Ausprägung der deutschen Musikgeschichte wichtigen Gattung des in seiner prinzipiellen Variante weltlichen deutschen Tenorlieds¹⁴. Seine Leistung ist die Übernahme und Adaption einer prononciert »bürgerlichen«, also nicht höfischen und nicht liturgischen Gattung. Die Melodie liegt je in der Tenorstimme der zumeist vierstimmigen Liedsätze, und zwar in einer Gestalt, die sich nur geringfügig von der einstimmigen Überlieferung unterscheidet. Walters Modell war augenscheinlich erfolgreich, denn weitere Komponisten wandten sich alsbald dem neuen Genre zu, darunter Benedict Ducis, Lupus Hellingk oder Leonhard Schröter.

IV

Tatsächlich aber war der biblische Psalter im Reformationsjahrhundert in zweifacher Weise als deutsche Textgrundlage für musikalische Kompositionen prägend: einerseits – wie geschildert – in der Kirchenliedbearbeitung, andererseits auch in der Motette. Denn es ist kaum überraschend, dass sich, als Weiterentwicklung und reformatorisches Pendant zum Erfolgsmodell der zuvor behandelten lateinischen Psalm-motette, unter freilich gewandelten konfessionellen Rahmenbedingungen und auf der Grundlage von Martin Luthers Bibelübersetzung, um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch eine deutschsprachige Variante zu etablieren begann, dies mit Schwerpunkt in Mitteldeutschland, den reformatorischen Kernlanden.

Wir kennen insgesamt einen Bestand von knapp einhundertundzwanzig deutschen Psalm-motetten aus dem 16. Jahrhundert, die, was auffällig ist, hauptsächlich in Individualdrucken, also Ausgaben, die allein einem Komponisten gewidmet sind, publiziert wurden¹⁵. Unter ihnen die wichtigsten sind Johann Reuschs Sammlung *Zehen deudscher Psalmen Davids*, Wittenberg 1551, David Kölers *Zehen Psalmen Davids des Propheten*, Leipzig 1554, schließlich Gallus Dresslers *Zehen deudscher Psalmen*, Jena 1562. Nicht nur die fast gleichlautenden Titel der drei Sammlungen, sondern auch der Umstand, dass darin ausgerechnet jeweils zehn Vertonungen enthalten sind, deuten an, dass hier geradezu modellhafte Überlieferungs- und Rezeptionsvorgänge sichtbar werden.

¹³ Faksimile-Edition des Wormser Raubdrucks von Walter Blankenburg (Hrsg.), *Johann Walter. Das geistliche Gesangk-büchlein »Chorgesangbuch«* (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XXXIII), Kassel etc. 1979.

¹⁴ Vgl. Jürgen Heidrich, *Der Beitrag der Musik zur Bildung reformatorischer Identitäten: Das Beispiel Johann Walter*, in: Irene Dingel/Ute Lotz-Heumann (Hrsg.), *Entfaltung und zeitgenössische Wirkung der Reformation im europäischen Kontext* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 216), Gütersloh 2015, S. 124–136.

¹⁵ Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalm-motette in der Reformationszeit* (Neue musikgeschichtliche Forschungen 6), Wiesbaden 1971.

Am vielschichtigen, wie er gerne bezeichnet wird, »Kommunikationsprozess« der Reformation¹⁶ hat die deutsche Psalmotte einen erheblichen Anteil. Aufgrund des zuvor skizzierten, gattungsspezifischen Vermittlungspotenzials kann sie kommentierendes Medium der Parteinahme und des Bekenntnisses in den mannigfaltigen Auseinandersetzungen des Reformationszeitalters sein, was umso mehr konsequent erscheint, als die Bedeutung der Psalmexegese in der Reformation einen hohen Rang behauptete: Erinnert sei nur daran, dass sich Luther in verschiedenen Phasen immer wieder der Psalmenauslegung widmete, er bezeichnete den Psalter als »kleine Biblia« und hat wiederholt auf dessen besondere Sprachkraft verwiesen.

Schauen wir uns vor diesem Hintergrund auch hierzu ein Beispiel genauer an: Besonders spektakulär mit aktuellen politischen Ereignissen in Verbindung zu bringen ist Valentin Rabs Motette *Seid ihr denn stumm* (Ps 58)¹⁷.

Der konfessionsgeschichtliche Hintergrund ist folgender: Wittenberg hatte am 19. Mai 1547 in der Folge des Schmalkaldischen Krieges gegenüber den kaiserlichen Truppen kapituliert, was aus reformatorischer Sicht einer Katastrophe ungeheuren Ausmaßes gleichkam. Karl V. zog also in die Stadt der Reformation ein, nachdem ihm bereits am 24. April die Gefangennahme seines Widersachers, des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen gelungen war: Es gibt gute Gründe, die Motette Valentin Rabs in den unmittelbaren Kontext dieser Ereignisse zu stellen und gleichsam als Kommentar zu der dramatischen Niederlage zu deuten¹⁸.

Die Psalmotte ist der Reformationszeit ist also – zumindest im Einzelfall – klingendes konfessionelles Bekenntnis. Im Unterschied zu den lateinischen Psalmotten finden sich in der deutschen Variante die einschlägigen Formen der Manipulation von Texten allerdings kaum: Während Edward Nowacki für etwa ein Sechstel des lateinischen Bestands Teilversionen oder Kompilationen nachweisen kann¹⁹, benennt Walther Dehnhardt für die deutsche Variante gerade einmal zwei Beispiele (anonym und von Johann Reusch)²⁰. Offenbar spielt dort die Tendenz zur individuellen und damit zielgerichtete Inhalte bzw. Botschaften transportierenden Textauswahl so gut wie keine Rolle, bevorzugt wurde eindeutig die Vertonung des vollständigen Psalms.

Angesichts des häufig harschen, unzweideutigen Vokabulars in beinahe sämtlichen publizistischen Genres des Reformationszeitalters, stimmen die Psalmotten, wenn sie denn tatsächlich als konfessionpolitische Stellungnahmen gedeutet werden sollen, indes einen sehr gemäßigten, geradezu diskreten Ton an, dies, obschon mit Blick auf die Psalmen auch ganz andere Optionen bestanden. Welche aggressive, zugleich satirische Stoßrichtung in den verschiedenen religiösen Auseinandersetzungen – und zwar prinzipiell auf allen Seiten – möglich war, wird etwa anhand der berühmten, vielleicht von Martin Agricola stammenden Spottotte *Beatus vir qui non abiit in consilio* (Ps 1) deutlich, die Klaus Pietschmann in einem schönen Aufsatz näher untersucht hat²¹. Und übersieht man die von Rebecca Wagner Oettinger²²

16 Bernd Moeller, *Die frühe Reformation als Kommunikationsprozess*, in: Hartmut Boockmann (Hrsg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 206), Göttingen 1994, S. 148–164.

17 Überliefert unter anderem in der berühmten Zwickauer Schalreuter-Handschrift.

18 Dehnhardt (wie Anm. 15), S. 57. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 70 ff.

19 Edward Nowacki, *The Latin Psalm Motet 1500–1535*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Renaissance Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979, S. 181.

20 Dehnhardt (wie Anm. 15), S. 317.

gesammelte liedspezifische Reformationspropaganda, so begegnen Texte, die an Schärfe und Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lassen; nur ein Beispiel: Unter dem Titel *Zwe schöne Ge-lsenge. Der eine vber die/ vier ersten vers des 36. Psalms/ David [...] auff/ diese unser zeit applicirt, /wider alle/ Gottlose, Rotten Geister vnd/ Schwärmer, vnd sönderlich/ wider die Papisten vnd Interimist.[ischen] Diaphoristen*, unter diesem Titel also publizierte der Gnesiolutheraner Joachim von Magdeburg um 1550 rabiate polemische Lieddichtungen; darin heißt es etwa²³:

Noch muß ein ieder sagen frey
 der warheit wil bekennen,
 Das Adiaphoristerey,
 wie man es nu will nennen,
 Sey Teuffels Tand und schedlich weiß,
 umbs pabstes will ertichtt mit fleiß,
 Sathan und Christ zu sünen.

Mit einem Wort: Die Bandbreite und das Potenzial der Reformationspropaganda werden in den deutschen Psalmotetten nicht annähernd ausgeschöpft.

Nicht uninteressant ist die Frage nach den Personen, die sich der deutschen Psalmotette widmeten, vor allem aber auch die Frage: In welchen Milieus wurde sie rezipiert und bei welchen Gelegenheiten ist sie erklingen?

Übersieht man die Liste der an der Psalmotettenkomposition beteiligten mitteldeutschen Komponisten, so wird deutlich: Mehrheitlich handelt es sich um Kantoren und Musiker aus dem Schulumilieu. Johann Reusch war Kantor an der Fürstenschule St. Afra in Meißen, Gallus Dressler wirkte als Kantor und Musikdirektor an der Lateinschule in Magdeburg, und Valentin Rab bestellte die Kantorate an der Lateinschule in Schneeberg und am Lyceum in Marienberg. Die Psalmotetten entstanden demnach in einem gelehrt-humanistischen, zudem künstlerisch ambitionierten Umfeld: Die Zusammenarbeit Johann Reuschs etwa mit dem Meißner Humanisten und neulateinischen Dichter Georg Fabricius ist vielfach bezeugt. Adressaten dieser Kompositionen waren demnach die Lateinschüler. Bei welcher Gelegenheit trugen sie die Motetten vor? Dass sie in die förmliche Liturgie eingepasst waren, ist nicht wahrscheinlich, dass sie dennoch fakultativ im Gottesdienst erklingen konnten, ist denkbar und möglich. Überdies wird man sich die Aufführung an Schul- und Festveranstaltungen vorzustellen haben.

Tatsächlich lassen sich den Vorworten der Psalmotettendrucke wenn nicht Hinweise, so doch Indizien mit Blick auf deren Intention entnehmen.

David Köler widmet seine Ausgabe dem Rat der Stadt Zwickau, das Vorwort trägt das Datum des 1. Juni 1554; die einschlägigen Passagen lauten:

Aus dieser vrsach bin ich auch bewegt worden, Gott zu lob vnd ehr, diese Psalmen in druck zu geben, vnd die kleine gabe, so mir Gott der Allmechtige in der holtseligen Musica verlihen hat, allen liebhabern dieser Kunst mit zutheilen, [...] Weil aber dis mein erste arbeit ist, die

21 Klaus Pietschmann, *Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformation* (Jahrbuch 2005 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik), Beeskow 2006, S. 23–34.

22 Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation* (St. Andrews studies in Reformation history), Aldershot 1999.

23 Es handelt sich um Strophe 10; zitiert nach Wagner Oettinger (wie Anm. 22), S. 361.

ich publicir vnnd an tag gebe, hab ich aus schuldiger lieb vnd danckbarkeit, so ich meinem Vaterland pflichtig bin, diese Psalmen [...] meinen lieben Vetern dediciren wollen, damit ich mich gegen der weit berühmten ewer Schulen, in welcher ich erstlich in dieser vnd andern Künsten erzogen, vnd treulich vnterweiset worden bin, als ein danckbar Stadtkind vnd Schuler erzeigen möchte [...]»²⁴.

Der Text ist infolge der Akzentuierung ästhetischer wie biographischer Implikationen in zweifacher Weise bemerkenswert: Köler wendet sich zum einen mit seinem Erstlingswerk explizit an »alle [...] liebhaber [...] dieser Kunst«, wobei die primär artifizielle Intention durch den beigefügten (Erst-)Abdruck des berühmten Luther-Briefes an Ludwig Senfl vom 4. Oktober 1530 noch gestützt wird. Zum anderen geht aus dem Vorwort die Adressierung der Sammlung hervor, indem das Schulmilieu explizit thematisiert wird. Die gleiche Tendenz lässt sich an Reuschs Motettendruck von 1552 beobachten: Denn eine handschriftliche Glosse im DiskantstimmBuch der Bibliothek zu Uppsala bekräftigt diesen Gedanken noch: »die weil ja dann die libe jugend jre kurtzweil vnd ergetzung haben mus woran kann sie grössere lust und freude haben, als an der löblichen Musica?«²⁵. Konkreter noch als im Falle Kölers ist der Verweis auf den Kunstcharakter der Motetten, indem diese ausdrücklich in die Tradition Josquins (und anderer) gestellt werden:

Vnd ist sonderlich löblich, so man die Musica zur sterckung des Gebets brauchet, wie oft in tieffer betrübnis gottfürchtige Leute, die zu Gott zuflucht haben, so sie jr angst klagen wöllen, vnd bey Gott ruge suchen, der schönen gesang eins mit hertzen vnd stim ansahen, als, De profundis, Iosquini oder, Aus tieffer not, D. Lutheri, oder, Wer Gott nicht mit vns diese Zeit, D. Wolffgangi Heinitz [...]»²⁶.

Es besteht also kein Zweifel, dass diese Sammlungen insbesondere für den Gebrauch im gelehrten schulischen Milieu bestimmt waren, damit für ein ausgesprochen elitär-humanistisches, dabei vergleichsweise hermetisches Umfeld mit begrenzter Wirkmacht, dies in ausgesprochenem Gegensatz etwa zur gleichzeitigen populären Flugblattpublizistik.

Motette und Kirchenlied: Dass diese beiden prinzipiellen Gattungen der deutschen Psalmvertonung im Reformationsjahrhundert auch eine fruchtbare Synthese eingehen konnten, sei wenigstens noch knapp erwähnt: Unter anderem Gregor Wagener und Gallus Dressler schufen Werke, in denen der deutsche Psalmtext mit dem gereimten Psalmlied kombiniert wird: In Dresslers Komposition kommentiert etwa Luthers, auf Ps 14 rekurrerendes Psalmlied *Es spricht der Unweisen Mund wohl* die deutsche Bibelübersetzung desselben Psalms »Die Toren sprechen in ihrem Herzen«. Mit einem Wort: Wir haben eine Motettentypus vor uns, der mit zwei verschiedenen Texten operiert, ein Verfahren, das nicht etwa eine neue Erfindung der Reformationszeit, sondern seit dem Mittelalter für die Motette im Grunde charakteristisch ist: Psalm und Psalmlied (dieses mit Text und Melodie) korrespondieren in einer solchen Konstruktion miteinander, fraglos mit exegetischer Absicht: Die reformatorische Psalmdichtung kommentiert gewissermaßen den alttestamentlichen Psalmtext.

24 Zitiert nach Rafael Mitjana (Bearb.), *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royal d'Upsala* 1: *Musique religieuse* I, Uppsala 1911, Sp. 205.

25 Beides zitiert nach Mitjana (wie Anm. 24), Sp. 381.

26 Zitiert nach Mitjana (wie Anm. 23), Sp. 381. Offenbar ist Wolff Heintz gemeint; dessen genannte Komposition ist offenbar heute verschollen.

Abgesehen von der konfessionssymbolisch aufgeladenen Synchronizität von alttestamentlichem Psalm und reformatorischer Psalmdichtung ist in diesen Stücken auch ein kompositorischer Aspekt bemerkenswert: Hatte Johann Walter mit seinen schlichten Liedsätzen gewissermaßen den Beginn der bedeutenden Tradition protestantischer Choralbearbeitungen begründet, so handelt es sich bei den Cantus firmus-basierten Kompositionen Wageners und Dresslers um solche Gebilde, die als prototypische »Liedmotetten« bezeichnet werden können: Sie sind ein entwicklungsgeschichtlich wichtiger Baustein im Blick auf die bei Johann Sebastian Bach kulminierende und weit darüber hinaus wirkmächtige Vielfalt der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem protestantischen Kirchenlied.

V

Heinrich Schütz konnte sich also, bei seiner kompositorischen Beschäftigung mit den Psalmen prinzipiell auf zwei Traditionen des Reformationsjahrhunderts berufen: auf das Kirchenlied als primär gottesdienstliches und die Motette als primär künstlerisches Genre. Freilich wurde dieses harmonische Nebeneinander von liturgischen und außerliturgischen Wirkfeldern um 1600 durch aktuelle Entwicklungen konterkariert. Um es plakativ zu formulieren: Der Motette erwuchs im Blick auf die variable Berücksichtigung vokaler wie instrumentaler Anteile in mannigfachen, auch mehrhörigen Besetzungsoptionen alsbald eine den Komponisten künstlerisch attraktive Alternative in Gestalt des in Italien entwickelten Konzerts als kompositorische Gattung. Und es wird zu zeigen sein, dass Schütz bei der Vertonung von Psalmtexten einerseits zwar auf die reformatorische Tradition des Psalmlieds rekurrierte, in seinem Schaffen aber andererseits das Konzert an jene Stelle trat, die zuvor die Motette behauptet hatte. Somit halten wir zur Bekräftigung fest: Heinrich Schütz erinnerte sich an die Tendenzen des Reformationszeitalters in zweifacher Weise: a) mit der Vertonung des originalen Psalmtextes, nunmehr aber in der zeitgemäßen Gattung des Konzerts, die sich im frühen 17. Jahrhundert anschickte, die Dominanz der Motette zu brechen, und b) mit der Umdichtung des Psalms in Gestalt von Psalmliedern.

Doch wollen wir zunächst den Bestand im Ganzen überblicken: Insgesamt liegen rund 220 Kompositionen vor, und diese beanspruchen ebenso viele SWV-Nummern. Die Psalmen spielen demzufolge in der Textwahl Schützens eine signifikante Rolle; die Problematik der Früh-, Spät- und Doppelfassungen sei an dieser Stelle übergangen. Einzelnen, prominenten Psalmen hat sich Schütz wiederholt gewidmet, so etwa Ps 23 oder Ps 100.

In zweifacher Weise sind die Psalmvertonungen in Schütz' Oeuvre präsent: Zum einen in großen, gedruckten Sammlungen in denen ausschließlich der Psalm als Textgrundlage dient, zum anderen handelt es sich um Einzelkompositionen.

Zunächst zu den Werksammlungen: Im Blick auf die künstlerische Perspektive bedeutsam sind natürlich die *Psalmen Davids|sampt|Etlichen Moteten und Concerten|mit acht und mehr Stimmen|Nebst andern zweyen Capellen daß dero etliche|auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht|werden können* von 1619. Zwei Jahre nach seiner Bestallung publiziert, handelt es sich um die erste große, als »Opus 2« betitelte Werksammlung seiner Dresdner Zeit. Um keine Irritationen entstehen zu lassen: Schütz war damit in Deutschland nicht der Erste, der sich dem Psalmkonzert widmete, schon gar nicht kann er als dessen Erfinder gelten.

Der neun Jahre später erschienene sogenannte *Becker-Psalter* mit 150 mehrstimmigen Psalmliedern ist die zweite große Werksammlung; eine Neuauflage folgte 1661.

Über diese drei großen Sammlungen mit (nahezu) ausschließlich Psalmkompositionen hinaus, hat Schütz zahlreiche Einzelwerke geschaffen, und zwar einerseits solche, die in Sammlungen erschienen, z. B. in den *Kleinen geistlichen Konzerten* (3 Beiträge), den *Cantiones Sacrae* (2), der *Geistlichen Chormusik* (1), den *Zwölf geistlichen Gesängen* (1), vor allem aber den *Symphoniae Sacrae* (mit 10 Beiträgen).

Dem stehen andererseits solche Einzelsätze zur Seite, die autonom überliefert sind und häufig funktional an bestimmte Kasualien gebunden sind, z. B. als Huldigungsmusik, Hochzeitsmusik, Funeralmusik, als Beitrag für den Druck Burkhard Großmanns etc. Auffällig ist: Von den rund ein Dutzend autonom überlieferten Psalmkompositionen fallen mindestens sieben in Schützens Kasseler Zeit. Mit einer Ausnahme handelt es sich dabei um Konzerte, so dass wir hier eine frühe, offenbar noch unsystematische Auseinandersetzung mit dem Konzerttypus greifen können, die möglicherweise als Erfahrungsgewinn und experimentelle »Vorarbeit« zu Schützens Hauptwerk, den *Psalmen Davids* verstanden werden kann.

Eine Zwischenstellung schließlich nimmt der sog. *Schwanengesang* von 1671 ein. Zwar handelt es sich um die Vertonung lediglich eines einzigen Psalms (Ps 119 mit Ergänzung des Dankopferpsalms 100), doch vertonte Schütz die insgesamt einhundertsechundsiebzig Verse des außergewöhnlich umfangreichen Psalms in elf doppelchörigen Konzerten. Damit werden sämtliche seiner Einzelvertonungen von Psalmen bei weitem übertroffen, so dass der *Schwanengesang* nochmals eine intensive, späte Auseinandersetzung mit dem Psalter dokumentiert und durchaus den Psalm-Sammlungen zugerechnet werden könnte.

Zu den *Psalmen Davids* seien hier nur einige überblickshafte Bemerkungen vorgetragen²⁷. Mehrfach betont Schütz in seinen Vorreden die für deutsche Verhältnisse Neuartigkeit seiner Werke, womit zugleich die offensichtliche Orientierung an italienischen Kompositionsmodellen angesprochen wird; gleichzeitig äußert er Zweifel, dass gewisse, in Italien selbstverständliche aufführungspraktische Grundlagen in Deutschland bereits so weit verbreitet und ausgebildet seien, dass das für die Aufführung seiner Kompositionen nötige Verständnis ohne weiteres vorausgesetzt werden könne. Insofern sind es gerade die Psalmen als Textgrundlage, die Schütz ausgewählt hat, um neue »avantgardistische« kompositorische Tendenzen in Deutschland populär zu machen: Wie im Reformationsjahrhundert stehen also die Psalmen im unmittelbaren Konnex neuartiger musikalischer Entwicklungen.

Schützens Reserven beziehen sich zunächst auf das elementare Verständnis des modernen, sich seit der Jahrhundertwende neben dem konzertierenden Prinzip als neues kompositorisches Verfahren rasant entwickelnden *stile recitativo*: Im Vorwort der *Psalmen Davids* heißt es dazu²⁸:

Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen *in stylo recitativo*, (welcher bis Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet/wie sich dann zu *composition* der Psalmen/meines erachtens fast keine bessere art schicket/dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* jimmer fort *recitire*, als gelanget an die jenigen/welche dieses *modi* keine Wissenschaft haben/mein freundlich bitten/sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen/sondern der gestalt das mittel halten/damit die Wort von den Sängern verständig *recitirt* vnd vernommen werden mögen.

Und auch spezifische besetzungspraktische Hinweise lieferte Schütz, indem er an gleicher Stelle forderte, dass »die *Capellen*, so mit hohen Stimmen gesetzt/[...] meistens auff Zincken vnd andere Instrument gericht« sind²⁹. Mitunter wird die Vokalstimme völlig gleichberechtigt im Verein der Instru-

27 Vgl. dazu den umfassenden Beitrag von Konrad Küster in diesem Band.

28 Zitiert nach Schütz Dok, S. 74.

mente genannt, oder, anders formuliert: die Austauschbarkeit von vokalen und instrumentalen Anteilen postuliert. Notwendig erscheint in der Regel allenfalls, dass eine einzige Vokalstimme beteiligt ist; sämtliche übrigen Dispositionen sind ins Belieben des Ausführenden gelegt.

Dass uns in der so beschriebenen, ja geforderten freien klangfarblichen Disposition der Instrumente und in der Möglichkeit des variablen Vokalstimmeneinsatzes ein grundsätzliches anderes Verständnis als im 18. oder gar 19. Jahrhundert entgegentritt, braucht nicht eigens betont zu werden, auch nicht, dass in der Folge dieser Usanz der Werkbegriff ein offener ist.

Nur in Ansätzen ist eine Sensibilität für die konkrete Wahl der Instrumente erkennbar. Uns, die wir durch die instrumentenpsychologischen und -symbolischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts gewissermaßen auf bestimmte Instrumentierungsmuster konditioniert sind, fällt eine Erklärung für die Instrumentenspezifik der Schütz-Zeit nicht immer leicht.

VI

Werfen wir, als abschließenden thematischen Schwerpunkt, noch einen Blick auf Schützens *Becker-Psalter*. Es handelt sich um sein im Sinne lutherischer Gottesdienstpraxis am meisten einschlägiges Werk, das überdies als besonderes persönliches Bekenntnis zu werten ist³⁰.

Am 6. September 1625 starb, nach kurzer schwerer Krankheit, Schütz' Frau Magdalena geb. Wildeck. Trost nach diesem Schicksalsschlag fand Schütz in der Vertonung von Psalmtexten des Leipziger Theologen Cornelius Becker (1561–1604). Im Jahre 1628 erschien der *Becker-Psalter* in Freiberg, die Widmung ist auf den zweiten Todestag seiner Frau datiert. Dass Schütz in der Beschäftigung mit Text und Musik des Psalters Trost und Zuspruch in Zeiten der Trauer suchte und fand, geht aus dem Vorwort hervor.

Die durchweg strophischen Sätze stehen im von Christoph Bernhard sogenannten »contrapunctus aequalis«, dem einfachen Satz Note-gegen-Note, der bisweilen auch als Kantionalsatz bezeichnet wird.

An dieser Stelle ist nochmals die Brücke zurück in die Reformationszeit zu schlagen: Prinzipiell greift Becker damit das Psalmlied-Prinzip Luthers auf, freilich in entschieden größerem Rahmen und mit dem Anspruch, den gesamten Psalter in Liedform für den gottesdienstlichen Gebrauch bereitzustellen. Das Kirchenlied ist naturgemäß die ureigene kirchenmusikalische Ausdrucksform des protestantischen Gottesdienstes: In Luthers Konzeption und mit Blick auf das liturgische Procedere gilt der Gemeindegesang als die angemessene und verbindliche Form gottesdienstlicher Mitwirkung.

Suchen wir nun im Œuvre Heinrich Schützens nach kirchenliedspezifischen Kompositionen im Sinne Luthers, so ist prominent eben der *Becker-Psalter* in den Blick zu nehmen. Dessen Textdichter Cornelius Becker vertrat im Spektrum der divergierenden protestantischen Lehrmeinungen eine strikte lutherische Position und fuhr scharfes Geschütz gegen die sogenannten Kryptocalvinisten auf³¹. Seine Leipziger Dissertation von 1599 ist diesem theologischem Disput ebenso gewidmet wie die von ihm ins Werk gesetzte neue deutsche Übersetzung der Psalmen, zu der er besonders deshalb Muße gefunden hatte, weil er infolge allzu scharfer Kanzelpolemik im Jahre 1601 vorübergehend seines Amtes enthoben worden war. Tatsächlich entstand sein *Psalter Davids Gesangsweis, Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhn-*

29 Ebda.

30 Siehe dazu: Jürgen Heidrich, *Luther, Schütz und der kursächsische Hof*, in: SJB 35 (2013), S. 16–24.

31 Heidrich (wie Anm. 30), S. 18.

liche Melodeyen zugerichtet (erstmalig Leipzig 1602) vor allem, um die ältere Übersetzung des sogenannten Genfer oder Hugenottenpsalters durch Ambrosius Lobwasser mit ihren »fremden französischen und für die weltlüsternen Ohren lieblich klingenden Melodien«³² zu verdrängen, wie Becker im Vorwort notierte.

Es ist an dieser Stelle Gelegenheit, diesen Vorgang historisch noch etwas genauer zu beleuchten. Bereits in der Frühphase der Reformation hatten sich innerhalb der noch jungen protestantischen Kirche verschiedene konkurrenzierende Glaubensrichtungen ausgebildet, von denen diejenige des Genfer Reformators Jean Calvin neben der lutherischen gewiss die wirkmächtigste war. Es ist nicht nötig, hier die theologischen Differenzen zwischen dem Calvinismus und dem orthodoxen Luthertum im Detail zu erörtern. Wichtig ist, dass der Calvinismus – mit Blick auf die gottesdienstliche Beteiligung der Musik – eine abweichende Praxis des Gemeindegesangs vorsah: Anders als Luther, der zu neuer Kirchenlieddichtung förmlich aufgerufen hatte, ließ Calvin allein das Bibelwort im Allgemeinen und den Psalter im Besonderen als Textgrundlage gelten. So gab er ab 1539 Sammlungen mit Psalmliedern von Clément Marot sowie eigenen Psalmdichtungen heraus. Sukzessive wurde von Calvin die Übertragung des gesamten Psalters ins Französische und in Gestalt des Strophenliedes betrieben, wobei die Psalmtexte (im Gegensatz zur Praxis Luthers) lediglich bereimt, nicht aber erweitert oder gar gekürzt werden durften. 1562 wurde der eigentliche und endgültige *Genfer Psalter* herausgegeben; die musikalische Gestaltung oblag wesentlich Pierre Davantès. Durch schlichte vierstimmige Chorsätze von Claude Goudimel, bei denen der Cantus firmus üblicherweise im Tenor lag, erreichte der Genfer Psalter große Verbreitung in den reformierten Kirchen. Noch vor Ende des Jahrhunderts wurde der Psalter in etliche Sprachen wie das Deutsche, Niederländische und Englische übersetzt. Ambrosius Lobwasser gab 1573 eine deutsche Übersetzung des *Genfer Psalters* heraus. Sie wurde das maßgebliche Gesangbuch der deutschsprachigen reformierten Gemeinden.

Der Vorgang fand bald Nachahmer, zu nennen sind etwa Burkhard Waldis, Caspar Ulenberg, Martin Opitz und andere. Rasch aber geriet Lobwassers Übertragung zwischen die sich verhärtenden konfessionellen Fronten. Nur knapp sei daran erinnert, dass der kursächsische Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, Schützens Dienstvorgesetzter, gerade den Kampf gegen den Calvinismus auf seine konfessionstheologische Fahne geschrieben hatte. Konsequenterweise wurde der *Lobwasser-Psalter*, das »unbestrittene Gesangbuch der reformierten Kirche in Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz«³³, alsbald mit Gegenentwürfen aus dem lutherischen Lager konfrontiert. Zu nennen sind etwa Johann Wüstholtz (gest. 1626), der seinem Psalter explizit den Titel *Der Lutherisch Lobwasser* gab, vor allem aber Cornelius Becker.

Die lutherischen Theologen störten sich daran, dass mit dem Gesangbuch Lobwassers auch die Psalmenauslegungstradition Calvins verbreitet wurde, nämlich eine streng auf den Literalsinn beschränkte Interpretation der Psalmen. Luther dagegen hatte die Psalmen weithin typologisch, im eigentlichen Sinne christologisch gedeutet³⁴.

Schützens Zugriff auf gerade Beckers seinerzeit schon prominente Psalter-Dichtungen bedeutet demnach unter den zeitgenössischen theologischen Optionen eine klare Positionierung; folgendes wäre zu kommentieren:

32 Zitiert nach Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1979, S. 99.

33 Irmgard Scheitler, *Der Genfer Psalter im protestantischen Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Eckhard Grunewald u. a. (Hrsg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur Deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 97), S. 263.

34 Vgl. dazu: <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/medien-des-religioesen-transfers/henning-p-juergens-der-genfer-psalter#DiePsalterimkonfessionellenKontext>. Aufruf am 18.02.2019.

Zum Einen: Schütz wendet sich gegen die freilich in der Kirchenliedtradition von Anfang an gebräuchliche Kontrafakturpraxis, also gegen die beliebige Kompatibilität der Melodien, indem er 91 Melodien neu schafft.

Sodann: Der *Becker-Psalter* ist, in guter reformatorischer Tradition, für die Institutionen Kirche und Schule intendiert. Das wird in der zweiten Erinnerung »an den guthertzigen Leser« 1628 nochmals bekräftigt:

Der Getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten/sein heilges/reines/unverfälschtes Wort/in Kirchen/Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater in seinem Hause/wie durch reine Gottselige Lehrer/also auch durch Geist- vnd Trostreiche Lieder vnd Psalmen reichlich wohnen lassen/biß zu seines Lieben Sohns vnsers Erlösers vnd Seligmachers gewünschter Zukunfft [...] ³⁵.

Ferner: Schütz' Aneignung des *Becker-Psalters* ist spezifisch musikalisch, nicht aber theologisch. Weder hier noch in den sonstigen Dokumenten und Zeugnissen findet sich eine profilierte Stellungnahme zur Theologie Luthers im Allgemeinen, zur Lage der Protestanten in den zeitbedingten Krisen im Besonderen oder zu kirchenmusikalisch-liturgischen Fragen im Speziellen ³⁶. Und so wird eine vertiefte bekennnishaft Hinwendung zu Luther und seinen theologischen Positionen, sodann auch eine intensive Auseinandersetzung mit den Texten des Reformators aus Schütz' Schriften nicht ohne weiteres explizit.

Schließlich: Von Anfang an ist der auch private Charakter der Sammlung, ihre Funktion als individuelle häusliche Erbauung und Frömmigkeitspraxis durch das Kirchenjahr, evident: Schütz selbst verwendete sie laut Vorrede für sein eigene »Hauß-Music/vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet« ³⁷.

Der in Freiberg gedruckten ersten Auflage von 1628 folgten mehrere Neuauflagen ³⁸: 1640 hatte Herzog Adolph Friedrich von Mecklenburg das Werk in Güstrow nachdrucken lassen, 1661 erschien in Dresden Schütz' eigene vermehrte Auflage. 1676 folgte die Liedersammlung unter dem Titel *Geistreiches Gesang-Buch [...] mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso* unter der Ägide von Christoph Bernhard nochmals in Dresden, 1712 unter dem Titel *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches vollständiges Gesang- Und Kirchenbuch* in Weißenfels in der gleichen Reduktion für Melodie und Generalbass. Zweifellos war der *Becker-Psalter* Schützens Anteil der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden immensen Gesangbuchproduktion und hat in diversen lokalspezifischen Adaptionen regionale und überregionale Verbreitung gefunden ³⁹.

35 Schütz Dok, S. 147. Der analoge Passus der Ausgabe von 1661 ebd., S. 407. Vgl. dazu außerdem Martin Luthers Formulierung »das aber ein hausvater die seinen das wort gottes leret.« Zitiert nach Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdruck Bd. 10, Art. *Hausvater*, München 1984, S. 694.

36 Offenbar suggerieren erst spätere Quellen Schützens Interesse an theologischer Lektüre; z. B. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Art. *Schütz*, Leipzig 1732, S. 559: »Etliche Jahr vor seinem Tode hat sein Gehör sehr abgenommen, weswegen er seine meiste Zeit mit Lesung der H. Schrifft, und anderer Theologischen Bücher, zu Hause zugebracht [...]«.

37 Vorrede, vgl. Schütz Dok, S. 144.

38 Vgl. dazu Werner Breigs Vorwort in NSA 40.

39 Vollständige Titel in: Konrad Ameln u. a. (Hrsg.), *Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800* (RISM B/VIII/1), Kassel u. a. 1975.

Infolge der klaren kirchenliedpraktischen Orientierung im Sinne Luthers war der *Becker-Psalter* aus konfessionsgeschichtlicher Sicht im 17. Jahrhundert Schützens erfolgreichstes Werk⁴⁰. Er behielt, wie erwähnt, noch eine gewisse Bedeutung bis ins frühe 18. Jahrhundert, blieb insgesamt aber ohne jegliche Langzeitwirkung in der gottesdienstlichen Praxis. Der *Becker-Psalter* konnte sich gegen die mannigfachen, sich auch überlagernden neuen geistigen Strömungen der Gesangbuchflut des 17. und 18. Jahrhunderts nicht behaupten und steht überdies heute im Vergleich mit Schütz' Konzerten, Motetten und Passionen künstlerisch naturgemäß klar im Schatten.

Dass aber die Schütz'schen Vertonungen der Psalmendichtungen Cornelius Beckers im 17. Jahrhundert als Gesangbuch so erfolgreich gewesen sind, verdankt sich auch der Förderung durch Johann Georg II. in bewegten Zeitläuften: Das Vorwort der zweiten Auflage von 1661 enthält den expliziten Hinweis, dass der Kurfürst »solch Buch in dero Churfürstenthum und Landen auch bekannt zu machen/ u[n]d in Kirchen und Schulen einführen zu lassen« gedachte⁴¹. Schützens *Becker-Psalter* blieb der einzige lutherisch-liturgisch-musikalische Impuls des ansonsten in konfessionspolitischen Fragen äußerst umtriebigen Dresdner Hofes im engeren Sinne. Mit dem Rekurs auf den Psalter stellte sich Schütz bewusst in die lutherische Kirchenliedtradition. Zugleich aber prägte er, wie schon mit den *Psalmen Davids* auch, aktuelle musikalische und theologische Prozesse maßgeblich.

40 Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 165.

41 Schütz Dok, S. 405.

»Lauter Berenhäuterey«? Heinrich Schütz und das Lob der Musik*

Beate Agnes Schmidt

»Es ist ein gerühme/wie hoch heute zu Tage die Music gestiegen sey/ich meine sie ist gestiegen! lautere Berenhäuterey gehet im Schwange«¹, schrieb Schütz 1647 an den Quedlinburger Musiktheoretiker Henricus Baryphonus. In dem von Andreas Werckmeister überlieferten Brief nimmt Schütz mit »Berenhäuterey« die angebliche Faulheit und Trägheit zeitgenössischer Komponisten aufs Korn. Damit kritisiert er zugleich den Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend selbstzufrieden eingesetzten Topos vom musikalischen Fortschritt. Dieser Fortschrittsgedanke gehört zum festen Bestand des *Encomium musicae*, des Lobs der Musik – einer Gattung des Musikschrifttums, die bislang nicht systematisch untersucht wurde. Anders als seine lutherischen Musikerkollegen Michael Praetorius oder Seth Calvisius beschäftigte sich Schütz bekanntlich weder in theoretischen Abhandlungen noch in Vorreden mit historisch-genealogischen Ursprungsfragen, Funktionen oder Wirkungsweisen der geistlichen und weltlichen Musik. Freilich war ihm die Topik des Musiklobs durch Ausbildung und Schrifttum vertraut. Geradezu zentral – und von der Forschung bisher unbeachtet – zitiert Schütz das *Encomium musicae* im Holzschnitt zu den *Kleinen geistlichen Konzerten I* von 1636.

Viele Notendrucke des frühen 17. Jahrhunderts enthalten Titelholzschnitte. In der Regel dienen sie der Musikpublizistik allerdings eher zu illustrativen Zwecken als zur optisch-ästhetischen Integration philosophischer oder musikästhetischer Aussagen nach Art eines Gesamtkunstwerks. Im Folgenden sei am Beispiel des Titelblattes der *Kleinen geistlichen Konzerte* aufgezeigt, welche musikhistorischen Erkenntnisse sich aus der Einbeziehung dieses Mediums gewinnen lassen. Zu fragen ist, in welcher Beziehung Titelbilder als Paratext im Sinne eines materiell mit dem Basistext (Notendruck) verbundenen »Beitextes« zum Werk stehen. Und zu klären ist natürlich, inwiefern Schütz überhaupt an der Gestaltung des Holzschnittes mitgewirkt hat und was damit über Intention und Werkcharakter ausgesagt werden kann².

Der Titelholzschnitt ist nicht zuletzt durch seine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte bemerkenswert: Zum einen stellt die Graphik die einzige Illustration in Schütz' gesamtem gedruckten Schaffen überhaupt dar. Zum anderen wurde, dies ist eher untypisch, kein originärer Holzschnitt als Titelblatt entworfen. Stattdessen wurden zwei Abbildungen aus einer bereits 47 Jahre zurückliegenden, explizit

* Für Hinweise und Korrekturen danke ich ganz herzlich Werner Breig, Walter Werbeck und Kai Marius Schabram.

1 Andreas Werckmeister, *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus, oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser* [...], Frankfurt u. a. 1686, S. 114.

2 Die *Kleinen geistlichen Konzerte I* verlegte der renommierte Leipziger Buchhändler Gottfried Große. Er kündigte den Druck in seinem Messkatalog für die Leipziger Herbstmesse 1636 an. Siehe Karl Albert Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, Leipzig 1901, S. 78. Schütz kannte Große persönlich über die Patenschaft seines Neffen Heinrich Friedrich, dem Sohn seines Bruders Georg in Leipzig. In der Regel beschäftigte sich Schütz selbst mit Druckabläufen und Korrekturen seiner Werke oder stellte eigenes Privatpapier zur Verfügung. Hier scheint – dafür spricht die hohe Fehlerquote des Originaldruckes – Schütz allerdings eher weniger Hilfe zur Verfügung gestellt zu haben. Das Titelblatt wird aber mit Sicherheit nicht über seinen Kopf hinweg konzipiert worden sein.

mit *Encomium musices* überschriebenen Antwerpener Graphiksammlung zitiert und miteinander kombiniert³. Anhand dieser Vorlage von 1589 soll zunächst der intertextuelle Bezug auf die Tradition des Musiklobs und dessen strukturelle Merkmale kurz skizziert werden. Diese Aspekte werden schließlich mit der zeitgenössischen Musiktheorie sowie dem lutherischen Musikschrifttum und seiner typisch endzeitlichen Heilserwartung in Beziehung gesetzt. Sie bilden die Grundlage für die Frage nach Motiven und Strategien für Rhetorik und Bildprogramm in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und nach deren Verhältnis zu Intention und Struktur des Werkes. Denn mit dem Holzschnitt wurde – so die These dieses Aufsatzes – über bloß dekorative Aspekte hinaus in der »Sprache des Sehens«⁴ eine klare Aussage über die Absichten des Werkes vermittelt.



Abbildung 1: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 13.5 Musica 2° (1)

1. Musiklob – Original und Kopie

In der Gattung des *Encomium musicae* würdigen vor allem lutherische Autoren die *ars musica* in ihren Entstehungs- und Wirkungskontexten als heilsgeschichtlich relevante, auf Gott und »seine himmlischen Musiker« – die Engel – verweisende Kunst⁵. Mit Bernhard Jahn⁶ erschließt sich seine Struktur nicht nach modernen Gattungstheorien, sondern durch eine einheitliche Topik: Das *Encomium musicae* findet seinen Ausdruck in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, in Lobgedichten, Lobreden, Vorreden zu musikalischen Werken, musiktheoretischen Werken und Chroniken oder als musikgeschichtliche Abhandlung. Die idealtypischen Strukturprinzipien des *Encomium musicae* sind der antiken Rhetorik entlehnt. Jahn klassifiziert vier Topoi: *ortus* (Ursprungs- und Abstammungsfrage), *progressus* (Fortschritts- und Perfektibilitätslob), *usus* (Wirkung und Nutzen) und *abusus* (Missbrauch). Sie durchziehen in variiert Form und nicht immer vollständig das Musikschrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts. Seine Anfänge reichen indes bereits bis ins 9. Jahrhundert zurück⁷. Seit dem 16. Jahrhundert lässt sich besonders im lutherischen Musikschrifttum eine Verdichtung seiner Topik beobachten⁸. Eine Schlüssel-

3 Der Holzschnitt ist in der Organum-Stimme überliefert. Zu Abbildung und Überlieferungssituation siehe NSA 10/11 (*Kleine geistliche Konzerte I* [1636]), Neuausgabe von Beate Agnes Schmidt, Kassel etc. 2019, S. VII–XXVIII. Auf die Adaption verweist Ulf Wellner in: *Die Titelholzschnitte in den Drucken Michael Praetorius Creutzbergensis*, Diss. masch. Leipzig 2008.

4 Carsten Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987. Überblicksartig zum Bedeutungshorizont von Titelholzschnitten in Musikdrucken: Beate Bugenhagen, *Musik im Bild – sinnbildliche Darstellungen zur Kirchenmusik auf Titelblättern der Frühen Neuzeit*, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 5/1: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hrsg. von Ulrich Fürst u. a., Laaber 2015, S. 161–176.

5 Überblicksartig zur frühen lutherischen Musikgeschichte siehe Kai Marius Schabram, *Ursprung und Entwicklung der »Musica sacra« in der lutherischen Musikgeschichtsschreibung des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 100* (2016), S. 25–46. Eine gute Darstellung der Hintergründe und Rechtfertigungsargumente lutherischer Musik im 16.–18. Jahrhundert bietet Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2017, Kap. 2.

6 Erstmals überblicksartig zur Topik des *Encomium musicae* mit Schwerpunkt auf dem späten 17. Jahrhundert: Bernhard Jahn, »*Encomium musicae*« und »*musica historica*«: zur Konzeption von Musikgeschichte im 17. Jahrhundert an Beispielen aus dem schlesisch-sächsischen Raum, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 491–511.

7 Jahn nennt als frühestes Beispiel die Kapitel »De laude musicae disciplinae« und »De nomine et inventoribus« aus der *Musica disciplina* von Aurelius Reomensis/Aurelian von Réôme aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Ebd., S. 495. Siehe auch Günter Bader, *Psalterium affectum palestra*, Tübingen 1996, S. 183–187.

8 Die folgende Aufzählung soll als Überblick für die Literatur des späten 15.–17. Jahrhunderts dienen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Jean Gerson, *Carmen de laude musicae*, in: *De canticis* (1424–26), das in Adam Fuldas *De musica* (1490) wiederabgedruckt wurde und zu Luthers Zeit an der Wittenberger Universität Lehrbuch war (*Oeuvres complètes*, Bd. 4, hrsg. von Palémon Glorieux, Paris 1962, S. 135–137); Johann Walter, *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538; Georg Frölich, *Uom preis, lob vnnd nutzbarkeit der lieblichen kunst Musica*, Augsburg 1540; Johann Holtheuser, *Encomium musicae*, Erfurt 1551; Johann Walter, *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*, Wittenberg 1564; Johann Fischart, *Ein Artliches lob der Lauten* (Vorwort unter dem Pseudonym J. F. G. Mentzer), in: Bernhard Jobin, *Das erste Buch Newerleßner Fleissiger etlicher viel Schöner Lautenstück | von artlichen Fantaseyen | lieblichen Teütschen | Frantzösischen vnnd Italiänischen Liedern | künstlichen Lateinischen Muteten [...] in die Teutsche Tabulatur [...] zusammen getragen [...]*, Straßburg 1572; Nicodemus Frischlin, *Oratio de Encomio Musicae* (1574); Matthäus Gwinne, *Oratio in laudem Musices* (1582), in: John Ward, *The lives of the professors of Gresham College*, London 1740, S. 81–87; John Case, *The praise of musicke*, Oxford 1586; Sebastian Pichsel, *Carmen de Musica*, Speyer 1588; Cyriacus Spangenberg, *Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musica und deren Anknuff, Lob, Nutz und Wirkung*

funktion in der Geschichte des *Encomium musicae* im protestantischen Raum nimmt Luthers Vorrede zu den *Symphoniae jucundae atque adeo breves* (Wittenberg 1538) von Georg Rhau ein. Seine Schrift befeuerte maßgeblich die Beschäftigung mit dem Lob der Musik bis ins 18. Jahrhundert. Luthers Vorrede wurde erst 1605 von Michael Praetorius mit *Encomion Musices* überschrieben und häufig als Standardreferenz in lateinischer und deutscher Sprache vollständig oder in Ausschnitten zitiert⁹; graphische Darstellungen des Lobs der Musik sind kaum bekannt¹⁰.

Bislang in diesem Kontext unbeachtet ist die von Philipp Galle (1537–1612) um 1589 in Antwerpen unter *Encomium musices* herausgegebene Kupferstichsammlung¹¹. Gleich zwei ihrer Illustrationen

(1589), hrsg. von Adalbert Keller, Stuttgart 1861; Franciscus Praetorius, *De praestantia, autoritate et dignitate artis Musices*, Rostock 1603; Andreas Vogeler, *Encomium musices*, Königsberg 1604; Martinus Friedrich, *Encomium Musicae vocalis et instrumentalis: Das ist: Eine Christl. Predigt vom Lob der lieben Musicae, wie man Gott nicht allein mit lebendiger Stimme, sondern auch mit Instrumenten loben soll*, Jena 1610; Joachim Leseberg, *Oratio, de honestorum conciorum, cum primis musicorum, ipsiusque musices incunditate et utilitate*, Schaumburg 1616; Johann Woltz, *Encomium musicae*, in: *Nova musices organicae tabulatura*, Basel 1617; Martin Hyller, *Encomion musices*, Leipzig 1621; Adam Staden, *Ενκομιον μουσικης; Hoc est: Dissertatiuncula, De dignitate utilitate et jucunditate artis musicae*, Altdorf 1632; Lorentz Schröder, *Ein nützliches Tractätlein vom Lobe Gottes oder der herzerfreuenden Musica*, Kopenhagen 1639; Wenzel Scherffer von Scherffenstein, *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, 11. Buch: *Der Music Lob*, Brieg 1652, S. 728–766.

9 Johann Walter, *Lob vnd Preis/ Der Himlischen Kunst MVSICA*, Wittenberg 1564; Hieronymus Weller, *Der ander Theyl des Buchs Hiob [...]*, Nürnberg 1565, S. Vviv^v–Xxii^v; Wolfgang Figulus, *Cantionarum sacratum*, Frankfurt/Oder 1575; Tobias Michael, *Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil*, Leipzig 1637. Die deutsche Übersetzung von Praetorius unter dem Titel *Encomion Musices* in: Michael Praetorius, *Musae Sioniae I* (1605), hrsg. von Rudolf Gerber (Gesamtausgabe der musikalischen Werke 1, im Folgenden zitiert als GA), Wolfenbüttel 1928, VII–IX wurde im 17./18. Jahrhundert wiederabgedruckt von: Andreas Werckmeister, *Der Edlen Music-Kunst Würdel Gebrauch und Mißbrauch*, Frankfurt 1691, S. 36–41; Lorenz Christoph Mizler, *Musikalische Bibliothek [...]*, Bd. 1, Leipzig 1739, S. 50–57. Zu Überlieferungsgeschichte und weiterer Literatur: Walter Blankenburg, *Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers »Encomion musices«*, in: Lutherjahrbuch 39 (1972), S. 80–104; Derek Stauff, *Hieronymus Weller's Job Commentary: a New Source for Luther's »Encomion musices«*, in: Lutherjahrbuch 81 (2014), S. 54–78.

10 Graphiken zum *Encomium musicae* sind etwa in Nürnberg nachweisbar: zum einen eine Bildrolle von Hanns Haiden dem Älteren als Anhang zu *Triumph der hochgelobten Kunstreichen Musica* (Nürnberg 1607), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Mm 391a–d. Dazu Monika Holl, *»Der Musica Triumph« – Ein Bilddokument von 1607 zur Musikauffassung des Humanismus in Deutschland*, in: *Imago musicae* 3 (1986), S. 9–30; zum anderen der Einblattdruck von Sigmund Theophil Staden: *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik* von 1658, Stadtbibliothek Nürnberg, Will. II, 436a. Dazu Dieter Gutknecht, *Musik als Bild. Allegorische »Verbildlichungen« im 17. Jahrhundert*, Freiburg 2003, S. 71–74.

11 *Encomium musices*, Kupferstiche von Adriaen Collaert nach Vorlagen von Johannes Stradanus, hrsg. von Philipp Galle, Antwerpen um 1589. Online zugänglich im Virtuellen Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig unter: <http://kk.haum-bs.de/?id=collaert-a-ab3-0006> und <http://kk.haum-bs.de/?idcollaert-a-ab3-0022> (Aufruf am 25.10.2017). Die Sammlung ist nur in wenigen Exemplaren erhalten. Desweiteren online zugänglich in der Digitalen Sammlung des British Museum London, ohne Titelblatt, aber mit Galles seltener Widmungsvorrede: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=176558001&objectid=704959 (Aufruf am 25.10.2017). Zu Beschreibungen der Kupferstiche: Paulina Kowalczyk, *»Laudate eum in sono tubae«. Musical references in »Encomium Musices«, a collection of engravings by Phillipe Galle*, in: Elzbieta Szczurko u. a. (Hrsg.), *Logos et musica. In honorem summi romani pontificis Benedicti XVI.*, Frankfurt 2012, S. 607–622; Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975, S. 36–27; *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Amsterdam 1993, 264.5.II, 474–487 (The Collaert Dynasty), 136–150 (Johannes Stradanus); Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999, S. 174–175. Zu Jan van der Straet: A. Baroni and

finden sich nun kombiniert auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* wieder. Welche Rezeption erfährt nun diese prunkvolle Kupferstichsammlung durch Schützens Holzschnitt? Ausgehend von einem frühneuzeitlichen »wortanaloge[n] Verständnis der Bilder«¹² sollen im Folgenden die Graphiken in Original und Adaption als künstlerische (nichtsprachliche) Ausdrucksform des *Encomium musicae* beschrieben werden. Da Bilder im Vergleich zur Sprache weniger konkret sind, illustrieren anschließend zeitgenössische Texte des Musiklobs ihren ideengeschichtlichen Bedeutungshorizont.

Galles Zyklus entstand in der Phase der Rekatholisierung Antwerpens infolge der (Wieder-)Eroberung durch ein spanisches Heer unter Alexander Farnese 1585. Er enthält siebzehn Stiche zu alt- und neutestamentarischen Themen und eine Darstellung der Messe. Sie sind durch Bild, Textanteile und Noten einer Vokalmusik (Titelblatt) optisch gegliedert. Sämtliche Elemente nehmen aufeinander Bezug und thematisieren als verbindendes Moment die Bedeutung der Musik als Lobpreis Gottes. Bis auf einen Kupferstich (Nr. 16) handelt es sich um Druckgraphiken von Adriaen Collaert (1560–1618), die ihrerseits auf Vorlagen von Jan van der Straet/Johannes Stradanus (1523–1605) zurückgehen.

Die gesamte Serie greift mit biblischen Motiven und dem zeitgenössischen Gotteslob einer Messe typische Beispiele des Nutzens der Musik (*usus musicae*) auf: Danach ist Musik nie Selbstzweck, sondern offenbart in ihrer Funktion ihr göttliches Wesen. Die Argumente sind Teil eines über Jahrhunderte lang anerkannten Beispielkatalogs über die Wirkungsmacht der Musik, der seit dem 16. Jahrhundert maßgeblich von Tinctoris' »effectuus musicae« des *Complexus effectuum musicus* (um 1473) beeinflusst war: die heilende und Trübsal vertreibende Kraft der Musik (David beruhigt Saul), ihre schmückende Aufgabe im Gottesdienst zum Lob des Herrn (Psalm 150, jüdische Tempelmusik zur Zeit Davids und Salomons, christliche Messe), ihre freudeerfüllende Macht (bei Dankfeiern) oder ihre geistliche Wirkung während Segnungen und Salbungen¹³. Den zyklischen Rahmen bilden die Graphiken zu Hiob 38 (Nr. 3) und Offb 5 bzw. 15 (Nr. 18). Sie vermitteln die alte Vorstellung von der Musik als Teil einer universellen kosmischen Ordnung. Die Musik ist Abbild göttlicher Harmonie und Ewigkeit (Nr. 3) und deutet auf die Ursprungsfrage (*ortus musicae*). Die Literatur des *Encomium musicae* diskutiert unter diesem Aspekt die Entstehung und Erfindung der menschlichen Musik, wobei mythologische Ursprungsvorstellungen

M. Sellink, *Stradanus 1523–1605: Court artist of the Medici*, in: *Katalog Groeningemuseum Brugge 2008–2009*, Turnhout 2012, S. 307–313.

12 Im Gegensatz zu einer »Epochenauffassung, die immer von der ideellen Priorität des Begriffes ausgehend das Wort als vorrangig ansieht«. Warncke (wie Anm. 4), S. 17, 166 f.

13 Nr. 3 (Himmlische Chöre als Antwort des Herrn an Hiob): Hiob 38; Nr. 4 (Moses und Miriams Lied nach der Überquerung des roten Meeres): Mose 2,15; Nr. 5 (Saul unter den Propheten): 1 Sam 10,5; Nr. 6 (David beruhigt Saul mit der Harfe): 1 Sam 16,23; Nr. 7 (Frauen Israels musizieren bei Davids Rückkehr): 1 Sam 18,6–7; Nr. 8 und Nr. 9 (Überbringung der Bundeslade nach Jerusalem): 2 Sam 6; Nr. 10: Sänger vor den Königen von Juda, Israel und Edom: 2 Kön 3,15; Nr. 11 (Freude des Volkes Juda über den Eid zum Herrn): 2 Chr 15; Nr. 12 (Salbung Joas zum König): 2 Kön 11,12; Nr. 13 (Beginn des Tempelbaus): Esra 3,10–11; Nr. 14 (Lobpreis der Frauen Israels): Judit 15, 14; Nr. 15 (Eroberung der Zitadelle): 1 Makk 13; Nr. 16 (Verkündigung an die Hirten): Lk 2,8–12; Nr. 17: Gesungene heilige Messe; Nr. 18 (Anbetung des Lammes): Offb 5 und 15. Zur Ikonographie etlicher Motive seit dem Mittelalter siehe überblicksartig die Artikel von Ute Jung-Kaiser, *Ikonographie der Engelsmusik – der himmlische Lobpreis ab 1600*, Franz Körndle, *Hiob, König David, Hl. Gregor, Hl. Cäcilia: Die Autorisierung der Kirchenmusik im Bild*, Thea Vignau-Wilberg, *Die tröstende Wirkung und heilende Kraft der Musik* sowie Eckhard Roch, *Die Musik der Apokalypse*, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 5/1 (wie Anm. 6), S. 63–121. Zum weiteren Kontext der Emblematik und Ikonographie siehe überdies das Standardwerk von Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996.

im 16. Jahrhundert zunehmend von biblischen Deutungsmustern überlagert werden¹⁴. Mit der Johannes-Offenbarung (Nr. 18) wird der humanistische Fortschrittsgedanke der Musik (*progressus musicae*) visualisiert, die sich in lutherischer Vorstellung durch immer größere Perfektion dem ewigen Musizieren fast angenähert hat. Der Anfang der Musik bei der Erschaffung der Welt und ihr Ende im Jüngsten Gericht assoziiert eine zyklische Struktur im Stil der seit dem Mittelalter überlieferten ontologischen Ordnung.

Galles Titelblatt symbolisiert das Lob der Musik schlechthin. Es enthält mit Psalm 150 den prominentesten biblischen Beleg für vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit. Auch bei Tinctoris verkörpert dieser Psalm musikalisches Gotteslob: »musica laudes dei decorat« und bleibt wichtige Referenzquelle des Musiklobs im 16./17. Jahrhundert¹⁵. Mit ihm wird der Psalter beschlossen und noch einmal zum Gottesdienst mit verschiedensten Arten von Blas- und Schlaginstrumenten vergangener und moderner Bauarten aufgerufen: »Lobet den Herrn [...] mit Posaunen [...] mit Psalter und Harfe [...] mit Pauken und Reigen [...] mit Saiten und Pfeifen [...] mit hellen Zimbeln« (Ps 150,3–5). Diese ganze Vielfalt zeitgenössischer und historischer Schlag-, Streich- und Blasinstrumente umgibt die »Musica« mit Lorbeerkrantz¹⁶.

Die »Musica« thront über den personifizierten Allegorien »Harmonia« und »Mensura«, die ein Chorbuch halten. Die aufgeschlagene sechsstimmige Motette *Nata et grata polo* geht auf Andries Pévernage (1542–1589), Musikdirektor am Jesuitenkolleg von Kortrijk und an der Kathedrale von Antwerpen, zurück. Ihren Text verfasste der Stadtschreiber von Antwerpen Johannes Boghe/Bochius: »Nata, et grata polo, vovum discordia concors Musica, scitque homines flectere, scitque Deos, flectere scitque feras: at quisquis nescius illa flectier, is nec homo, nec fera, sed lapis est«. (*Im Himmel geboren und gesegnet ist die Musik, die in einträchtiger Zwietracht der Stimmen harmoniert. Sie weiß die Götter, die Menschen und wilden Tiere zu rühren. Derjenige, der nicht von ihr bewegt wird, ist weder Mensch noch Tier, sondern ein Stein.*) Boghes Motettentext erinnert im ersten Teil an die mittelalterlich-mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik als pythagoreische *scientia* und schlägt gedanklich den Bogen zu den beiden personifizierten, links und rechts stehenden Allegorien: Die Musik ist Abbild der ewigen »Harmonia«, der »discordia concors«, und beruht auf rationalen Zahlengesetzen, die die »Mensura« verkörpert. Als Symbol dieser mathematisch-geometrischen Seite trägt die »Mensura« eine Art Messgerät in ihrer linken Hand¹⁷, während sie mit der rechten Hand dirigiert und den Takt angibt. Die Figur der sinnlichen »Harmonia« wendet sich dagegen seitlich ab und scheint ihren Blick auf die Vielfalt der Instrumente zu richten. Sie trägt in der Rechten ein geflügeltes Herz mit Ohren, ein Bild, das auf Theophilus von Antiochia zurückgeht, der die Ohren des Herzens im *Ad Autolyicum* neben den Augen der Seele als

14 Schabram (wie Anm. 5); Jahn (wie Anm. 6).

15 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel 1495, übersetzt von Heinrich Bellermann, Nachwort von Peter Gülke, Leipzig 1983. Auf dem Holzschnitt zu der *Psalmodia Christiana* des Pfarrers Hector Mithobius (Bremen 1665) symbolisiert der Psalm die Bundeslade, die mit Davids Lobgesang und einer feierlichen Prozession bildlich in Szene gesetzt wird.

16 Zu Instrumenten, die nicht in der zeitgenössischen Praxis üblich waren, zählen die Lyra und das Cornu links und rechts neben der »Musica«. Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven 1979, S. 35.

17 Bei dem T-förmigen Gegenstand soll es sich um ein Zeitmessgerät oder eine Waage handeln. Vgl. *Himmelschöre & Höllenkrach. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Ursula Härting, Bönen 2006, S. 88; Fischer (wie Anm. 11), S. 26; Vignau-Wilberg (wie Anm. 11), S. 174, Kowalczyk (wie Anm. 11), S. 614. Wahrscheinlicher ist meines Erachtens ein Messgerät, das im Instrumentenbau eingesetzt wurde, etwa zum Bestimmen der Maße/Mensuren von Orgelpfeifen. Gerade im Instrumentenbau sah man nach mittelalterlicher Vorstellung die Proportionen der auf Zahlengesetzen beruhenden, göttlichen Harmonie wiedergespiegelt.

Zugang zu Gott beschreibt¹⁸. Besonders in der reformatorischen »Metaphysik des Hörens« gewinnt diese Vorstellung an Bedeutung, weil die visuelle Sinneswahrnehmung als Erfahrung göttlicher Erkenntnis zugunsten der akustischen in den Hintergrund tritt¹⁹. Für die Macht der Musik über die Herzen aller Kreaturen steht in der Topik des *Encomium musicae* häufig der Orpheus-Mythos. Diesen zitiert auch Tinctoris als Nachweis, dass »*musica duriciam cordis resolvit*« und menschlicher Gesang die Herzen einfacher Menschen und wilder Tiere, ja selbst die Felsen und Wälder zu bewegen vermag.

Das Verständnis einer selbst Steine und tote Natur belebenden Musik teilt Boghe im zweiten Teil seiner Motettenverse nicht. Er scheint von Luther beeinflusst, der in seinem Musiklob die unbelebte, un-musikalische Natur (Stein) von der belebten, musikalischen Natur (Wind, Vögel, Tiere) und der menschlichen Stimme unerscheidet. Gerade über Luther wird die Frage nach dem Nutzen der Musik (*usus musicae*) für den Menschen transportiert. So regiert die Musik über die menschlichen Affekte (»*domina et gubernatrix affectuum humanorum*«) und kann wohltuend auf die Menschen und ihre Herzen wirken. Musik ist als »*donum dei*« »*creatura nobilis, salutaris et laeta*« unter den *artes liberales* von Rang und heilsam²⁰.

Galles Sammlung verweist mit der Darstellung der heiligen Messe (Nr. 17) deutlich auf einen katholischen Entstehungskontext. Ihr selektiver Blick auf alttestamentarische Quellen, die Betonung der Vokal- und der Instrumentalmusik im Gottesdienst, sodann auch der eschatologischen Prophetie samt Aufwertung der Musik überhaupt können als gegenreformatorische Reaktion gesehen werden. Genau diese Aspekte stehen im Vordergrund des lutherischen Musikschrifttums im 16. und 17. Jahrhundert.



Abbildung 2: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, A Collaert AB 3.6

¹⁸ [...] »so the same holds good regarding the eyes of the soul and the ears of the heart, that it is by them we are able to behold God«. Theophilus, *Ad Autolyicum* (Kap. 2), in: Alexander Roberts (Hrsg.), *The Ante-Nicene Fathers*, Bd. 2, New York 2007, S. 89.

¹⁹ Reiner Schürmann, *Die gebrochenen Hegemonien*, aus dem Französischen von Hans Scheulen, Zürich 2017, S. 520–522. Dazu ausführlicher und mit dem Verweis auf Schürmann: Bettina Varwig, *Bild und Klang in Heinrich Schütz' Weihnachtshistorie*, in: *SJb* 38 (2016), 33 f.

²⁰ Martin Luther, Praefatio zu den *Symphoniae iucundae* 1538, in: *WA 50: Schriften 1536/1539*, Weimar 1914, S. 364–374, hier S. 370; unter *Encomion Musices* siehe Praetorius, *GA 1: Musae Sioniae I* (wie Anm. 9).



Abbildung 3: Herzog August
Bibliothek Wolfenbüttel,
13.5 Musica 2° (1), Ausschnitt

Auf den Bedeutungshorizont von Galles *Encomium musices* greift der dreiteilig konzipierte Holzschnitt der *Kleinen Geistlichen Konzerte* ausgesprochen selektiv zurück: Der Blick des Betrachters wird auf die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« sowie die Offenbarungsszene (Nr. 18) gelenkt (Abbildung 3). Schütz verzichtete sowohl auf das dekorative Lob der Instrumente als auch dasjenige der »Musica«, weder als Allegorie noch als Abbildung einer Notation. Die »Mensura« blickt nun – aufgrund der getilgten »Musica« – auf den Titel, während die »Harmonia« weiterhin auf das Herz schaut. Mit ihren Händen verweisen beide über das Titelblatt aufeinander.

Mit Instrumenten abgebildet ist nur der obere Engelschor auf einer Wolke (Abbildung 1). Vier Engel musizieren auf Harfe, Diskantzink, Chorlaute und Chorzink, während ein mittig platzierter Engel singt oder aus Noten dirigiert. Er entspricht in Haltung und Position der Figur des Gottvaters der Offenbarungsszene. Die Strahlen göttlichen Lichts ergießen sich über das Himmelgewölk beider Szenen. Über ihnen halten zwei kleinere Engel ein Banner mit der lateinischen Version von Ps 89,2: »Misericordias Domini in aeternum cantabo«. (*Dein Erbarmen, Herr, will ich in Ewigkeit singen.*) Der Engelschor findet sein Pendant in der unteren Abbildung, die ein Plagiat der Offenbarungsszene von Galles *Encomium musices* ist (Abbildung 5).

Dargestellt wird nur die Anbetung des Lammes aus der Johannes-Vision, in der Gottvater das Buch der sieben Siegel hält. Er wird umringt vom Lamm Gottes und vier geflügelten Wesen. Sie symbolisieren seit den Kirchenvätern die Evangelisten (Mensch/Matthäus, Löwe/Markus, Stier/Lukas, Adler/Johannes). Das zentral positionierte Lamm trägt sichtbar die sieben Hörner als Zeichen göttlicher Macht und Vollkommenheit. Festgehalten ist der Moment, in dem die 24 Ältesten vor ihm niederknien: Sie »hatten ein jeglicher Harfen und goldene Schalen voll Räuchwerk, das sind die Gebete der Heiligen, und sangen ein neues Lied« (Offb 5,8–9). Im Original umgeben das apokalyptische Geschehen zwei aneinander gereihete Engelshierarchien, die im Hintergrund durch undeutliche Schatten ins Unendliche zu reichen scheinen. Diese Tiefenwirkung fehlt in Schütz' Adaption. Statt konzentrischer Engelskreise liegen Wolken über den Köpfen der Ältesten. Überhaupt sind Tiere, Gesichter und Gewänder schematischer und stark vereinfacht dargestellt. Über Gottvater erscheint als Zeichen der Trinität das gleichseitige Dreieck. Die originale Tiefenwirkung weicht einem eindimensionalen Geschehen, das durch die Öffnung der Reihen der Ältesten das Lamm und damit den *Solus Christus*-Gedanken stärker in den Vordergrund rückt.



Abbildung 4: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, A Collaert AB 3.22



Abbildung 5: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13.5 Musica 2° (1), Ausschnitt

Schütz' Titelbild spielt auf zwei verschiedene Himmelsvorstellungen an, die sich auf dem Holzschnitt überlagern:

1. auf die traditionelle Proportionenlehre und Himmelsharmonie, für die »Harmonia« und »Mensura« Pate stehen und
2. mit der Offenbarungsszenerie auf biblische Engelschöre und die Himmelskantorei. Sie erlangt im lutherischen Musikschrifttum durch theologisch heilsgeschichtliche Konnotationen eine eigene Bedeutung.

2. Harmonie und Himmelskantorei

Mit den Allegorien »Harmonia« und »Mensura« greift der Holzschnitt pythagoreisch-platonische Vorstellungen von der Musik auf, die in ihren Zahlengesetzen und Proportionen das Prinzip göttlicher Weltordnung offenbaren. Seit Augustinus wurden daran die biblischen Schöpfungsverse nach seiner Ordnung nach Maß, Zahl und Gewicht (Weish 11,22) geknüpft. In ihrer Zahlhaftigkeit spiegelte die Musik als mathematisch erklärbares, vernunftgesteuertes *scientia* die kosmische Harmonie wider. Seit Boethius' *De institutione musica* war damit die Vorstellung einer für den Menschen unhörbaren *musica mundana* verbunden, die die himmlische Harmonie im Weltall erfüllt. In dieser Vorstellung entsteht der vollkommene, ewige Himmelsklang durch wohlgeordnete Bewegungen der Planeten.

Diese Harmonie findet ihr Abbild in der ebenso wohlgeordneten irdischen Musik. Daraus leiten sich Maß und Regelmäßigkeit ab – ein noch im 17. Jahrhundert musiktheoretischer Gemeinplatz: Mit Schütz' Dresdner Kollegen Michael Praetorius ist die Harmonia »süß«, »lieblich« und »wohlklingend«, deren Klang ohne Gesetz und Maß (*mensura*) Gott selbst beleidige. Denn schon Platon habe gewusst, dass Zahl, Gewicht und Maß durch Gott geordnet seien²¹. Ganz ähnlich verwendet Schütz den Begriff der »himmlischen Harmonie«:

1. Im Vorwort zu den *Italienischen Madrigalen* von 1611 dient Schütz die Vorstellung der »Armonia Celeste« als Vorbild, die unvergleichlichen Werke seines Lehrers Giovanni Gabrieli zu rühmen²².

2. In der *Geistlichen Chor-Music* von 1648 verhöhnt Schütz mit dem Begriff ungebildete Hörer ohne Kenntnisse musikalischer Kunst- und Regelmäßigkeit sowie »in der Music nicht recht gelehrten Ohren«. Denn diesen Hörern würden manche Kompositionen nur »als Himmlische Harmoni fürkommen«. Aus Schütz' Sicht seien diese jedoch »nicht viel höher als einer tauben Nuß werth«. Auch Schütz verbindet mit seiner Vorstellung der himmlischen Harmonie die »gute Ordnung« der Musik, nämlich die »harte Nuß (als worinnen der rechte Kern und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist)«. Dabei brauchte Schütz mit seiner Vorstellung von »guter Ordnung« auf mathematische, astronomische oder musiktheoretische Auffassungen gar nicht einzugehen²³.

In seiner Zeit berühmt und Schütz gewiss nicht fremd waren in der frühen Dresdner Zeit die Werke des kaiserlichen Mathematikers Johannes Kepler²⁴. Seine Ideen über Planetengeschwindigkeiten in ihrer Beziehung zu Tonabständen und musikalischen Modi kann Schütz durch den befreundeten kursächsischen Hofpoeten Johannes Seusse gekannt haben. Kepler erklärt 1619 im fünften Band der *Harmonices mundi*, dass die »Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende, mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr fassbar)« seien²⁵. Dass himmlische Harmonie klingt, aber akustisch und physisch nicht wahrnehmbar ist, stand für Kepler und die folgende Generation bis ins 18. Jahrhundert außer Frage²⁶.

Keplers Vorstellung klingender Himmelsbewegungen als mehrstimmige Musik verdeutlicht mit Christian Kaden einen Wandel der frühneuzeitlichen Musiklehre in ihrem Verhältnis zur *musica mundana*²⁷. Kaden formuliert ihn als Paradigmenwechsel von einer kosmozentrischen hin zu einer anthropo-

21 »Mensurae etiam servanda est aequalitas, ne harmonia deformatur velturbetar: Nam sine lege & mensura canere, est Deum ipsum offendere, qui omnia numero, pondere & mensura disposuit, ut Plato inquit.« Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, Faksimile-Reprint, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 79.

22 Schütz Dok, Nr. 4.

23 Schütz Dok, Nr. 121.

24 Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton 1994. Seusse stand in Briefkontakt mit Kepler und schrieb für Schütz fünf Widmungsgedichte zu den *Psalmen Davids* und den *Cantiones sacrae*.

25 Johannes Kepler, *Weltharmonik*, übers. von Max Caspar, München/Berlin 1939, S. 315.

26 Noch der Halberstädter Organist, Musiktheoretiker und geistige Nachlassverwalter der Schütz-Generation Andreas Werckmeister setzt sich mit Keplers Ideen auseinander: »Die Meinung ist zwar nicht/daß die Sterne ihre natürlichen *Sonos* geben müsten/sondern das ist gewiß/daß sie in ihre *harmonische Proportion* und Ordnung von Gott dem Schöpfer gesetzet sind/und in ihrem Lauffe/die Ordnung der *Musicalischen Proportionen*/und *Harmonia* behalten und in acht nehmen müßen.« Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse* [...], Quedlinburg 1707, S. 19.

27 Christian Kaden, Art. *Musik*, IV: Übergänge zur Neuzeit, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. a. 2010, S. 274. Kaden nennt als frühes Beispiel für die Himmelsmusik als Mensuralpolyphonie Claude Sebastiens *Bellum musicale* (Straßburg 1563). Zu dem Paradigmenwechsel auch Carl Dahlhaus, *Was heißt »Geschichte der Musiktheorie«?* In: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 8–39.

zentrischen Sicht. Denn mit dem Verweis einer mehrstimmigen Planetenmusik projiziert Kepler die fortschrittliche Idee der musikalischen Mehrstimmigkeit auf die göttliche Sphärenharmonie. Danach imitiert nicht mehr die irdische die himmlische Musik wie noch in der mittelalterlichen Vorstellung, sondern umgekehrt.

Besonders Schütz' Dresdner Kollege Michael Praetorius entwickelt die Vorstellungswelt himmlischer Mehrstimmigkeit weiter. Er erklärt die aus Italien importierte vokal-instrumentale venezianische Mehrchörigkeit zum Ideal aller göttlichen Harmonie. Vorbild für diese »rechte Himmlische Art zu *musiciren*«²⁸ waren ihm neben Lambert de Sayve und anderen besonders Giovanni Gabrieli und sein Onkel Andrea. Schütz teilte in seinen frühen Jahren diese Vorstellung. Das zeigt das Lob von Giovanni Gabrielis Musik als »Armonia Celeste« in den *Italienischen Madrigalen*. Die gemeinsame Verehrung für den Organisten von San Marco in Venedig findet sich in den mehrchörigen Konzerten der *Psalmen Davids* und den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* von 1619 wieder. In etlichen Nummern lassen Echos und endlos scheinendes Wechselspiel göttliche Ewigkeit und Harmonie erahnen²⁹.

Das Gegenbild solcher Harmonie ist, so führt es Schütz im Vorwort zu den *Psalmen Davids* aus, irdisches Mittelmaß und Missbrauch in unbefriedigend ausgeführten Aufführungen (*abusus musicae*): »Im widrigen fall wird eine sehr vnangenehme Harmony vnd anders nicht als eine *Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg darauß entstehen, der *intention* deß *Authoris* zu wider«³⁰. Ex negativo assoziieren die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« den *abusus musicae*. Anders als in den Enkomien, die sich meist allgemein gegen Feinde der Musik oder schlechte Aufführungspraxis richten, können sie bei Schütz auch als Ermahnung für ein ausgewogenes Gleichgewicht von Tradition (Kontrapunkt) und stilistischen Neuerungen in Kompositionen stehen. Dilettantismus der Musiker und Unwissenheit des tradierten Regelwerkes thematisiert Schütz nicht nur während der Erscheinungszeit der *Kleinen geistlichen Konzerte*³¹. Auch in den Vorworten bis zur *Geistlichen Chormusik* betont er immer wieder die Einheit von kontrapunktischem Regelwerk und stilistischen Neuerungen. In diesem Sinne erklärt noch Werckmeister, dass man sich niemals »allzu grosser Freyheit in der *Composition*« bedienen dürfe. So würden »die natürlichen *Fundamenta* [...] zerrissen/und eine grausame Barbarey *Confusiones* und Unfug/in die *Music* möchte eingeführet werden«. Die Musik basiere auf dem »Bau der Harmoniae« aus Zahlen und Proportionen, »weil er [Gott, d. Verf.] selber ein GOTT der Ordnung ist/waß nun GOTT und die Natur geordnet/dem muß man billig nachfolgen«³².

Dieser Paradigmenwechsel, der das traditionelle Verhältnis von himmlischer und irdischer Musik verkehrt, spiegelt sich noch in den Lobgedichten des Andreas Rivinus in den *Kleinen geistlichen Konzerten I* wider, wonach Schütz sogar die Himmelsharmonie lenke. Siehe das fünfte Epigramm: »[...] Traxit; sed Terram *Schützius*, Astra, Fretum«.

28 Praetorius, GA 16: *Urania* (1613), S. VIII. Allgemeiner zur Engelsmusik siehe Praetorius' Vorworte in: GA 1: *Musae Sioniae I* (1605/06), GA 5: *Musae Sioniae V* (1607), GA 7: *Musae Sioniae VII* (1609) und besonders in GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619); siehe auch Praetorius, *Syntagma musicum II* (wie Anm. 21), S. 11^vf.

29 Vgl. Bettina Varwig, *Italien-Bilder der Schütz-Zeit*, in: SJB 36 (2014), S. 7–22, hier S. 20 f.

30 Schütz Dok, Nr. 15 (III).

31 So heißt es in einem Kommentar vom 19. Januar 1638: »Ein Musicus soll die Theoriam nicht auf die Seite setzen/ sondern die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen«. Am 24. Januar 1642 folgte: »Es thäte wohl von Nöthen/daß umb unserer lieben Deutschen allerhand vielfältigen und selbstwachsenden Componisten willen ein ausführlicher *discurs* ans Tage Licht käme/darinnen die unterschiedliche *species* der Music vor Augen gestellt würden/auf daß ein jeder von seinen schlechten Thaten besser *judiciren* lernet«. Werckmeister (wie Anm. 1), S. 102; siehe auch Schütz Dok, Nr. 93.

32 Werckmeister, *Hypomnemata Musica, Oder Musicalisches Memorial* [...], Quedlinburg 1697, S. 1 f.

Die ontologische, nach Maß und Zahl geordnete Himmelsharmonie wird seit dem Mittelalter von der Vorstellung biblischer Engelschöre überlagert. In den lutherischen Schriften erhält sie mit Johann Walters Vorstellung einer Himmelskantorei neben ihrer protologischen auch eine eschatologische Bedeutung. In der Topik des *Encomium musicae* sind damit Passagen über das Jüngste Gericht und die Johannes-Offenbarung unter dem Aspekt *progressus musicae* gemeint³³. Die Erwartung des Jüngsten Gerichtes verhielt ein ewiges Musizieren als allumfassende Beschäftigung der Menschen und Engel im Himmel. Praetorius fasst diese ewige Seligkeit in die scherzhafte Sentenz: »Wer nicht lust zur Musica, oder kein Musicus sein wil/was (wolle) derselbe (dann) im Himmel machen«³⁴? Das ewige Musizieren versprach auch ein Musizieren auf immer höherem Niveau. Im Lob der Musik wird mit dem ewigen Lobpreis der humanistische Fortschrittsgedanke auf die Musik übertragen. Denn der *progressus musicae* führt in der lutherischen Musikpublizistik zur Beschreibung der menschlichen Musik als einer sich fast den Engelschören annähernden Vervollkommnung. Darin liegt mit Bernhard Jahn der Kern unserer modernen Musikgeschichtsauffassung.

Besondere Schubkraft erhält diese Ewigkeitsvorstellung durch das Konzept der Himmelskantorei von Luthers musikalischem Berater Johann Walter. Er gilt Praetorius als der Begründer der lutherischen Musik (»in Germaniae Ecclesiae gravissimus et suavissimus Lutheranae conditor«)³⁵. Im lutherischen Musikschrifttum wird seit Walters Gedicht *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica* die himmlische Welt apokalyptisch mit einem biblischen Endgericht assoziiert³⁶. Luther prophezeit das Jüngste Gericht als unmittelbar bevorstehendes Ereignis: »Der Welt ende ist nahe / sie ist auff die Hefen kommen«³⁷. Dieses apokalyptische Denken gewann nicht nur im lutherischen Geschichtsverständnis des 16. und 17. Jahrhundert an Bedeutung, sondern auch im persönlichen individuellen Erleben des einzelnen Gläubigen. Es ist Teil der lutherischen Rechtfertigungslehre und diente der Identitätsvergewisserung, indem das eigene Leben als Kampf um den rechten Glauben gegen Teufel und Antichrist verstanden wurde³⁸. Als Vorboten von Gottes Zorn, Wunderzeichen und Fingerzeige galten und wurden in Flugschriften und Predigten the-

33 Überblicksartig Jahn (wie Anm. 6), S. 504–508. Jahn betont die Bedeutung des *progressus musicae*, aus dem sich die moderne Musikgeschichtsschreibung entwickelt habe.

34 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619): *Weltliche Regierung vnd Gottes Dienst*, S. VIII.

35 Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), S. 15; dazu Schabram (wie Anm. 5), S. 27; auch Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzbergensis)*, Leipzig 1915, S. 68. Zu Praetorius' Selbstinszenierung: Beate Agnes Schmidt, *Michael Praetorius manu propria. Persönliche Bekenntnisse und Wahlsprüche in Selbstzeugnissen*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 100 (2016), S. 65–98; Wellner (wie Anm. 3).

36 Johann Walter, *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538, Faksimile hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1938; grundlegend dazu auch Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern ²1990.

37 Martin Luther, *Colloquia Oder Tischreden* [...], Frankfurt 1568, S. 360. Dass die Prophetie des Jüngsten Gerichts existentiell, real und unmittelbar bedrohlich wahrgenommen wurde, basierte auf zeitgenössischen mathematischen Berechnungen seit Luthers Bibelexegese. Danach gingen frühneuzeitliche Gelehrte davon aus, dass die Dauer der Schöpfung etwa 6000 Jahre währen sollte, durch Luthers Hermeneutik allerdings um 500 Jahre verkürzt wurde. Im 16. Jahrhundert stand also ihr Ende unmittelbar bevor. Siehe dazu Marcus Sandl, *Martin Luther und die Zeit der reformatorischen Erkenntnisbildung* sowie Thomas Kaufmann, *Apokalyptische Deutung und politisches Denken im lutherischen Protestantismus in der Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: Arndt Brendecke u. a. (Hrsg.), *Die Autorität der Zeit in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, S. 377–453.

38 Dazu grundsätzlich: Volker Leppin, »... mit dem künftigen Jüngsten Tag und Gericht vom sünden schlaff aufgeweckt«. *Lutherische Apologetik zwischen Identitätsvergewisserung und Sozialdisziplinierung (1548–1619)*, in: Wolfram Brandes/Felicitas Schmieder (Hrsg.), *Endzeiten. Eschatologie in den monotheistischen Weltreligionen*, Berlin u. a. 2008, S. 339–349.

matisiert: unheilvolle Kometen, Hungersnöte, Pest, Naturkatastrophen, Krieg oder Inflation durch die Kipper- und Wipperzeit. Wie existentiell bedrohlich Naturkatastrophen auf den Einzelnen gewirkt haben, dokumentiert ein seltener Beleg in Schützens direktem Umfeld. In dem Vorwort zur *Kleinen und Großen Litaney* beschreibt Praetorius das »grewlich Windbrausen« Neujahr 1613, das auf ein Erdbeben im Raum Bielefeld einen Monat zuvor folgte, als »handgreiffliche Bußprediger am hohen Himmel«. Die Naturgewalten deutet Praetorius konkret als Wunderzeichen für Jüngstes Gericht und Weltenende³⁹.

Überhaupt spiegelt sich auf seinen Titelholzschnitten die Naherwartung des Jüngsten Gerichtes im Vergleich mit Notendruckern im frühen 17. Jahrhundert sehr deutlich wieder. Apokalypse und ewig gesungenes Gotteslob erweitert Praetorius auf zwei Titelholzschnitten zu einem barocken Gewimmel mehrchöriger Chöre. In ihren Reihen finden sich musizierende und singende Patriarchen, Apostel, Propheten, König David und andere Könige sowie unzählige Engel wieder und vermitteln in mehrchöriger Vielstimmigkeit den Menschen auf Erden »Vorspiel vnd Schmack [dieser] Himmlischen Frewde«⁴⁰. Zentrales Thema ist auf beiden Holzschnitten das *Canticum agni* der Johannes-Offenbarung (Offb 4,15 und 19/20). Während auf dem älteren Holzschnitt (Abbildung 6) himmlisches und irdisches Musizieren noch klar voneinander abgegrenzt sind, erscheinen die Übergänge von biblischer Szene, alt-, neutestamentarischer und moderner Musik- sowie Instrumentenbautraditionen im Musiklob der *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* fließend (Abbildung 7).

Auch Praetorius fordert im Vorwort zur *Kleinen und Großen Litaney* zur Buße und Einkehr auf. In dieser Vorstellung ist die Zukunft des Einzelnen klar vorherbestimmt. Doch jeder Gläubige kann auf Gnade und Erlösung im Jenseits durch gottesfürchtiges Leben und Lob Gottes hoffen. Endgericht und ewige Himmelskantorei sind daher nicht allein der Trauer- und Sterbethematik vorbehalten – wie es mitunter Kommentare zu Trauerkompositionen nahelegen, die das *memento mori* gattungsbedingt thematisieren. So erscheint in den *Musikalischen Exequien* 1636 ein Trauergedicht von Schütz, das sich wie eine Bildunterschrift zum Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* liest⁴¹:

Auch GOtt an solchen Ort/daselbst zuwohnen bey	
Der Ausserwehlten Schaar/vnd Himmels-Cantorey;	
Mit sampt den Cherubin vnd Seraphin hoch-preisen	
Den Höchsten für vnd für/vnd singen Heilig GOtt/	<i>Es. 4.4.</i>
Ja Heilig/Heilig sey der gross Zebaoth.	<i>Apoc. 4.8.</i>
Wir wollen mit dem Chor der vier vnd zwentzig Alten/	
Die ümb deß Lammes Stuhl/in lieblichsten gestalten	
Dort haben Ihre sitz/einstimmen gleicher weis/	
Vnd singen: Dir O HErr gebühret Krafft vnd Preiß.	<i>Apoc. 4.11.</i>
Ja mit dem grossen Heer von viel-viel tausend Schaaren/	
Zusingen wollen wir in Ewigkeit fortfahren.	
Das Lamb höchstwürdig ist zunemen/mehr vnd mehr/	<i>Apoc. 5.12.</i>
Krafft/Weißheit/Reichthumb/Stärck/vnd Lob/vnd Preiß vn[d] Ehr.	

39 Praetorius, GA 20: *Kleine und Grosse Litaney* (1613), Vorrede, S. IX.

40 Praetorius, GA 16: *Urania* (1613), S. VIII.

41 Schütz Dok Nr. 77 (III), Verse 46–64. Die entstehungsgeschichtliche Nähe zwischen den *Musikalischen Exequien* und den *Kleinen geistlichen Konzerten* belegen konzertante Passagen, die beide Werken enthalten: *Das Blut Jesu Christi* (SWV 298) und *Herr, wann ich nur dich habe* (SWV 321) werden in SWV 279 zitiert.

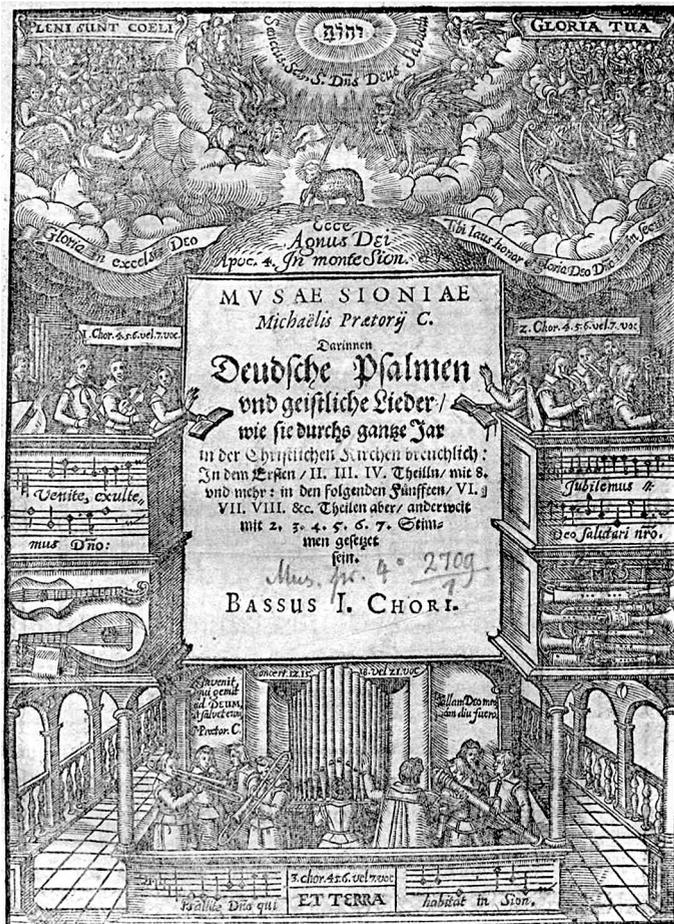


Abbildung 6: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 2709

Schütz war mit dem eschatologischen, unter Lutheranern kollektiv empfundenen Zeitverständnis vertraut. Auch bei den Festlichkeiten am Dresdner Hof wurde es bei Umzügen gern thematisiert und von seinem unmittelbaren Vorgesetzten, dem Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, in den überlieferten Predigten immer wieder vermittelt⁴². Interessanterweise schließt Schütz' Trauergedicht ein weiteres zentrales Thema des traditionellen Musiklobs ein, das auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* keine Darstellung findet: Über den Widmungsträger, Kunst- und Kirchenförderer Heinrich d. J. Posthumus Reuß wird die Brücke zu König David als dem Inbegriff des guten, musikliebenden Herrschers geschlagen. Er galt seit dem Mittelalter als der Begründer der Kirchenmusik, um den sich einst die

⁴² Siehe etwa die Wiederkehr des Propheten Elias als Vorbote des Jüngsten Gerichtes im Festumzug zur Taufe 1614 (Beate Agnes Schmidt, *Schütz und die kursächsische Kunstpolitik*, in: *SJb* 38 [2016], S. 122–125) oder die Predigten von Hoë von Hoënegg zum Jubelfest der Reformation 1617. In diesem Kontext wurde auch auf Flugblättern Luther als neuer Elias und Verkündigungengel der Apokalypse (Offb 14,6) gedeutet.

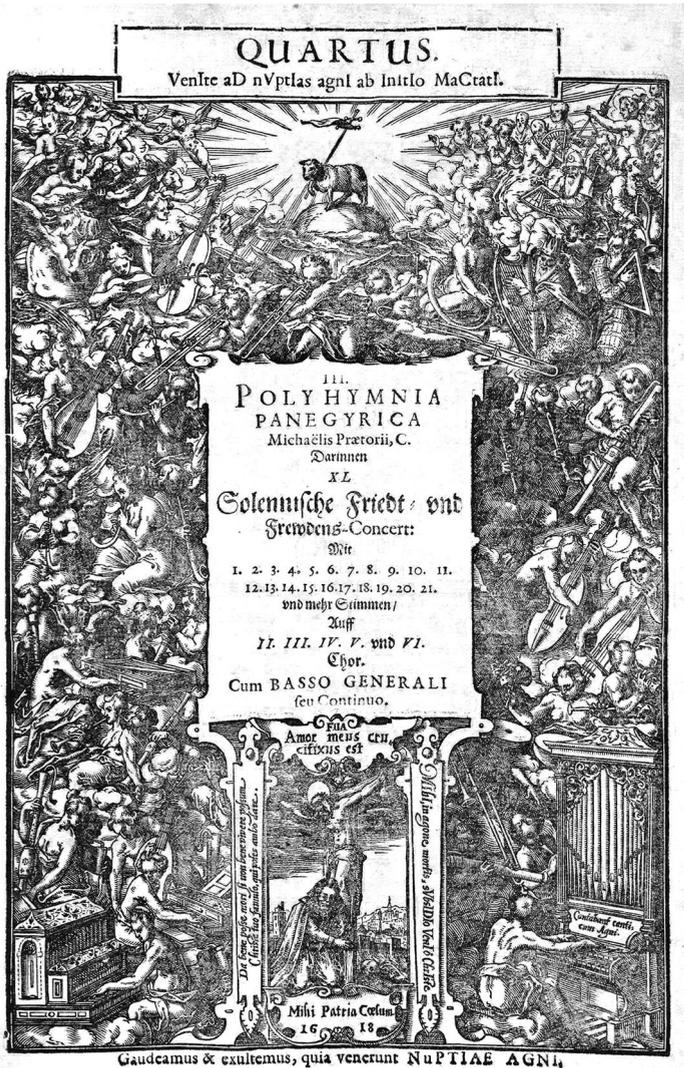


Abbildung 7: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 2684

levitischen Chöre und nun im Jenseits die himmlischen unter seinen Chorführern Asaph, Heman und Jedithun versammeln⁴³. König David ist, wie etwa die Kupferstiche in Galles *Encomium musices* oder Praetorius' Holzschnitte zeigen, fester Bestandteil der himmlischen Personage, die die ewige Glückseligkeit im Lobpreis Gottes erfährt.

⁴³ Schütz Dok. 77 (III) (wie Anm. 22), Verse 39f. Schütz zitiert 1. Chr 23,5: »Vnd vier tausent Lobesenger des HERRN mit Seitenspiel / die ich gemacht hab / lob zusingen«. Zur zentralen Rolle König Davids in der europäischen Musikgeschichte und verschiedenen Mythen des David-Bildes siehe Therese Bruggisser-Lanker, *König David und die Macht der Musik. Gedanken zur musikalischen Semantik zwischen Tod, Trauer und Trost*, in: Walter Dietrich / Hubert Herkommer (Hrsg.), *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg 2003, S. 589–629.

Die Leerstelle auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* kann mit dem Widmungsträger von Heinrich Freiherr von Friesen (1578–1659) in Zusammenhang gebracht werden. Er gehörte als Präsident des Appellationsgerichtes und späterer Geheimer Rat am Dresdner Hof zwar dem einflussreichen kursächsischen Adel an und war »in der Edlen Kunst der Music [...] wolerfahren und derselben ein grosser Liebhaber«⁴⁴. Doch zum Zeitpunkt der Widmung hatte von Friesen keine eigenen Musiker, seinen Wohnsitz auf dem Rittergut in Rötha aus Kriegsgründen aufgegeben und Zuflucht auf dem kurfürstlichen Schloss zu Rochlitz gefunden⁴⁵. An ihn als Mäzen konnte mit dem Ideal König David nicht in gleichem Maße wie an die einflussreichen Fürsten Johann Georg I. oder Heinrich d. J. Posthumus Reuß appelliert werden. Eine Gleichsetzung mit König David wäre da nur unpassend gewesen.

3. *Progressus musicae*: Fortschrittslob und Apologie

Im lutherischen Musikschrifttum ist an die Heilserwartung das Perfektibilitätslob der gegenwärtigen Musik gebunden – meist mit der Formel, die Schütz als jenes »gerühme/wie hoch heute zu Tage die Music gestiegen« kritisiert. Jahn beschreibt das musikgeschichtliche Geschichtsmodell des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu dem eher statischen heilsgeschichtlichen Modell augustinischer Prägung als Vorstellung einer »immer größeren Perfektion und Höherentwicklung der Musik«⁴⁶. Dieses Musiklob nahm humanistische Vorstellungen über die Vervollkommnung künstlerisch-technischer Erfindungen auf und überformte diese mit einer eschatologischen Deutung, in der eine direkte Linie von der irdischen zur Musik im Gottesreich gezogen wurde.

Luther hatte dem Fortschrittslob in den *Tischreden* zuerst eine endzeitliche Dimension gegeben: Denn würde König David »itzund auferstünd von den Todten«, müsste er sich sehr »verwundern [...] /wie doch die Leut so hoch weren komen mit der Musica/Sie ist nie höher komen /als itzt«⁴⁷. An anderer Stelle setzt er den künstlerischen Gipfelpunkt mit dem Weltende in Beziehung: »Am Himel geschehen vnd werden gesehen viel zeichen /die ein anzeigung sind /das der welt ende verhanden ist / [...] alle Künste sind vberaus hoch gestiegen /gleich als wolte die Welt wider anfahren zu blühen vnd jung zu werden. Ich hoffe /der liebe Gott wirds ein ende machen«⁴⁸.

Dieses Fortschrittslob findet sich nach Luther erst in Seth Calvisius' *Exercitationes musicae duae* (1600) wieder: Nach ihren kärglichen Anfängen habe die Musik mit Calvisius nun womöglich ihren Zenit erreicht, »so dass es scheint, sie könne nicht weiter emporklimmen«⁴⁹. Wie in zeitgleich entstande-

44 Schütz Dok Nr. 73.

45 Schütz kannte von Friesen von seiner ersten dänischen Reise anlässlich des Großen Beilagers in Kopenhagen 1634, an dem von Friesen als Vizehofmeister und Reisebegleiter der Kurfürstin Magdalena Sibylla sowie als Richter während des Ringrennens am 13. Oktober teilnahm. Jørgen Jørgensen Holst, *Triumphus Nuptialis Danicus: Das ist: Eygentliche und warhafftige Beschreibung des Hochfürstlichen Beylagers [...]*, Kopenhagen 1648, S. 98. Zu von Friesen: Ernst Freiherr von Friesen, *Geschichte der reichsfreiherrlichen Familie von Friesen*, Bd. 2, Dresden 1899, S. 141 f. Natürliche variierten die Motive für Widmungen im 17. Jahrhundert und dienten in der Regel dem eigenen Fortkommen, zielten auf finanzielle Entlohnung oder unterstützten die Politik des Dienstherrn. Zu Schütz' Widmungspolitik siehe: Beate Agnes Schmidt, *Überlieferungsformen*, erscheint in: Walter Werbeck (Hrsg.), *Schütz-Handbuch* (im Druck).

46 Jahn (wie Anm. 6), S. 508.

47 Martin Luther, *Colloquia Oder Tischreden D. Mart: Luthers So er in vielen Jaren gegen Gelarten leuten auch Fremdben Gesten vnd seinen Tischgesellen geführt [...]*, hrsg. von Johannes Aurifaber, Eisleben 1569, S. 520^r.

48 Ebd., S. 457.

nen Enkomien⁵⁰ nennt Calvisius Josquin de Pres, Clemens non Papa oder Orlando di Lasso als Meister dieser so hochstehenden Kunst. Sie ist aber zur höchsten Vollendung gekommen, um »quasi προαθλιου προελusionem, sive ut vulgo loquimur, praebulum fieri voluit, perfectissimae illius Musicae in vita coelesti, ab universe triumphantis Ecclesiae & beatorum Angelorum choro, propediem inchoandae, & per omnem aeternitatem continuandae« (gleichsam ein Vorspiel oder, wie wir im Allgemeinen sagen, einen Vorboten jener vollkommensten Musik im himmlischen Leben entstehen zu lassen, die vom Chor der triumphierenden Kirche und glückseligen Engel bald anzustimmen und in alle Ewigkeit fortzuführen ist.)⁵¹.

Auf Calvisius' musiktheoretisches Werk und dessen Chronologien greift Praetorius zurück, der es für seine eigene Historiographie nutzt. Praetorius kombiniert das humanistische Musiklob mit einer Apologie der Kirchenmusik. Im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges waren innerevangelische Diskussionen um die Bedeutung der Musik im Gottesdienst neu entflammt. Sie zählte zu den weder verbotenen noch gebotenen Adiaphora (Mitteldingen). Während reformierte Theologen mehrstimmige, fremdsprachige Vokalmusik und Instrumentalmusik wegen ihrer Unverständlichkeit ablehnten, legitimierten die Lutheraner die lange Tradition der Kirchenmusik seit dem Alten Testament. Praetorius kommt auf Musikkritiker meist allgemein zu sprechen und bezeichnet sie als missgünstige Amousos, Zoili oder Momi. Mit Dietlind Möller-Weiser waren damit seit seiner Dresdner Zeit eindeutig die Calvinisten gemeint⁵². Den ideologischen Hintergrund lieferten die polemischen, anticalvinistischen Predigten seines Vorgesetzten, des kursächsischen Chefideologen Matthias Hoë von Hoënegg.

Durch das Feindbild der Reformierten und die aktuellen innerevangelischen Streitigkeiten kurz vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges erhält das Bedeutungsspektrum des *abusus musicae* in Praetorius' *Syntagma musicum* auch eine konfessionspolitische Dimension. Darin entwickelt Praetorius eine Apologie der Kirchenmusik, die er als Lob der Musik gegen reformierte Einschränkungen mit Kapiteln über Ursprungsfragen, König Davids legendäre Kapelle (»Theoria Organices«) oder Wirkungsweisen der Musik (»De Musica vocali«) legitimiert⁵³. Sie beglaubigen ihre Qualität als »sowol in Teutschland/alß in Italia/sehr hochgestiegene Music-Kunst«⁵⁴. Praetorius überträgt das lutherische Perfektibilitätslob auf alle von den Reformierten abgelehnten Bereiche der Aufführungspraxis, auf Mehrchörigkeit, Gesang und besonders Orgelspiel: Immer wieder erscheint hier die Zauberformel von der Musik, die »Sonderlich jetziger zeit/[...] so hoch gestiegen/das fast nicht zu glauben/dieselbe numehr höher werde kommen können«⁵⁵. Die moderne Vokal- und Instrumentalmusik werde »von Jahren zu Jahren/mit dem

49 »[...] ex quam parvis initijs Musica coeperit, quibus incrementis aucta fuerit, & quanto labore ad id fastigium pervenerit: ut ulterius ascendere non posse videatur.« Sethus Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, S. 138. Übersetzung und Zitat in Schabram (wie Anm. 5), S. 34.

50 Siehe etwa Cyriacus Spangenberg, *Von der edlen vnnnd hochberüembten Kunst der Musica, vnnnd deren Ankunfft, Lob, Nutz, vnnnd Wirkung, auch wie die Meistersenger auffkhome� vollkhommener Bericht* (1598), hrsg. von Adalbert von Keller, Stuttgart 1861, S. 113.

51 Calvisius (wie Anm. 49), S. 138; Übersetzung und Zitat in Schabram (wie Anm. 5), S. 34.

52 Mit dem Verweis auf Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), *Epistola Dedicatoria*, fol. A 2^v siehe Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma Musicum*, Kassel u. a. 1993, S. 34; dazu auch Marion Lars Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York u. a. 2005. Zur Abwertung türkischer »Lumpen-Musik«: Praetorius, *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), Widmungsvorrede.

53 Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), passim. Möller-Weiser (wie Anm. 52), besonders S. 57–65, S. 98–101.

54 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619), Ordinantz, S. XVI.

55 Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21), S. 2'. Auch ebd., S. 152 und *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), S. 85 f. sowie Praetorius, GA 1: *Musae Sioniae I, Ecclesiastis & Philomusis Salutem*, S. X und Widmung, S. XIV.

lieben zunehmenden jüngsten Tage gar in Himmel steigen vnd daselbsten ewig bleiben/vnd jhre rechte *perfection* erlangen«⁵⁶. Umgekehrt führt das Perfektibilitätslob der irdischen Musik mit den Worten Girolamo Dirutas zu der rhetorischen Wendung: Wenn sie schon jetzt so großartig ist, wie prächtig müsse sie dann erst im Himmel sein⁵⁷?

Auch wenn Schriften und Briefe auf keine freundschaftliche Beziehung von Praetorius und Schütz schließen lassen, war Schütz mit der Musikanschauung seines Dresdner Kollegen vertraut. Denn auch in seiner Musikbibliothek stand nachweislich ein Exemplar vom ersten Band des *Syntagma musicum*⁵⁸:

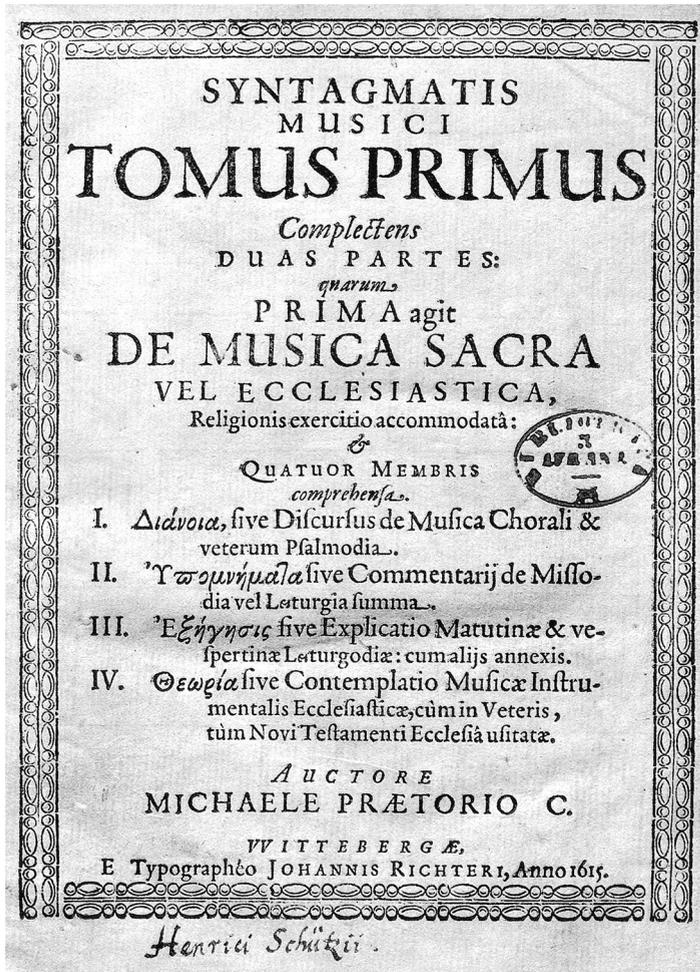


Abbildung 8: Universitätsbibliothek Leipzig (Bibliotheca Albertina), Libri sep. A. 2056

56 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619), Ordinantz, S. XVI.

57 Dirutas Ausspruch »Haec si contigunt terris, quae gaudia Coelo?« übersetzt Praetorius: »Weil dieses auff der Welt geschicht/was wird allererst vor Frewde vnd lieblich Gedöhne im Himmel seyn? als wolte er [Diruta] sagen: Weil man vff dieser Erden so eine schöne/liebliche wolklingende Musica haben/vnd zuwege bringen kan, mein Gott/was vor vnaußsprechliche Frewde/Wonne vnd lieblichkeit/mus allererst seyn des Engelischen Chors der Gottseligen Seelen im Himmel?« Girolamo Diruta, *The Transylvanian (Il Transilvano)*, hrsg. von Murray C. Bradshaw und Edward J. Soehnen, Henryville 1984, S. 38; Praetorius, *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), S. 88.

Schon zu Beginn seiner Karriere als kursächsischer Kapellmeister wird Schütz selbst Teil eines eschatologischen Perfektibilitätslobs. Der Thüringer Komponist und Pfarrer Michael Altenburg, der 1617 zum Reformationsjubiläum kursächsische Polemik gegen die Calvinisten als *Gaudium christianum* vertonte, modernisierte 1620 den Kanon herausragender Komponisten. Nicht Monteverdis und Gabriellis Musik zählt er zu den Werken der so hoch gestiegenen Kunst, sondern »die herrlichen Opera Praetorii, Schützen und anderer« – dies bemerkenswerterweise noch während Praetorius' Lebzeiten und Schütz' ersten Jahren als Kapellmeister⁵⁹. Altenburgs Perspektive war klar kursächsisch beeinflusst: Mit ihr verbindet sich eine konfessionell ausgerichtete Rechtfertigungsrhetorik, die kurz vor Ausbruch des Krieges Hoë von Hoëneggs aggressiv anticalvinistische Propaganda am kursächsischen Hof begleitet und während Festivitäten der Herrscherfamilie musikalisch von Praetorius und Schütz inszeniert wurde.

4. Lob und Legitimität

1636, als die *Kleinen geistlichen Konzerte I* im Druck erschienen, spielten konfessionspolitischen Motive vermutlich für das Musiklob in Notendruck eine eher untergeordnete Rolle⁶⁰. Was konnten also die Motive für das illustrative Musiklob vor den *Kleinen geistlichen Konzerten I* gewesen sein? Eine Spur führt zu Schütz' Widmungsvorrede. Wie andere Notendrucke seiner Zeit thematisiert Schütz Not und Auswirkungen des Krieges, die die Musikalienproduktion auf einen historischen Tiefstand im 17. Jahrhundert sinken ließen⁶¹. Daher habe er »nur« »kleine Concert« komponieren können:

Welcher gestalt vnter andern freyen Künsten/auch die löbliche Music/von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in vnserm lieben Vater-Lande/Teutscher Nation/nicht allein in grosses Abnehmen gerathen/sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden [...]. Vnterdessen aber/vnd damit mein von GOtt verliehenes *Talentum* in solcher edlen Kunst nicht gantz ersitzen bleiben/sondern nur etwas weniges schaffen vnd darreichen möchte/habe ich etzliche kleine *Concert* auffsetzen/vnd gleichsamb als VorBoten meiner *Musicalischen Werck*/zur Ehre Gottes anjetzo heraußgeben [...] lassen wollen⁶².

In der Musikwissenschaft führten diese Narrative zu dem nach wie vor kolportierten Missverständnis, Geringstimmigkeit und Verzicht auf Instrumente seien ausschließlich Ausdruck der ungünstigen Ausführungsverhältnisse während des Krieges. Unzweifelhaft beeinträchtigten die widrigen Kriegsumstände

58 Vgl. den autographen Besitzvermerk »Henrici Schützii« auf der Titelseite des Bandes; Universitätsbibliothek Leipzig, Libri sep. A. 2056. Dazu auch Wellner (wie Anm. 3), S. 198.

59 Danach sei Praetorius gefragt worden: »weil die liebe Musica jetziger Zeit so hoch kommen, ob sie denn auch höher würde kommen können?«, worauf er charakteristisch antwortete: »Ja, sie würde noch höher steigen und so hoch kommen, bis endlichen der fröhliche, jüngste Tag sich herbeinahe, da sie dann werde der himmlischen und engelischen Musik gleich werden.« Michael Altenburg, *Erster Theil Newer Lieblicher und Zierlicher Intradan I–IX mit sechs Stimmen* (Erfurt 1620), hrsg. von Helmut Mönkemeyer (*Musica instrumentalis*, H. 32), Zürich 1982, Vorwort.

60 Tobias Michael stellt etwa seiner Sammlung *Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil* (wie Anm. 9) Luthers *Encomium Musices* voran, das aufgrund der spezifisch konfessionspolitischen Lesart als lutherisches Plädoyer für den Erhalt der Kirchenmusik verstanden werden kann. Stauff (wie Anm. 9), S. 72.

61 Zwischen 1636–40 kamen durchschnittlich nur noch acht Musikalien (1621–25 noch etwa 40, 1626–1630 noch 22 und 1631–35 nur noch etwa 11 Musikalien) auf den Markt. Göhler (wie Anm. 2), S. 52.

62 Schütz Dok Nr. 80 (I).

die Dresdner Hofkapelle stark, so dass nicht an die Aufführung großbesetzter Konzerte zu denken war⁶³. Doch es greift zu kurz, wollte man ihre »kleine« Besetzung allein als Notlösung betrachten⁶⁴.

Konrad Küster verwies jüngst auf drei Widersprüche, die die Kausalbeziehung einer konzertanten Gering- und Vollstimmigkeit als »Indikatoren für Krieg und Frieden« in Frage stellen: Erstens war der Widmungsträger Heinrich von Friesen wie bereits erwähnt schlicht nicht in der Lage, größer besetzte Musik angemessen aufzuführen. Dies hätte wiederum zu einem Affront geführt. Zweitens sind einige *Kleine geistliche Konzerte* in Frühfassungen bereits aus der Zeit vor Sachsens Eintritt in das Kriegsgeschehen 1631 belegt⁶⁵. Schließlich nennt Küster das in Italien und im deutschsprachigen Raum zurückgegangene Interesse an großformatiger Mehrchörigkeit⁶⁶. Gerade der Druck der kleinstmöglichen Besetzung vieler Konzerte nach 1620 wurde aber vielerorts durch handschriftliche Stimmensätze erweitert. Die Reduktion weniger gedruckter Stimmen hatte durchaus wirtschaftliche, durch den Krieg beeinflusste Gründe⁶⁷.

Dass Schütz die »kleinen *Concerts*« als minderwertige Gattung einführt, spielt auch mit dem geringen Ansehen und Misstrauen gegenüber der Gattung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – trotz einer ganzen Serie geistlicher Konzerte für ein bis sechs Stimmen und Basso continuo, die während des Dreißigjährigen Krieges erschienen. Besonders Solopassagen wirkten vor 1620 noch »ungewohnt« und »gar zu bloß«, denen mit instrumentalen Capella-Chören (Praetorius) oder assistierenden Saiteninstrumenten (Schein) begegnet werden sollte⁶⁸. Dies führt Anfang des 17. Jahrhunderts zu einer gesteigerten Produktion an kleinen Konzerten mit sich zunehmend ausdifferenzierender Instrumentalbesetzung. Barbara Wiermann konnte zeigen, dass dieser Besetzungstyp kleiner Konzerte nicht auf »eingeschränkte musikalische Kräfte« oder eine Notlösung zurückgeht. Vielmehr kam es zu einer »größeren Spezialisierung«: Denn in den generalbassbegleiteten, geringbesetzten Konzerten wurden an »Vokal- und Instrumentalstimmen besondere Anforderungen gestellt« und mit den »speziellen Möglichkeiten der Instrumente« experimentiert⁶⁹.

Diesem modernen Musikgeschmack standen bis mindestens in die 1640er-Jahre Traditionalisten gegenüber, die Neuerungen und kleine Konzerte ablehnten. Die Fronten zwischen modernem Konzert und älterer Motettentradition hielten sich noch bis um 1640, wie die apologetischen Vorworte des *Fasciculus Secundus Geistlicher wol klingender Concerten* (Goslar 1637) oder Ambrosius Profes *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien* (Leipzig 1641) zeigen. Profe verteidigt die Konzerte gegen die ohrenfüllende Lautstärke der »alten *Moteten*«. Als Vorzug der Konzerte führt er hingegen die Textverständlichkeit und Anmut des Gesanges ins Feld. Und nicht zufällig dient ihm gerade das Perfektibilitätslob des

63 Vgl. Schütz' Memorial an Johann Georg I. von Sachsen vom 9. Februar 1633, Schütz Dok, Nr. 74.

64 Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Anne Ørbæk Jensen/Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, Kopenhagen 1989, S. 95–116, hier S. 96.

65 Aus dem ersten Teil entstanden vor Kriegseintritt SWV 289a (um 1620) als Frühfassung von SWV 289, SWV 84 (1625) als lateinische Fassung von SWV 304, SWV 95 (1625) als Vorform von SWV 305.

66 Küster (wie Anm. 5), S. 146 f.

67 Arno Forchert, Art. *Konzert*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 637.

68 Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21), S. 136 (116); Johann Hermann Schein, *Opella nova, Ander Theil, Geistlicher Concerten/mit 3. 4. 5. und 5. Stimmen zusamt dem General-Bass, Auffjetzo gebrauchliche Italiänische Invention*, Freiberg 1626 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke 5).

69 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005, S. 381.

Encomium musicae, um für die Konzerte als so vollkommener Kunst, »daß man fast nicht glaubet/sie höher steigen könne«, eine Lanze zu brechen⁷⁰.

In diesem apologetischen Sinne spielt der Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* auf die Thematik des Encomium musicae an: So versteht sich die Formulierung des »etwas wenige[n]« der »kleine[n] Concert« nicht als Zugeständnis an eine minderwertigere Form, sondern als rhetorische Bescheidenheitsfloskel in der Tradition der Captatio benevolentiae. Als »VorBoten [s]einer Musicalischen Werck, zur Ehre Gottes« sind die Konzerte nicht »Vorboten jener größeren Werke [...], die er später publizieren wolle«⁷¹, sondern einer fortschrittlichen Musik, als deren Pionier sich Schütz bis mindestens in die Jahrhundertmitte selbst verstand⁷².

Die zwei- bis fünfstimmigen *Kleinen geistlichen Konzerte* zeichnen sich durch stilistische Buntheit und ihren Verzicht auf gemischte Besetzung aus. Sie enthalten Konzerte nach dem Vorbild der älteren motettischen Praxis, aber auch ungewöhnlich besetzte wie das Terzett dreier Singbässe (Nr. 19) oder eben das hochexpressive, berühmte Solokonzert *Eile mich, Gott, zu erretten*. Es steht als Eröffnungskonzert programmatisch für die von Schütz in den 1630er-Jahren neuartig empfundene Haltung seiner Sammlung. Schütz hatte selbst im Vorfeld seiner Dänemark-Reise 1633 den »redenden Stylo« monodisch deklamierender Konzerte als »in teutschland noch gantz ohnbekandt«⁷³ beworben. Das Interesse an ihm geht auf musikalische Eindrücke seiner zweiten Italien-Reise von 1628/29 zurück. Es wird angenommen, dass Schütz am dänischen Hof erstmals in diesem Stil Theatermusiken für Komödien komponierte. Darüber geben nur Regieanmerkungen mit der Formulierung »Stylo Oratorio« in den Textbüchern Auskunft⁷⁴. Genau diese Formulierung überträgt Schütz auf sein Eröffnungskonzert, den in der Vesper traditionell gesungenen Invitoriumpsalm des *Eile Gott, mich zu erretten*. Mit der dramatischen Gestik und monodisch theatralen Deklamation eines liturgischen Textes schuf Schütz bekanntlich eines seiner expressivsten geistlichen Konzerte.

Dieser Sprechgesang nach italienischem Vorbild verlangt eine neue, individualisierende Rezitation des Sängers. Die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« stehen für diesen modernen Stil Pate und erinnern an die ontologischen Gesetzmäßigkeiten und die Ordnung der Musik. Denn Harmonie und Melodie müssten gerade im Gesang – darin stimmt Schütz mit seinem Kollegen Praetorius sicher überein – immer beachtet werden. Besonders bei textbedingten Wechseln von lebhafterem oder langsamerem Takt seien sie die unverzichtbaren Garanten für Würde und Anmut im musikalischen Vortrag⁷⁵: Ziel eines Sängers ist – ganz im Sinne des beflügelten Herzens mit Ohren in den Händen der »Harmonia« –

70 Ambrosius Profe, *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. &c. Vocibus, cum & sine Violinis, & Basso ad Organa: Ausz den berühmtesten Italianischen und andern Autoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehren/theils auch mit andern Texten beleet/und zu Lobe Gottes/und Fortpflanzung der edlen Musik, auff vieler Begehren und Gefälln/colligiret und zum öffentlichen Druck befördert*, Leipzig 1641, S. 2^r–4^r, hier S. 2^r.

71 Breig (wie Anm. 64), S. 96.

72 Konrad Küster, Vorwort, in: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae* II, hrsg. von Konrad Küster, Stuttgart 2012, S. X.

73 Schütz an Friedrich Lebzelter am 6. Februar 1633, Schütz Dok Nr. 73.

74 Zu den musikalischen Prologen im »Stylo oratorio« in Johannes Laurembergs *Comoedia de raptu Orithyjae* und *Comoedia de Harpyjarum profligatione* siehe Mara R. Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus: German Court Culture and Denmark. The »Great Wedding« of 1634*, Wiesbaden 1996, S. 104; Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik: »Zum Auffnehmen der Music/auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Frankfurt 2004, S. 218, 221.

75 »Sed tamen pro ratione Textus interdum tardiore Tactu, interdum celeriore per vices uti, singularem majestatem & gratiam habet, & Cantum mirificè exornat. Nec minorem Venerum harmoniae & Cantilensis conciliat, variatio Vocum

nicht allein zu singen, sondern »Künstlich vnd anmütig [zu] singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret/vnd die *affectus* bewege werden«⁷⁶.

Es waren die deklamatorischen Gestaltungsmittel und die Virtuosität seiner deutschsprachigen Konzerte, die Schütz schon kurz nach Erscheinen der Sammlung den Ruf einbrachten, als »Teutsche Nachtgal eine Welsche«⁷⁷ übertroffen zu haben. Ein Überbietungstopos steht auch hinter Schütz' Ankündigung der Konzerte als »VorBoten [s]einer Musicalischen Werck« in der Widmungsvorrede. Sie spielen auf die modernen, im Sinne des *progressus musicae* fortschrittlichen »Musicalischen Werck« an, als deren Vermittler sich Schütz begriff. Dass diese nicht auf Kosten der überkommenen Ordnung und Regeln komponiert werden dürfen, erinnern »Harmonia« und »Mensura«, die für den *usus musicae* der Aufführungspraxis stehen. Zugleich erinnert das Argument des *progressus musicae* mit dem Perfektibilitätslob und seiner endzeitlichen Heilserwartung an die lutherische Rechtfertigungsrhetorik und Ewigkeitsvorstellung. Während im lutherischen Musikschritftum die mathematisch-kosmologische Ontologie der Musik kaum noch von Bedeutung ist⁷⁸, erfährt sie in den Allegorien der »Harmonia« und »Mensura« neue Würdigung. Das Titelblatt der *Kleinen geistlichen Konzerte* vermittelte so den informierten Zeitgenossen mithilfe der Topik des Musiklobs eine klare Aussage über die Bezüge und die Absicht des Werkes insgesamt. Ob die Person Schütz diese im Einzelnen so beabsichtigte, lässt sich freilich nicht klären, ist jedoch eine heuristisch wenig sinnvolle Frage, wenn man die Bedeutung eines Kunstwerkes in einem nicht-naturalistischen Sinne verstehen will.

humanarum & Instrumentalium, si interdum vivaciore, interdum remissiore vore Cantilenae concinantur.« Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21).

76 Ebd., S. 229.

77 *FASCICULUS PRIMUS. Geistlicher wolcklinger CONCERTEN* [...], Goslar: Nicolaus Duncker 1638, o.S.

78 Schabram (wie Anm. 5), S. 41.

Zur textorientierten Werkkonzeption in Schütz' *Psalmen Davids* am Beispiel von SWV 25

Andreas Trobitius

Wenn Heinrich Schütz in seiner Widmungsvorrede zum Druck der *Psalmen Davids* sein Opus 2 als »Teutsche Psalmen auff Italienische Manier«¹ bezeichnet, so ist damit ein Hinweis auf den sogenannten mehrchörigen Stil gegeben, den Schütz in seinen venezianischen Studienjahren bei Giovanni Gabrieli kennenlernen konnte. Folgt man Werner Breigs Ausführungen über die höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz², so erschöpfen sich die Möglichkeiten der Mehrchörigkeit nicht im Dekorativen. Darüber hinaus entwickelt Schütz aus den klanglich-räumlichen Wirkungen heraus werk-spezifische, mit dem jeweiligen Text unmittelbar verbundene Kompositionsideen. Breig verdeutlicht dies am Beispiel des letzten Stückes, des »Konzertes« SWV 47 und kommt zu folgenden Ergebnissen:

Eine Gliederung ist zunächst durch die Zusammenstellung des Textes möglich. Es handelt sich bei SWV 47 um eine Psalmenkompilation, und ein erster großer Teil bringt diese verschiedenen Textbausteine zusammen, während ein zweiter großer Teil Ps 117 vollständig vertont. Nun folgt dieser durch den Text gegebenen Gliederung auch die Besetzung, wenn der erste Teil ohne Capella, der zweite Teil aber mit verstärkender Capella versehen ist. Der zweiersige Text von Psalm 117 ist erneut zu unterteilen, indem die Chöre im ersten Vers blockhaft, im zweiten aufgelockert behandelt werden³. Insgesamt macht Breig darüber hinaus Korrespondenzen zwischen Besetzung und Textworten aus, etwa, wenn bei der Textstelle »Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen«, die jeweils entsprechende Instrumentengruppe eingesetzt wird. Andere Instrumente werden kompositorisch charakterisiert, die Pauken durch Tonrepetitionen und Quintsprünge im Bass, die Trompeten durch Dreiklangsmelodik und so fort⁴. Zudem stellt er auch eine Entwicklung fest, innerhalb derer sich der letzte große Teil nicht wie die ersten beiden detailliert auf den Text bezieht, sondern eher musikalisch mit der Aufnahme von Verfahrensweisen der ersten beiden Teile heraussticht⁵.

Das mehrchörige Komponieren lässt folglich Freiraum für eine musikalische Gestaltung, in der sich alle Einzelmomente zu einer musikalisch zwingenden, werkindividuellen Formkonzeption verbinden. Wie kann nun solch eine mehrchörige Kompositionsidee für ein Stück aussehen, dessen Text nicht eigens zusammengestellt wurde (und immerhin ist das ja bei der Mehrzahl der Stücke in den *Psalmen Davids* der Fall)? Dies war im genannten Beispiel ein zentraler Aspekt der musikalischen Struktur. Wie kann solch eine Konzeption für einen Psalm konstruiert werden, der inhaltlich nicht von vornherein in einem festlichen Kontext steht? Dies möchte ich im Folgenden am Beispiel der Vertonung von Ps 130 (SWV 25) zeigen.

1 Widmung zu den *Psalmen Davids*, vgl. Schütz Dok, Nr. 15.

2 Vgl. Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, in: Walter Blankenburg (Hrsg.), *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 614), S. 375–404.

3 Vgl. ebd., S. 384ff.

4 Vgl. ebd., S. 388f.

5 Vgl. ebd., S. 390.

Nimmt man grundsätzlich an, dass die Kompositionsidee maßgeblich vom Text beeinflusst wird, so wäre zunächst nach den Besonderheiten der Textsorte zu fragen, also nach den biblischen Psalmen der Luther-Übersetzung. Auf der Grundlage von Beat Webers Aufsatz seien einige sprachlich-poetische Strukturen der Psalmdichtungen genannt⁶. Dabei verwendet Weber den Begriff der »poetischen Sprachfunktion«, der davon ausgeht, dass die »Formgebung der Mitteilung selbst [...] in den Vordergrund⁷ rücke bzw. der eigentliche Inhalt einer Mitteilung unmittelbar mit der tatsächlichen Erscheinungsform der Mitteilung verweben sei. Deswegen komme »der Wahl der Worte, dem Satzbau, der gewählten Ausdrucksweise, dem Klangbild, der Baustruktur [...] besondere] Bedeutung zu«⁸. Weber konstatiert darüber hinaus gerade für die bibelhebräische Psalmenpoesie ein »Spiel mit Mehrdeutigkeiten«, welches sich nicht nur in Bezug auf das Verhältnis von Inhalt und Ausdrucksform, sondern auch in einem »Beziehungsgefüge der einzelnen Textbausteine [...] untereinander«⁹ zeige. Deswegen bezeichnet Weber den Psalm auch als Netzwerk und plädiert dafür, bei der Textinterpretation vor allem die durch Wiederholungen entstehenden Beziehungsgeflechte zu dechiffrieren. Ein erster oberflächlicher Schritt könne darin bestehen, die Abundanz von Begriffen zu erheben und aus diesen Ergebnissen Wortfelder zu bestimmen. Neben dieser Betrachtung der semantischen Ebene können aber auch aufgrund der grammatikalischen oder klanglichen Gestaltung Entsprechungen ausgemacht werden, die dann für die Interpretation relevant sein können. Jenseits dieser sprachlichen Parameter weist Weber auf die Strukturebene und Entsprechungen von Verszeilen, Versen und Strophen hin. Eine Besonderheit stelle darüber hinaus die metaphorische Bildsprache der Psalmen dar, deren Bedeutung (vor allem in Übersetzungen) oft uneindeutig bleibt¹⁰. In diesem Zusammenhang weist auch Günter Bader noch nachdrücklicher auf »Übersetzungsverluste« hin¹¹. In Bezug auf Ps 130 arbeitet Weber einige Ergebnisse an einer stark am hebräischen Text orientierten Übersetzung heraus, die aber auch in der Schütz' Komposition zu Grunde liegende Luther-Übersetzung beobachtet werden können.

Man kann eine Makrostruktur von vier Strophen erkennen, die sich je aus zwei Versen zusammensetzen (vgl. Abbildung 1). Im Weiteren ergibt sich, dass die Strophen I und III bzw. II und IV inhaltlich aufeinander bezogen sind: In den Strophen I und III berichtet der Psalmist von einer schwierigen Lage, wobei die Beschreibung des Zeitpunkts dieser Situation Interpretationsspielraum zulässt: Es ist möglich, dass die Notlage über einen längeren Zeitraum erfahren wird, gleichzeitig könnte sie ursprünglich auch schon zurück liegen. Darüber hinaus ist in diesen Strophen die »ich-du«- bzw. »ich-er« Perspektive virulent. Bei den anderen beiden Strophen besteht die Verbindung darin, dass mit einer rhetorischen Frage einerseits und der Schlussfolgerung daraus andererseits eigentlich auch ein zuhörendes Kollektiv angesprochen ist¹². In der letzten Strophe wechselt die individuelle (Ich-)Form zur kollektiven Größe »Israel« – auch hier wird eine generelle (zuversichtliche) Aussage getroffen. Insgesamt kann man bei den Strophen II und IV auch von einer Zweitperspektive gegenüber den Strophen I und III sprechen. Mit

6 Vgl. Beat Weber, *Einige poetologische Überlegungen zur Psalmeninterpretation verbunden mit einer exemplarischen Anwendung an Psalm 130*, in: Old Testament Essays 18/3 (2005), S. 891–906.

7 Weber (wie Anm. 6), S. 893.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 894.

10 Vgl. ebd., S. 898 ff.

11 Vgl. Günter Bader, *Psalmen Davids bei Luther und Schütz*, in: Ingolf U. Dalferth/Stefan Berg (Hrsg.), *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*, Leipzig 2011, S. 81 f.

12 Vgl. Weber (wie Anm. 6), S. 902 f.

dieser alternierenden Gesamtanlage ABA'B' zeigt der Dichter »dass der Psalm im Wechselverhältnis von zwei sich zu einem Gesamtbild ergänzenden Ebenen zu interpretieren ist«¹³; dies veranschaulicht Abbildung 1:

1	b Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.	Chor I	I (A)
2	a Herr, höre meine Stimme, b lass deine Ohren merken c auf die Stimme meines Flehens!	Achtstimmig, alternierend Achtstimmig blockhaft Chor II	
3	a So du willst, Herr, Sünden zurechnen, b Herr, wer wird bestehen?	Chor I Chor I	II (B)
4	a Denn bei dir ist die Vergebung, b dass man dich fürchte.	Achtstimmig (imitativ) Achtstimmig (blockhaft)	
5	a Ich harre des Herrn; b meine Seele harret, c und ich hoffe auf sein Wort	Achtstimmig; alternierend Achtstimmig blockhaft Achtstimmig blockhaft/aufgelockert	III (A')
6	a Meine Seele wartet auf den Herrn b von einer Morgenwache bis zur andern.	Chor II Achtstimmig alternierend	
7	a Israel hoffe auf den Herrn; b denn bei dem Herrn ist die Gnade c und viel Erlösung bei ihm;	Achtstimmig blockhaft; Vierstimmig Chor I Achtstimmig alternierend	IV (B')
8	a und er wird Israel erlösen b aus allen seinen Sünden.	Achtstimmig (imitativ) Vierstimmig	

Innerhalb dieser Psalmdichtung bestehen aber weitere Verbindungen, die sich schließlich zu jenem Netzwerk verbinden, von dem zu Beginn die Rede war. Der Begriff »Parallelismus membrorum« bezeichnet wohl das auffälligste Merkmal der Psalmdichtungen, nämlich eine spezifische Struktur, innerhalb derer die Vershälften bzw. -zeilen einander angepasst sind¹⁴. Selbst in Übersetzungen bleiben diese Entsprechungen meist sichtbar. Den sogenannten synonymen Parallelismus, bei dem die Aussagen der aufeinander bezogenen Verszeilen inhaltlich ähnlich sind, findet man im vorliegenden Beispiel etwa in Vers 5abc und Vers 7bc. In Ps 130 wird darüber hinaus der synthetische Parallelismus, bei dem die Zeilenaussage in der Folgezeile weitergeführt wird, auffallend oft eingesetzt, in den Versen 2bc, 3ab, 6ab und 8ab. Ein reziproker Parallelismus besteht zwischen den Versen 1b und 2a, deren einzelne Glieder zudem spiegelsymmetrisch angeordnet sind. Die Erhebung und Bewertung von Rekurrenz im Text ergeben weitere Bezugspunkte. Auffällig ist die besondere Häufung der Verben »Harren«, »Hoffen«, »Warten«, die vor allem den zweiten Abschnitt des Psalms bestimmen und das anhaltende Moment des Hoffens unterstreichen. Zudem begründet das eigene Ausharren den Aufruf an Israel¹⁵. Dabei nimmt die Schlussstrophe mit dem Verb »Hoffen« sowohl auf die dritte Strophe, als auch mit dem Erwähnen der »Sünden« auf die mit ihnen korrespondierende zweite Strophe Bezug. Das Wort »Herr« taucht lediglich im vierten und achten Vers nicht explizit auf – immer dann also, wenn von Vergebung oder Erlösung die Rede ist.

13 Ebd., S. 904.

14 Vgl. z. B. Andreas Wagner (Hrsg.), *Parallelismus membrorum*, Fribourg und Göttingen 2007 (Orbis Biblicus et Orientalis 224).

15 Vgl. Weber (wie Anm. 6), S. 904.

Allerdings ist es in dem jeweils davorliegenden Vers doppelt gebraucht. Charakteristisch ist auch die paarige Anordnung einiger Wörter, wie »Stimme« (I 2ac), »Seele« (III 5b/6a) und »Israel« (IV 7a/8a), die strukturierende und zusammenhaltende Wirkung haben.

Inwiefern korrespondiert nun die musikalische Anlage von Schütz' Vertonung damit? Bei SWV 47 war erkennbar, dass ziemlich offensichtlich eine vom Text vorgegebene Struktur (die aber natürlich auch selbst zusammengestellt war) insbesondere mit der Besetzung korrelierte. Wirft man einen Blick auf die »Besetzungs«-Varianten, bzw. den Umgang beider Chöre für die acht Verse (das sich Schütz' Vertonung anschließende *Gloria Patri* bleibt bewusst zunächst unberücksichtigt), so ergibt sich, dass rein oberflächlich eigentlich kaum eine Beziehung mit der Textgliederung interpretiert werden kann (vgl. Abbildung 1). Es ergeben sich Korrespondenzen lediglich aus den Teilen, die vierstimmig gehalten sind, die gerade zu Beginn häufig sind und denen, die achtstimmig blockhaft oder achtstimmig überlappend sind. Innerhalb eines Halbverses können diese Besetzungsvarianten auch verknüpft werden. Rechnet man diese Besetzungsvarianten als die grundsätzlich möglichen zusammen, so verwendet Schütz in diesen acht Versen insgesamt neun verschiedene Varianten – er nutzt also bewusst alle Effekte des doppelchörigen Satzes. Welche Bezüge aber nun zwischen den einzelnen Versen und Worten musikalisch hergestellt werden, erschließt sich kaum durch die Besetzung allein. Ein etwas genauerer Blick auf die musikalische Detailstruktur kann helfen, charakteristische Elemente, innermusikalische Bezüge sowie deren Verbindung mit den im Text angelegten Korrespondenzen zu erkennen.

Cantus I. Chori
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr, zu dir,

Altus I. Chori
Aus der Tie - - - fe ruf ich, Herr, zu dir,

Tenor I. Chori
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr, zu dir,

Bassus I. Chori
Aus der Tie - fe ruf ich, Herr, zu dir,

Der Bußsalm beginnt in Anlehnung an den Text in sehr tiefer Lage mit nur einem Chor besetzt (vgl. Abbildung 2). In Takt 3 und 4 trüben Dissonanzen die Klänge, die durch die Bewegung im Altus zustande kommen: Durch das *cis'* entsteht auf Schlag 1 das Intervall der verminderten Quarte zwischen Altus und Cantus. Durch das übergebundene *d'* einen Takt später ergibt sich eine Sekunde zwischen diesen beiden Stimmen, die erst mit dem erneuten *cis'* im Altus aufgelöst wird. Zum gleichen Zeitpunkt schreitet der Tenor als erster zum Wort »ruf«, als Intervallsprung aus der Tiefe heraus auskomponiert, hier in Form einer Quinte (vorher waren ja ausschließlich Sekunden die Intervalle der Melodiebewegung, bis auf den Quintfall im Bass, dessen Umkehrung der Intervallsprung darstellt). Insofern haben wir hier die gegensätzlichen Assoziationen auskomponiert, einen Intervallsprung im Bass abwärts (in die Tiefe) einen Intervallsprung nach oben, als Ruf aus der Tiefe hinaus. Ihm schließt sich der Bass an, der allerdings einen Oktavsprung vollzieht, ebenso wie der Cantus einen halben Takt später. Die Fortsetzung der Altstimme

nach der Pause in Takt 5 (als einzige Stimme übrigens vor dem Wort »ruf«) ergibt das Intervall einer verminderten Quinte und unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht von den »reinen« Rufen der übrigen drei Stimmen. Außerdem führt der Altus diesen Ruf zuletzt aus. Es scheint, als habe Schütz im Sinn gehabt, unterschiedliche Assoziationen mit dem Text klanglich zu kombinieren. Gerade die »Sonderrolle« der Mittelstimmen, des Altus als Dissonanzträger und des Tenors, der den Text am schnellsten vorantreibt und auch als einziger »ruf ich« nicht mit einer fallenden Quarte, sondern mit einer fallenden Quinte ausführt, ist in den Anfangstakten sehr deutlich. In Takt 5 ergibt sich zudem, dass das als Dissonanz eingeführte cis' des Altus im Tenor zu c alteriert erscheint.

Der Beginn des zweiten Verses (Abbildung 3) kontrastiert vor allem deswegen schon klanglich, da er nach der Generalpause achtstimmig einsetzt. Zwar sind in diesem Klang auch die vier Töne des Beginns integriert, doch ragt der Umfang mit dem h' eine Quinte weiter in die Höhe:

10

Cantus I. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Altus I. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Tenor I. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Bassus I. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken

Cantus II. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Altus II. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Tenor II. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Bassus II. Chori
Herr, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, Herr, hö-re mei-ne Stim-me, lass dei-ne Oh-ren mer-ken auf die Stim-me mei-nes Fle-hens.

Dass das Wort »Herr« hier aus dem Halbvers gleichsam herausgelöst wird, hat Auswirkungen für die strukturelle Anlage des Textes. An dieser Stelle sei auf den reziproken Parallelismus hingewiesen, der zwischen »rufen« und »hören« besteht und der in der Textanlage darüber hinaus spiegelsymmetrisch angeordnet ist. Durch die Wiederholung des Wortes ist diese sprachliche Besonderheit abgeschwächt und setzt gleichsam einen anderen Akzent.

Der Text »Herr, höre meine Stimme« ist alternierend und simultan angelegt, so dass der Text »Herr, höre meine« im unteren Chor beginnt und das Wort »Stimme« im oberen Chor endet. Die Musik ist deutlich charakterisiert durch das beschleunigte Tempo und melodisch durch die Vorhaltsbildung im Cantus auf »meine«. Neben dem Text wird auch die Musik exakt wiederholt, mit Ausnahme des kadenzierenden letzten Taktes. Diese »hektische« Wiederholung könnte Dringlichkeit des Anliegens oder lange Dauer des Erhörens bedeuten, wie auch immer man es interpretieren mag – die Doppelchörigkeit wird hier in dreifacher Funktion eingesetzt: erstens als Kontrastwirkung zum ersten Teil in Vollstimmigkeit, zweitens, um durch die Möglichkeit des Alternierens und der Textüberlappung eine Atmosphäre der Hektik oder auch Verzweigung zu suggerieren und drittens, um innerhalb dieses Abwechslens der Chöre eine Verklammerung durch das Pausieren des ersten Chores zu Beginn und des letzten am Ende

zu schaffen. Diesem Abschnitt schließt sich eine weitere Generalpause an, die nun aber lediglich einen halben Takt umfasst.

»Laß Deine Ohren merken« ist nun wieder achtstimmig – neuerlich ist die Gegenüberstellung der Vollstimmigkeit und eines Chores Kontrastelement und Textausdeutung zugleich: Denn »die Stimme des Flehens« ist klanglich durch das Pausieren des ersten Chores deutlich zurückgenommen. Auch der Rhythmus ist nun gegenüber dem vorherigen Teil wieder ruhiger, gleichmäßiger, gefasster. Und noch eine Beobachtung, die bei der Betrachtung des Psalmtextes bereits zur Sprache kam, ist relevant: Die Ohren sind umgeben von der Stimme – dies wird hier auch im Schriftbild der Edition deutlich. Das Wort »Stimme« weist wieder den typischen Vorhalt auf, der schon im vorherigen Teil auf dem Wort »meine« virulent war. Das Flehen setzt dann den 4er-Takt kurz außer Kraft. Somit entsteht ein Kontrast und auch eine verbindende Beziehung zwischen den Teilen.

22

Cantus I. Chori
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

Altus I. Chori
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

Tenor I. Chori
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer wird.

Bassus I. Chori
So du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, Herr, wer

26

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

__ be - ste - hen, Herr, wer wird __ be - ste - hen?

wird be - ste - hen, Herr, wer wird be - ste - hen?

Der Übergang zum dritten Vers (Abbildung 4) ist erneut variiert: Er erscheint wieder nur vierstimmig im oberen Chor. Dies bedeutet Kontrast zum endenden unteren Chor und ist zudem der Tatsache geschuldet, dass dieser Abschnitt erstmals beginnt, wenn die Schlußstöne des vorherigen noch nicht verklungen sind. Auch das grundsätzliche Prinzip, das eine doppelchörige Anlage bereithält, nämlich bestimmte Abschnitte durch Enden und Einsetzen unterschiedlicher Chöre zu verklammern, spielt hier eine Rolle.

In Takt 25 ist es wieder der Tenor, wie schon im ersten Abschnitt, der vor allen anderen Stimmen das Wort »Herr« singt. Und gemeinsam mit dem Bass ist er es auch, der das aufsteigende Intervall aus diesem ersten Abschnitt aufgreift: Im Tenor ist es die Quinte, im Bass die Oktave. Im Grunde »liefern« die beiden

Oberstimmen diesen Intervallsprung nach, indem die Quarte im Altus auf »wer« und im Cantus auf »wird« erscheint. Da der Tenor zuerst »Herr« singt, ergibt sich somit eine spezifische Abfolge dieses, freilich auch variierten, Intervallsprungs, dem ein Sekundabstieg folgt. Dieses Prinzip wird bei der Wiederholung dieses Textes etwas verändert, da der Intervallsprung in allen vier Stimmen eine Quarte umfasst und der Altus schon auf dem Wort »wer« beginnt, während die übrigen Stimmen den Sprung erst auf »wird« ausführen. Trotzdem ist es wieder der Tenor, der zuerst das Wort »Herr« singt. Insgesamt bricht die Gestaltung des Tenors auch die homorhythmische Anlage auf.

Der Übergang zum vierten Vers (Abbildung 5) ist im Grunde das Ende einer Entwicklung der verkürzten Einsätze, um mit diesem Gestaltungselement zu beginnen:

29

Cantus I. Chori
hen? Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Altus I. Chori
hen? Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Tenor I. Chori
hen? Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Bassus I. Chori
hen? Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Cantus II. Chori
Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Altus II. Chori
Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Tenor II. Chori
Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

Bassus II. Chori
Denn bei dir ist die Ver-ge-bung, dass man dich fürch- - - - te.

War es am Beginn zunächst ein Takt Generalpause, so verkürzte sich diese um einen halben Takt; schließlich werden nahtlose Übergänge erzeugt, und nun setzt der neue Text zeitgleich mit den letzten Worten des dritten Verses ein. Wieder ist auch der Einsatz des Doppelchores auf Kontrast hin ausgerichtet, und wieder wird ein Effekt erzielt, der bisher noch nicht da war: Denn die Achtstimmigkeit ergibt sich erst durch die letzten bzw. ersten Worte des Textes, und vor allem beginnen die Chöre imitativ, wobei wieder der Tenor des ersten Chores etwas herausgestellt ist – diesmal aber setzt er erst einen halben Takt später als die übrigen Stimmen mit dem Text ein, indem er den dritten Einsatz übernimmt. In der beginnenden Melodie ist der Terzsprung mit folgendem Sekundabstieg das Prinzip – insofern ist diese Motivik stark auf den vorherigen Abschnitt bezogen, auch wenn zusätzlich die Bewegung beschleunigt ist, ähnlich wie das im Verhältnis von erstem zu zweitem Abschnitt der Fall war.

Auch der Tenor des zweiten Chores hebt sich rhythmisch ab den Worten »dass man ...« von den anderen Stimmen ab. Gleichzeitig ist der erste Tenor des ersten Chores noch mit dem Ende seines Einsatzes »beschäftigt«, allmählich aber findet sich der Satz zu einem blockhaften achtstimmigen zusammen.

Nun erscheint wieder eine Generalpause, auch wenn es diesmal nur eine Viertel ist – dies zeigt die deutliche Abgrenzung zum folgenden Text und die Tatsache, dass das Prinzip der sukzessiven Verkürzung der Einsätze nun zu Ende ist.

Als Zwischenfazit nach der Hälfte der musikalischen Umsetzung des Psalmtextes kann man folgende prägnante Gestaltungsprinzipien benennen:

Die ersten vier Verse des Psalms sind auf gewisse Art und Weise zusammengefasst. Dies ergibt sich vor allem aus einer sukzessiven Verkürzung der Übergänge. Dies korrespondiert mit der alternierenden Anlage des Textes oder stellt eine Möglichkeit dar, dies musikalisch umzusetzen. Gleichzeitig zeigt diese kompositorische Realisierung einen starken Bezug zum Text und zu den im Text angelegten Entsprechungen und Kontrastwirkungen. Der doppelchörigen Anlage kommt dabei zum einen eine gliedernde, strukturierende Funktion zu, zum anderen aber auch eine deutlich textausdeutende, etwa wenn bei der flehentlichen Stimme die Achtstimmigkeit zurückgenommen wird.

Im fünften Vers (Abbildung 6) finden bei »ich harre« alle Stimmen wieder zu ihrem Ursprungston zurück, und der zweite Chor beginnt nach einer Generalpause wieder mit diesen Tönen (mit Ausnahme der Oktavierung im Bass):

33

Cantus I Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Altus I Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Tenor I Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Bassus I Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Cantus II Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Altus II Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Tenor II Chori
ich har - re, ich har-re des Her ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof-fe auf sein Wort.

Bassus II Chori
ich har - re, ich har-re des Her-ren, ich har-re des Her-ren, mei-ne See-le har - ret, mei-ne See-le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.

Auch nach dem dritten Einsatz im ersten Chor übernehmen die Stimmen ihren Endton aus dem ersten Durchgang, mit Ausnahme des Cantus, der eine Terz höher erscheint, also schon eine Entwicklung erkennen lässt. Apropos Entwicklung: Obwohl dieser Teil stark von dem des vorherigen Großabschnitts abgehoben ist, führt er doch auf motivischer Ebene einen Prozess weiter. War im dritten Vers der Quartsprung mit folgendem Sekundabschnitt zu erkennen und im vierten der Terzsprung mit folgendem Sekundabstieg, so ist es nun lediglich die steigende Sekunde mit folgendem Sekundabstieg. Überhaupt verweist der üppige Gebrauch von Sekunden in den Motiven sehr stark auf den Beginn. Eine Korrespondenz zum ersten Teil besteht zudem durch die Alteration des Tons *cis* zu *c*, diesmal aber in einer Stimme, der des Cantus, also ohne die charakteristische Wirkung des Beginns zwischen Altus und Tenor. Durch das Alternieren der Chöre wird aber auch auf den zweiten Vers verwiesen, und auch hier könnte dies inhaltlich für eine ungeduldige Grundhaltung stehen oder aber auch für die Dauer des »Harrens«. Mit verschiedenen Techniken rekurriert Schütz also auf verschiedene Teile der Komposition: Die Motive verweisen auf den ersten Vers, das Alternieren der Chöre auf den zweiten, gleichzeitig wird eine Motiventwicklung der Intervallverengung aus dem dritten und vierten Vers weitergeführt. Trotz dieser Bezüge finden wir gleichzeitig etwas Neues, was direkt auf den gesungenen Text rekurriert, nämlich das zu Beginn »auskomponierte« Harren.

Der zweite Halbvers beginnt mit »Meine Seele harret« wieder nach einer Generalpause achtstimmig, als ruhiger Gegenpol zum vorherigen Alternieren. Ruhig auch deswegen, da er auf den Schlag

beginnt. Nach einer erneuten Generalpause wird der Text wiederholt, nicht aber auf der gleichen Stufe, wie noch im vorherigen Teil beim Alternieren, sondern eine Sekunde höher, also mit einem Moment der Entwicklung verbunden.

Der folgende Teil (vgl. Abbildung 7) beginnt wieder (wie der Beginn des Alternierens in 5a) auf den zweiten Schlag. Gegenüber dem vorherigen Teil sind viele kleine Motivteile enthalten, alle, die bisher im Grunde verwendet wurden: Intervallsprünge bis zur Quinte und Sekundschritte. Vor allem aber sei auf den auffälligen Rhythmus verwiesen. Dieser gleichen rhythmischen Struktur steht eine Umkehrung der Melodie gegenüber:

CII, T. 20ff.

Stim - me mei - - nes Fle - hens.

CI, T. 47ff.

und ich hof - fe auf _____ sein Wort.

Der sechste Vers (Abbildung 8) beginnt wieder nur mit einem Chor, dem unteren, in sehr tiefer Lage, die an den Beginn erinnert:

50

Cantus I. Chori
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Altus I. Chori
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Tenor I. Chori
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Bassus I. Chori
Wort. von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem, von ei-ner Mor-gen-wa-che

Cantus II. Chori
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Altus II. Chori
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Tenor II. Chori
Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Bassus II. Chori
Wort. Mei-ne See-le war-tet auf den Her-ren von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che, von ei-ner Mor-gen-wa-che bis zur an-dem.

Die Melodie steigt aber sekundweise, und der Hochtton wird bei »von einer Morgenwache« erreicht. Dieser Text wird überdies wiederholt und eine Sekunde aufwärts sequenziert – ein Vorgang, den man ja schon beim Text zu »meine Seele harret« beobachten konnte. Dieser Vorgang ist sehr stark mit der Ablösung der Morgenwache assoziierbar. Interessant ist an diesem Vers auch, dass zunächst der Übergang von einem Halbvers zum nächsten nahtlos ist. Das war bei Vers 3 auch schon der Fall, der zwar eine Kadenz zwischen den Halbversen aufwies, nicht aber eine Besetzungsänderung. Das ist ein schönes Beispiel dafür, wie Schütz die im Text angelegte Struktur mit eigener Textausdeutung verknüpft, wobei diese auch wieder auf die im Text angelegte Metaphorik rekurriert: Im Luthertext waren ja in den Versen 3ab und 6ab synthetische Parallelismen angelegt, der zweite Halbvers führt also die Aussage des ersten weiter. Gleichzeitig ist im Text hier eine Metapher angelegt, die Schütz auf seine Weise auskomponiert.

Auch der Übergang zum siebten Vers (Abbildung 9) schließt sich als Kontrast an, indem der achtstimmige Ruf »Israel« als Ruhepunkt zum zuvor alternierenden Warten wirkt:

62

Cantus I. Chori
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Altus I. Chori
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Tenor I. Chori
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Bassus I. Chori
Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, Is - ra - el, denn bei dem Her - ren ist die Gna - de und viel Er - lo - sung bei ihm, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Cantus II. Chori
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Altus II. Chori
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Tenor II. Chori
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Bassus II. Chori
Is - ra - el, Is - ra - el, hof - fe auf den Her - ren, und viel Er - lo - sung bei ihm.

Der Rhythmus von »Israel« ist im Grunde die augmentierte Form des vorherigen Abschnitts auf »wartet auf«. Das anschließende »hoffe auf den Herren« erscheint einmal im oberen Chor, einmal im unteren Chor, so dass der Kontrast wiederum einkomponiert ist – in beiden Fällen kadenziiert der Chor mit der phrygischen Klausel, und beim zweiten Mal wieder auf einem Klang über e, der nach längerer Zeit wieder einmal erreicht wird.

Interessant ist noch die übermäßige Quinte auf »den« zwischen Bassus und Cantus, die wieder, gemeinsam mit dem melodischen Vorhalt auf »Herrn«, an vorherige Teile erinnert. Diese Figur gleicht dabei sehr der Formel auf »höre meine Stimme« aus dem Vers 2a. Schließlich ist es ja auch die extrem tiefe Lage am Ende dieses Teils, die exakt dem ersten Klang nachempfunden ist. Insofern ist an diesem Punkt eine Verklammerung mit dem Beginn gegeben.

Noch während des zweiten Viertels dieses Klangs beginnt der nächste Halbvers im oberen Chor, und dieses letzte Viertel des Taktes ergibt schließlich den achtstimmigen Anruf des »Herrn« zu Beginn des zweiten Teils. Bei der ersten Textzeile gibt es Korrespondenzen zwischen der Bassfigur bei »dem Herren« und der Cantus-Figur »Gnade und«. Diese Intervallsprünge waren ja zugleich im Anfangsteil virulent. Und noch mehr: In Takt 72 ist zu beobachten, dass bei »Gnade und« sogar wieder das *cis'* zu *c'* alteriiert wird, wiederum in den Stimmen Altus und Tenor. Fragt man nun nach dem Text, so waren diese gegensätzlichen Sphären zu Beginn mit den Worten »Tiefe« und »Herr« verknüpft, diesmal mit dem »Hoffen auf den Herrn« und »Gnade«.

Ein alternierender Abschnitt folgt. Für dieses Vorgehen gibt es aber auch eine Korrespondenz, wenn man davon ausgeht, dass, wie gezeigt wurde, 7b sehr stark an 1b erinnert: Denn auf 1b folgte in 2a, freilich durch den Tuttiakkord vermittelt, auch ein alternierender Abschnitt.

Der Beginn des achten Verses (Abbildung 10) ist imitativ gestaltet, wobei der dritte Einsatz um zwei Viertel und dementsprechend die Worte »Und er« gekürzt ist:

76

Cantus I. Chori
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Altus I. Chori
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Tenor I. Chori
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Bassus I. Chori
ihm. Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den.

Cantus II. Chori
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Altus II. Chori
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Tenor II. Chori
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Bassus II. Chori
Und er wird Is-ra-el er-lö-sen, wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den.

Diese Satzart ergibt eine starke Korrespondenz zum Vers 4a, der ja auch ohne weiteres inhaltlich begründet werden kann, da es um Vergebung bzw. Erlösung geht. Zudem gibt es in beiden Fällen drei Einsätze.

Beim Text »aus allen seinen Sünden« singen wieder zuerst der untere und dann der obere Chor, und zwei Elemente verknüpfen diesen Text sehr stark mit anderen: Einerseits der Rhythmus, der kurzzeitig durch die Überbindung einen Dreiertakt suggeriert. Die Stelle ist die »Stimme meines Flehens« aus 2c, wobei übrigens auch die »Instrumentation« ähnlich gestaltet ist, wenn der untere Chor auf die Vollstimmigkeit antwortet. Melodisch ist die »Stimme meines Flehens« eine Umkehrung der Figur »allen seinen Sünden«. Somit erschließt sich auch der starke Zusammenhang zwischen diesem Abschnitt und 5c, da bereits dort die erwähnte rhythmische Figur erschienen ist.

Jenseits des Rhythmus ist an den »Sünden« andererseits auch die Schlussfloskel mit Nonvorhalt bemerkenswert. Diese hat ihren motivischen Vorläufer in 3b im Tenor, der allerdings statt der None die Septe bringt. Die besondere Rolle der Tenorstimme in diesem Teil ist offensichtlich. Auch inhaltlich ergibt diese Verknüpfung Sinn, da es in beiden Fällen um die Sünde und den Umgang damit geht.

So sei noch einmal zusammengefasst, welche besonderen Bezüge es zwischen den verschiedenen Versen gibt:

1. Schütz nimmt die alternierende Struktur der vier Strophen ernst und setzt eine deutliche Zäsur vor Beginn der dritten Strophe.

2. Es gibt eine Tendenz, dass sich nach jedem Halbvers die Besetzung bzw. die Satzart ändert.

3. Schütz vollzieht im Text enthaltende Parallelismen teilweise kompositorisch nach: Bei den synthetischen Parallellismen in 3a und b sowie 6 a und b wurde die Berücksichtigung besonders deutlich, denn dort ergibt sich entgegen der vorher formulierten Tendenz keine Besetzungsänderung; bei 6a und b handelt es sich um einen Sonderfall. Aber auch der synonyme bzw. repetitive Parallelismus in 5a, b und c ist, wie gezeigt, kompositorisch umgesetzt.

4. Gerade in 5c ist der dort verwendete Rhythmus (und im Grunde auch die melodische Umkehrung) stark mit 2c verknüpft. Insofern zeigt sich, dass Schütz jenseits der offensichtlich im Text angelegten Struktur und unabhängig von der Besetzung zusätzliche Zusammenhänge aufbaut. Dies entspricht

gewissermaßen der Natur der Psalmdichtung. Denn, wenn man bei diesem Beispiel bleiben möchte, hängen die »Stimme des Flehens« und das »hoffen auf sein Wort« inhaltlich stark zusammen.

5. Im Text sind zwei Perspektiven angelegt, eine individuelle und eine kollektive. Tatsächlich zeigt Schütz' Komposition auch hier zumindest eine Tendenz, dies nachzuvollziehen. Denn, schaut man sich die Verse 7 und 8 an und interpretiert den Kontrast in Bezug auf die Besetzung in 7b und c als Nachvollzug des im Text angelegten synonymen Parallelismus, so bleibt für den Rest die Vollstimmigkeit – denn der letzte Halbvers wird ja wiederholt, so dass beide Chöre ihn einmal gesungen haben. Dieser Vermutung würde zwar die Anlage des fünften Verses, der sehr stark die individuelle Perspektive betont, in durchgängig achttimmiger Aussetzung entgegenstehen. Allerdings könnte die Vollstimmigkeit ja auch durchaus als Mittel zum Ausdruck einer Nachdrücklichkeit (wie beispielsweise beim Übergang des ersten Verses zum zweiten Vers) oder beim Vorgang des Alternierens beider Chöre als Verstreichen von Zeit gedacht sein.

6. Auch wenn die Korrespondenzen schon angeführt wurden, so ist es doch deutlich, dass diese meist sehr ausdrücklich komponiert sind, d. h. ursprüngliche Lage oder Stimme werden beibehalten. Als Beispiel sei der Schlussklang von 7a in Erinnerung gebracht, der exakt auf den Eingangsklang des Stückes verweist, zudem auf das anschließende 7b, wo die Alteration des Tones *cis'* auf »Gnade und« nicht nur auf dem gleichen Ton erfolgt, sondern auch in den gleichen Stimmen des gleichen Chores.

7. Eine ähnliche Disposition findet man im Kleinen in der dem Psalm angehängten Doxologie. Dies betrifft vor allem die Aufnahme von verschiedenen Motiven und Besetzungsvarianten. Als Beispiel sei hier nur die erneute Aufnahme der Alteration von *cis'* in Takt 108 genannt, der wieder zwischen dem Altus und dem Tenor (diesmal aber des zweiten Chores) gesetzt ist.

8. Schließlich kann durchaus geschlussfolgert werden, dass man, in Bezug auf die gegebene doppelchörige Anlage und deren vermeintlich begrenzte Möglichkeiten, aus diesen Beobachtungen kaum von einer vorgegebenen Struktur ausgehen kann.

Was bedeutet das nun für die Ausgangsfragestellung? Es bedeutet, dass sich Schütz nicht nur auf den Inhalt des Textes einlässt, sondern auch auf seine Struktur und sein Wesen. Wenn also an seinem »Opus Primum« die Fähigkeit gelobt wurde, aus der Textdisposition weiträumige Formen zu entwickeln¹⁶, und Werner Breig für das letzte Stück der *Psalmen Davids* gezeigt hat, dass dieses Vermögen um den Aspekt der klanglich-räumlichen Wirkung ergänzt wurde¹⁷, so ist es ein Ergebnis auch der vorgelegten Analyse, dass sich Schütz sehr genau auf die Eigenart der Psalmtexte mit ihren komplexen Wechselbeziehungen einlassen kann. Die Möglichkeiten des Doppelchores sind dabei substantiell.

Trotzdem bleiben Fragen offen: Mit Blick auf die Gesamtanlage des Drucks könnte man fragen, ob sich die Psalmvertonungen unter diesen Gesichtspunkten gruppieren lassen¹⁸. Eine weitere Frage ist,

¹⁶ Vgl. Wolfgang Steinbeck, *Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal. Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi*, in: Anne Ørbaek Jensen/Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.–14. November 1985*, Kopenhagen 1989, S. 217–240.

¹⁷ Vgl. Breig (wie Anm. 2).

¹⁸ Vgl. Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51.

inwiefern durch die genannten kompositorischen Mittel theologische Aussagen transportiert werden können und sollen. Diese Fragestellungen wären sicher einer weiteren Beschäftigung wert und würden sich dann auf das Ergebnis dieser Untersuchung stützen können, dass Schütz die Struktur und den Inhalt des Psalmtextes in seiner Vielschichtigkeit erfasst, ihn aber zugleich durch die individuelle Kompositionsidee erweitert und, um bei der anfangs gebrauchten Metaphorik zu bleiben, das Netzwerk um weitere Wechselwirkungen bereichert.

Die *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz im Spiegel der geistlichen Kompositionen von Caspar Textorius und Michael Praetorius

Gerhard Aumüller

Einleitung: Michael Praetorius und Heinrich Schütz

Als der Praetorius-Forscher Siegfried Vogelsänger¹ vor einer Reihe von Jahren auf die merkwürdige Tatsache hinwies, dass in den meisten Studien zu den *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz² die im selben Jahr erschienene *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von Michael Praetorius³ kaum Beachtung findet, war die grundlegende Dissertation von Barbara Wiermann über die Entwicklung vokal-instrumentalen Musizierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch nicht publiziert⁴. In dieser Studie wird erstmals detailliert gezeigt, wie Praetorius neben den theoretischen Erläuterungen zu den verschiedenen Formen mehrhörigen Musizierens im 1619 erschienenen dritten Band seines *Syntagma musicum*⁵ auch die besonders anspruchsvolle praktische Umsetzung in der *Polyhymnia caduceatrix* durchführt und dabei einen wesentlichen Schritt in der Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens tut⁶. Mit den *Psalmen Davids*, dem ersten umfangreichen Werk nach seinem Studienaufenthalt bei Giovanni Gabrieli, das 1619 zeitgleich mit der *Polyhymnia caduceatrix* herausgebracht wurde, legte Schütz »eine weitere zentrale Sammlung des frühen vokal-instrumentalen Komponierens in Deutschland« vor⁷. Die Zusammenarbeit von Praetorius und Schütz war in den Jahren zwischen 1614 und 1617 sehr eng, wie Beate Schmidt erst jüngst hervorgehoben hat⁸. Beide hatten sich vermutlich schon

1 Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius 1572–1621 – Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008; Ders., *Michael Praetorius. »Capellmeister von Haus aus und Director der Musik« am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)*, in: S**J**b 22 (2000), S. 101–128.

2 Zum Kontext der *Psalmen Davids*: Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: S**J**b 18 (1996), S. 39–51. Zitate aus den *Psalmen Davids* im Folgenden nach der NSA, Bd. 23–26.

3 Michael Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel 1930 (= GA 17/1).

4 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), Göttingen 2005. Mein besonderer Dank gilt Dr. Barbara Wiermann, Dresden, für die großzügige Überlassung eines Bandes dieser Studie.

5 *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius* [...]. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, darin »Das VIII. Capitel ADMONITIO [...]«, S. 169–197, sowie S. 202–205 *Polyhymnia panegyrica* [...].

6 Anders als von Schützens *Psalmen Davids* gibt es nur wenige Tonaufnahmen der *Polyhymnia caduceatrix*; eindrucksvolle Beispiele dieser Musik finden sich auf der CD des Ensembles Weser-Renaissance unter Manfred Cordes in der Reihe »Musik aus Schloss Wolfenbüttel I«: *Michael Praetorius, Erhalt uns Herr bey deinem Wort*. Lutheran Choral Concerts. cpo 555064-2, 2017.

7 Wiermann (wie Anm. 4), S. 248.

8 Beate Agnes Schmidt, *Praetorius, Schütz und die sächsische Kunstpolitik*, in: S**J**b 38 (2016), S. 98–125, vor allem S. 104 ff.

in Kassel anlässlich der Abnahme der Weisland-Orgel in der Schlosskirche 1606/07 kennengelernt⁹, und in dem Hoforganisten Johann von Ende hatten sie wahrscheinlich einen gemeinsamen Lehrer¹⁰. Daher ist die Frage von besonderem Interesse, ob auch ein fachlicher Austausch beider in Bezug auf das vokal-instrumentale Komponieren stattgefunden und welche Rolle die Rezeption Gabrielischer Kompositionsformen dabei gespielt hat.

Die vorliegende Studie befasst sich daher mit der Frage, in welcher Weise Schütz bei seinem »Einstieg«, wie Konrad Küster die *Psalmen Davids* bezeichnet hat¹¹, von den systematischen Zusammenstellungen zur Einrichtung mehrchöriger Konzerte durch Michael Praetorius Kenntnis genommen bzw. Gebrauch gemacht hat¹², oder ob er, wie er im Vorwort betont, nur der »Italienischen Manier« gefolgt ist, zu der er, wie er schreibt, von seinem »lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln [...] mit fleiß angeführet« worden sei¹³. Inwieweit trifft es überhaupt zu bzw. was bedeutet es, dass er ausschließlich Gabrieli als »Praeceptor« anerkennt? Wurde er nicht auch bereits als Schüler mit Psalmkompositionen, auch mehrchörigen, konfrontiert, und wie stand es um seine Kenntnisse der Psalmtexte und ihrer theologischen Deutung bzw. konfessionellen Bedeutung, die erst die Tiefendimension musikalischer Gestaltung ermöglichte?

Diesen Fragen soll hier in unterschiedlicher Weise nachgegangen werden. Zum ersten ist zu zeigen, welche Psalmen und Psalmkompositionen Schütz als Schüler kennengelernt haben dürfte und zum zweiten, inwieweit er mit der theologischen Diskussion über die Aussagen der Psalmen und ihren dogmatischen Kontext vertraut war. Dabei bietet sich an, die Psalmkompositionen des weithin unbekanntes hessischen Zeitgenossen Caspar Textorius (um 1580–vor 1633) zu betrachten, der seine mehrchörigen Vertonungen von Psalmen und Psalmdichtungen um 1619 dem Landgrafen Moritz von Hessen widmete, also etwa im Erscheinungsjahr der *Psalmen Davids*. Dabei sollen Unterschiede in der Textauswahl, der theologischen Ausrichtung und der musikalischen Struktur dargestellt werden. Abschließend sind dann Parallelen in den aufführungspraktischen Hinweisen der *Polyhymnia caduceatrix* und der *Psalmen Davids* aufzuzeigen und die Bedeutung des Mentors Gabrieli für Schütz anhand der Widmungsgedichte zu den *Psalmen Davids* zu untersuchen. Die Ergebnisse mögen zu einem tieferen Verständnis für die Ausnahmestellung der *Psalmen Davids* von Schütz unter den zeitgenössischen Psalmvertonungen beitragen.

9 Gerhard Aumüller, *Der Hoforgelbauer und seine Konkurrenten – Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel in der Kasseler Hofkapelle*, in: Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde 119 (2014), S. 51–82, hier S. 67, Anm. 59.

10 Gerhard Aumüller, *Die hessische Organistenfamilie von Ende und Heinrich Schütz: Lebens- und Arbeitsbedingungen der Hoforganisten im reformierten Hessen-Kassel während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: SJB 29 (2007), S. 137–166, hier S. 146.

11 Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016, S. 139–152, hier S. 139–142.

12 Diese Frage hat sich bereits ein unbekannter schlesischer Musiker gestellt, der in einem Exemplar der *Psalmen Davids* von Schütz aus der Breslauer Maria-Magdalenenkirche (heute PL-WRu, 50127 Muz.) die Konzerte Nr. 10 (*Ich hebe meine Augen auf*, SWV 31), Nr. 17 (*Alleluja, lobet den Herrn*, SWV 38) und Nr. 18 (*Lobe den Herrn, meine Seele*, SWV 39) der 5. und 10. Art der Konzerttypologie aus dem *Syntagma musicum* III zuordnet; vgl. Barbara Wiermann, *Die Sammlung Polyhymnia caduceatrix des Michael Praetorius im Spiegel ihrer handschriftlichen Überlieferung*, in: Susanne Rode-Breymann/Arne Spohr (Hrsg.), *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600* (Ligaturen 5), Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 183–211, hier S. 192, Anm. 22.

13 NSA Bd. 26, S. XXI, Faksimile der Widmung an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen.

Psalmkompositionen am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz dem Gelehrten

Zunächst ist zu fragen, welche Kenntnisse von Psalmtexten, Psalmdichtungen und Psalmkompositionen Schütz während seiner Schulzeit in Weißenfels und Kassel erworben hat. Zwar ist im Einzelnen nicht bekannt, welche musikalische Ausbildung der Schüler Schütz in seiner Heimatstadt genossen hat, aber es ist doch mehr als wahrscheinlich, dass er dort die *Geistlichen Deutzschen Lieder vnd Psalmen* kennenlernte bzw. gesungen hat¹⁴, die der Kantor Georg Weber 1588 im vierstimmigen und 1596 im achtstimmigen Satz hatte erscheinen lassen¹⁵. Spätestens in Kassel wird Schütz auf der Hofschule als Kapellknabe, später als »Alumnus symphonicus« und Zweiter Hoforganist mit den wichtigsten Psalmvertonungen aus der reichhaltigen Sammlung geistlicher Musik des Landgrafen Moritz vertraut gemacht worden sein¹⁶. Moritz hatte als junger Mann den Psalter in lateinische Tetrastichen übersetzt, das Werk seinem Vater gewidmet und Kopien an zahlreiche Verwandte sowie die Marburger Universität geschickt¹⁷. Im 1613 angelegten Notenverzeichnis¹⁸ finden sich neben Werken deutscher Komponisten wie des gebürtigen Hessen Jacob Syring, Leonhard Lechners, des Stuttgarter Kapellmeisters Sigmund Hemmel oder Michael Praetorius' selbstverständlich auch die Psalmkompositionen der Niederländer wie Orlando di Lasso und Alexander Utendal und der Italiener Andrea Gabrieli, Giovanni Croce und Teodore Riccio. Die folgende Tabelle gibt eine Auswahl der Titel wieder:

Nr. 16. Cationes poenitentiales, deutsch durch Jacobum Syring, 5. Schwartz gebabte bücher lit. M. et x [1588] (4° 52a)

Nr. 19. Septem psalmi poenitentiales, Authore Alexandro Utendal, 6. Rodte pergamentbücher lit. [1570] (4° 79a)

Nr. 21. Psalmi Davidis poenitentiales. 5. Vocum, Orlando di Lasso, 6 braune gebabte bücher lit. A. et F. [1584]

Nr. 31. Septem psalmi poenitentiales 6. Vocibus per Leonardum Lechnerum, 6. Weiße pergamentbücher lit. hh. vel. 1 [1587]

Nr. 35. Musarum sioniarum Motectae et psalmi latini Michaelis Praetorii, 8. weiße dicke pergament bücher [1607]

¹⁴ Vgl. Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, S. 20.

¹⁵ Adolf Schmiededecke, *Der Weißenfelser Kantor Georg Weber (1538–1599)*, in: *Mf* 22 (1969), S. 64–69. Der gebürtige Weißenfelser hatte ab 1554 in Leipzig studiert, war ab 1562 Kantor in Weißenfels und nach vier Jahren (1564–1568) als Organist an der Wenzelskirche in Naumburg sowie einem Aufenthalt an unbekanntem Ort von 1572 bis 1595/96 wieder Kantor in Weißenfels. In diesem Jahr siedelte er erneut nach Naumburg über, wo er im März 1599 starb. Außer den genannten Psalmvertonungen schrieb er mehrere »Cantilenaes«, die er zu unterschiedlichen Anlässen den Städten Leipzig, Zeitz und Weißenfels widmete und damit überregionale Bedeutung erlangte.

¹⁶ Gerhard Aumüller, *Einblicke in die Lebenswelt von Henrich Schütz während seiner Jugendjahre in Hessen*, in: *SJb* 35 (2013), S. 77–152, hier S. 80–88.

¹⁷ *Davidis regii prophetae Psalterium in vario genere carminis latine reditum, ab illustrissimo principe ac domino Dn. MAVRITIO, Hassiae Landgrauio, Comite in Katzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain & Nidda, &c. Excusum Smalcaldiae* [1590]. Exemplar in der Universitätsbibliothek Marburg.

¹⁸ Vollständig publiziert von Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Cassel 1902, S. 99–115; Original im Hessischen Staatsarchiv Marburg (künftig HStAM) Best. 4b Nr. 281. In der Tabelle sind in Klammern die Signaturen der in der Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, (künftig ULMB KS), erhaltenen Kompositionen angegeben.

Nr. 42. Andreae Gabriellis psalmi Davidici, 6. Vocum, 6. weiße pergament bücher, numero 9 [1583]

Nr. 59. Salmi che si cantano à terza à 8 voci, di Giovanni Croce, 8. blaue pergament bücher mit gelben Schnüren [1596]

Nr. 60. Schöner außerlesener deutscher psalm, mit 4. Stimmen, durch Clementem Stephani, 4 braune gebabte bücher [1568] (*4° 11a, 1580*)

Cantional Nr. 4 Der Gantze Psalter David's 4 voc. durch Sigmund Hemmel lit. O 4 Bücher [1569]

Sedecim Psalmi qui non solum ad placitum sacri anni circulum verum etiam di Theod. Riccio 5 Bücher. [1588] (*4° 19*)

Etwa bei der Hälfte der Werke handelt es sich um Vertonungen nur der sieben Bußpsalmen (Ps 6, 32, 38, 51, 102, 130, 143). Gebrauchsspuren an den Noten belegen, dass sie auch benutzt wurden. Auf die intensive Schulung der Kapellknaben auch mit den Psalmtexten deutet eine Anordnung des Landgrafen Philipp III. von Hessen-Butzbach, der kurze Zeit an der Kasseler Hofschule verbracht hat¹⁹ und seine dort gemachten Erfahrungen in die Vorschriften für den Kapellmeister hat einfließen lassen. Darin heißt es:

Zum Dritten soll er die Jungen zu allen Predig- tagen, vf Ihrem Gemach, wan sie auß der Predig Kohmen *examiniren* waß sie auß der Predig behalten, vnd vff solche gute Achtung zu- geben ernstlichen mahnen, vnnd Ihnen Vnder der Predig Ihren Muhtwillen zu treiben nicht gestatten, Deßgleichen Sie dahir halten, Das Jeder wochentlich einen Psalmen außwendig lehrne, vnnd Ihme Sambstages solchen *recitiren* laße, Vnnd da einer solches vnderlasen, Der gepür bestraffen²⁰.

Vermutlich hatte auch der Kapellknabe Schütz in Kassel allwöchentlich einen Psalm auswendig zu lernen und seinem Kapellmeister Georg Otto vorzutragen, dürfte mithin am Ende der Ausbildung den gesamten Psalter auswendig gekannt haben.

Am Kasseler Hof gab es eine eigene Tradition der Psalm-Vertonungen, die bereits im Reformationszeitalter unter Johann Heugel (um 1510–1584/85), dem Kapellmeister des Landgrafen Philipp, begann, der zwischen 1538 und 1546 eine handschriftliche Sammlung von 106 lateinischen vier- und fünfstimmigen Psalmmotetten anlegte²¹. Auf den ersten Seiten des Tenor-Stimmbuchs (vier Stimmbücher sind erhalten, die Stimme der Quinta vox fehlte bereits 1613) findet sich ein alphabetisch nach den Text-

¹⁹ Landgraf Moritz hatte damals detaillierte lateinische Vorschriften über die Pflichten der Hofschüler, Kapellknaben und ihrer Lehrer erlassen, vgl. ULMB KS Best. 2° Ms. Hass. 57 [1 Collegium Mauritianum (fol. 1–14): MAURITIANAE CONSTITUTIONES.

²⁰ Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Best. D 4 66/10 Bestallung Hofkapellmeisters Johann Andreas Autumnus, Butzbach, 1. Jan. 1615, S. 196'.

²¹ ULMB KS, Signatur 4° Ms. mus. 24; vgl. Clytus Gottwald (Bearb.), *Manuscripta Musica*, in: *Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel*, hrsg. von Hans-Jürgen Kahlfuß, Bd. 6, Wiesbaden 1997, S. 526–540; zu Heugel siehe Horst Zimmermann, *Der vergessene Hans – Kapellmeister, Komponist, Trompeter und Bauschreiber zu Cassel: Johann Heugel (um 1510–1585)*, Berlin 2015. Zu Heugels Psalmvertonungen siehe auch Susanne Cramer, *Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85. Studien zu seinen lateinischen Motetten* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 183), Kassel 1994; ferner Hildegard Saretz, *Doppelhörigkeit in Deutschland vor Schütz – Johann Heugel: Consolamini popule meus*, in: *MuK* 5 (2014), S. 346–350.

incipits angeordnetes Inhaltsverzeichnis. Sechzehn Kompositionen der Sammlung stammen von Heugel, die übrigen von anderen Komponisten. Darunter waren viele, die damals schon zu den »Klassikern« zählten. Die Sammlung eröffnen acht zwei- bis dreiteilige Motetten des Florentiners Francesco de Layolle (1492–ca. 1549), der als Gegner der Medici seit 1521 im Exil in Lyon lebte. Es folgen Werke von Josquin Desprez, Philippe Verdelot, Ludwig Senfl, Nicolaus Gombert, Thomas Stoltzer, Johannes Walter, Pierre de la Rue, Heinrich Isaac und anderen. Neben Konkordanzen zu verschiedenen anderen Manuskripten zeigen sich im Repertoire vor allem Überschneidungen mit Drucken aus Nürnberg bzw. Wittenberg und vermitteln so die wichtigsten musikalischen Formen der Psalmvertonungen der Zeit. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Tonsatz-Lehrer der Kasseler Hofschule Johannes Lagonychus, ein Schüler (und Patensohn) Johann Heugels, dieses Werk kannte und Beispiele daraus mit den Kapellknaben einübte.

Heugel schrieb außerdem zwischen 1562 und 1565 kunstvolle Sätze (mit dem Cantus firmus im Tenor) zum Reimpсалter des aus Allendorf/Werra stammenden Burkhard Waldis (um 1490–1556), den dieser in enger Anlehnung an Luthers Psalmlieder 1553 gedichtet und mit Melodien versehen hatte. Mit diesem Psalmen-Gesangbuch nahm Waldis ein besonderes Anliegen Luthers auf²². Dessen Psalmlieder (z. B. *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, Es wolle Gott uns gnädig sein, Ein feste Burg ist unser Gott*) mögen Waldis als Anregung zu seiner vollständigen Neudichtung sämtlicher Psalmen gedient haben, die als sprachlich deutlich gelungener als die 1573 von dem Königsberger Rechtsgelehrten Ambrosius Lobwasser (1515–1585) vorgelegte Psalmbereimung angesehen wird²³. Die freien Nachdichtungen mit einer deutlich christologischen Ausrichtung haben eher den Charakter einer Predigt als einer wörtlichen Übertragung. Das Buch im Oktavformat enthält nach einer Widmungsvorrede des Verfassers an seine Brüder ein Register, das sowohl die lateinischen als auch die deutschen Textincipits der Psalmen erschließt. In einer weiteren Übersicht sind die Psalmlieder nach den theologischen Inhalten (Trost-, Lob- oder Bußpsalmen, Weissagungen, Gebete usw.) indiziert. Waldis' Buch (von dem auch ein Exemplar aus dem Würzburger Jesuitenkolleg erhalten ist) erlebte zwar nur eine Auflage, die Vertonungen seines Psalters lassen sich jedoch bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts in mehreren Gesangbüchern Nord- und Westdeutschlands nachweisen. Einzelne seiner Nachdichtungen wurden (zusammen mit denen vieler anderer Autoren) von dem Stuttgarter Hofkapellmeister Sigmund Hemmel (1569) vertont²⁴.

Vom großen Interesse des Kasseler Hofes an Psalmvertonungen zeugt auch das große Chorbuch des Lobwasser-Psalters, das Georg Otto (1550–1618), der Kasseler Hofkapellmeister und Ausbilder des Kapellknaben Schütz, 1590/91 dem Landgrafen Moritz »zu besonderen ehren vnd gefallen/auch derselben Ihren F. G. Cappellen zu besserm nutz« widmete (und ergänzte)²⁵. Eine Weiterführung stellt der

22 Digitalisat dieses Drucks in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Res/B. metr. 261:urn:nbn:de:bvb12-bsb00086159-8. Zum Psalmlied siehe Inge Mager, *Zur vergessenen Problematik des Psalmliedes im 16. und 17. Jahrhundert. Bernhard Lobse † zum 70. Geburtstag am 24.5.1998*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 37 (1998), S. 139–149, hier S. 140–142. Prof. Dr. Mager, Hamburg, sei auch an dieser Stelle für die Zusendung eines Sonderdrucks ihrer Arbeit und ihre Erläuterungen und Präzisierungen im vorliegenden Beitrag herzlich gedankt.

23 Oswald Bill, *Des Landgrafen Moritz Beitrag zum Lobwasser-Psalter*, in: *Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurhessen und Waldeck*, hrsg. vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre, Kassel u. a. 1969, S. 59–71, hier S. 59.

24 *Der gantz Psalter Davids, wie derselbig in Teutsche Gesang verfasst, Mit vier Stimmen kunstlich und lieblich von neuem gesetzt, durch Sigmund Hemmeln seligen Fuerstlichen Wuerttembergischen Capellmeistern, dergleichen zuvor im Truck nie ausgegangen*, Tübingen 1569.

25 ULMB KS, Signatur 2° Ms. mus. 1; siehe Bill (wie Anm. 23), S. S. 60, Anm. 9.

großformatige Druck des Lobwasser-Psalters dar, der 1607 in der Kasseler Hofdruckerei von Wilhelm Wessel erschien. Dort, wo Lobwasser keine eigenen Melodien zu seinen Übertragungen des vierstimmigen Genfer Psalters bot, ergänzte Moritz diese durch eigene, wobei er versuchte, eng an die Gegebenheiten des französischen Psalters anzuknüpfen, z. B. durch Umkehrung einzelner Motive, seltener einer ganzen Melodie²⁶.

Fünf Jahre später, 1612, erschien dann (wiederum in Kassel von Wilhelm Wessel gedruckt) das *Christlich Gesangbuch/von allerhandt/Geistlichen Psalmen/Gesängen vnd Liedern/so durch den Ehrwürdigen und Hochgelahrten/Herrn D. Mart: Luther seligen/vnd andere mehr Gottsälige Männer im anfang der Christlichen Kirchen Reformation gemacht: [...]/Itzo von/Dem Durchleuchtigen/Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/Herrn Moritzen [...] mit 4. Stim-/men per otium componirt, vnd mit etlichen holdseligen lieblichen Melodiis gezieret/also daß/sie nicht allein mit lebendiger Stim gesungen/sondern auch auff allerhandt Instrumenten können/gebraucht werden/Vnd haben I. F. G. solche in Ihren Landen/Kirchen vnd Schulen/zu Singen/vnd zu gebrauchen verordnet [...]*.

Dieser Titel ist eine ganz bemerkenswerte Aussage über das theologische Verständnis des Landgrafen im Blick auf die Rolle und Aufgabe der Kirchenmusik, bei der er sich offenkundig theologischer Unterstützung und Beratung bedient hat.

Zwar ist das Vorwort vom Drucker Wilhelm Wessel unterschrieben, ein Textvergleich mit den Schriften des Schweizer Theologen (und Alchemisten) Raphael Egli (1559–1622), der 1606 zum Professor der Theologie in Marburg und 1614 zum Prediger an der Marburger Schlosskirche berufen wurde, legt nach Winfried Zeller nahe, dass dieser den überwiegenden Teil des Vorworts verfasst hat²⁷. Egli hatte noch in seiner Zeit als Archidiakon am Zürcher Großmünster 1596 einen »Bericht zum kirchensang« veröffentlicht, der in der Argumentation und einigen weiteren Punkten mit der angeblich von Wilhelm Wessel verfassten Vorrede zum Gesangbuch von 1612 übereinstimmt. Wenn Egli nicht der Verfasser der Vorrede war, so war er doch offensichtlich sehr eng mit den hymnologischen Plänen des Landgrafen vertraut und wird ihn in Fragen des Aufbaus des Gesangbuchs und der Auswahl der Choräle beraten haben. Auf den Einfluss Eglis deuten unter anderem die Dreiteilung des Liedteils in Festgesänge, Psalmodien (Psalmlieder) und Katechismusgesänge²⁸. Auch fällt der relativ hohe Anteil an Lutherliedern und, neben dem eigentlichen Lobwasser-Psalter, der reiche Bestand an zusätzlichen »Psalmodien« auf²⁹. So ist das *Christliche Gesangbuch* des Landgrafen Moritz ein Markstein in der Geschichte des reformierten Kirchengesangbuchs und stellt durch die dezidierte Betonung der Wortverständlichkeit³⁰ einerseits und die Einbeziehung von Instrumenten³¹ andererseits einen Typus sui generis dar: Er bietet einen Schlüssel zur Erklärung der reichhaltigen Musikpraxis auch der Kirchenmusik des Kasseler Hofes. Einen authentischen Einblick in das praktische Musizieren unter Landgraf Moritz erhält man durch autographe Anweisungen, die er in einem zwölfstimmigen, für drei Chöre in hoher, mittlerer bzw. tiefer Lage disponierten *Magnificat* des landgräflichen Kapellmeisters Georg Otto zur vokal-instrumentalen Auf-

26 Bill (wie Anm. 23), S. 60–64.

27 Winfried Zeller, *Raphael Egli und das Gesangbuch des Landgrafen Moritz*, in: Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurhessen und Waldeck, hrsg. vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre, Kassel u. a. 1969, S. 49–58.

28 Zeller (wie Anm. 27), S. 58.

29 Mager (wie Anm. 22), S. 139–149.

30 Bill (wie Anm. 23), S. 68, 73.

31 Zeller (wie Anm. 27), S. 55.

führung der Komposition durch seine Kasseler Hofkapelle eingetragen hat, die wohl zur Taufe des Landgrafensohns Hermann erklungen ist. So heißt es auf der Titelseite des Bassus-Stimmbuchs des dritten Chors: *Dieß Concert soll Uff drey Chor der Erst mit vocibus vivis, der Ander mit drey stillen Zinken, der dritte mit drey Posaunen Und bey jedem Chor ein stimme wie notirt Auch pro capella drey discant geygen ins Comple[mentum] wenn mit 8 oder 12 gehet gemacht werden. In primis Hans Organist Uff der orgell, drey discant geigen, Augustin Kramer bey Traubel, Hamburger bey Hartman, Friedrich Kegel bey Faber*³². Mit anderen Worten: Hier werden drei klanglich unterschiedliche Chöre in unterschiedlichen Lagen miteinander kombiniert und bestimmte Sänger, wie z. B. der Kapellknabe Joh. Christoph Traubel/Draubel dem Lautenisten/Instrumentisten Augustin Kramer, der Kapellknabe (und spätere Hofkapellmeister) Michael Hartmann dem aus Hamburg stammenden virtuosen Geiger Johann Meier sowie der Kapellknabe Helmerich Faber dem Bassisten (und Instrumentisten?) Friedrich Kegel zugeordnet³³, ein zeitübliches Arrangement, das sich auch bei Schütz und Praetorius findet³⁴.

Man muss demnach davon ausgehen, dass Schütz bereits in Kassel nahezu die gesamte Bandbreite älterer und zeitgenössischer Psalmvertonungen kennengelernt hat und mit den Formen mehrchörigen Musizierens vertraut war, schon bevor er nach Venedig reiste und die dort gemachten Erfahrungen in der Zusammenarbeit und dem Austausch mit dem großen Systematiker Michael Praetorius in den Jahren 1614 bis 1617 vertiefen, erweitern und seinem eigenen Werk nutzbar machen konnte.

Psalmdichtungen und Psalmkompositionen im Widerstreit der Konfessionen

In diesem Zusammenhang ist die kontrovers-theologische Diskussion um den Text und die Interpretation der Psalmen von Bedeutung, weil sie direkte Auswirkungen auf Schützens Kompositionen (*Psalmen Davids* und *Becker-Psalter*) hatte. Luther, »der Erfinder des deutschen evangelischen Psalmliedes«³⁵, hat zwar sieben Psalmlieder geschrieben, aber seinen Plan eines vollständig versifizierten Psalters nicht umgesetzt. Dieser Gedanke wurde bekanntlich für die Straßburger Gemeinde von Jean Calvin aufgenommen, der die später entstandenen dichterischen Psalmparaphrasen in Zusammenarbeit mit den Genfer Kantoren Loys Bourgeois (1510–1561), dessen Vorgänger Guillaume Franc (um 1505–1570) und »Maître Pierre« (vermutlich Pierre Davantès, ca. 1525–61) vertonen ließ³⁶. Dieser Genfer Psalter von 1562 war ausdrücklich für den Gottesdienst gedacht, weshalb die Melodien sich durch »poids et majesté« auszeichnen sollten. Im Gegensatz zu Luther, dessen poetologischer Grundsatz der Psalmbereimung es war, mehr dem Sinn eines Psalms in einer christologischen Ausdeutung als seinem Wortlaut zu folgen, hatten die Dichter des Genfer Psalters, Clément Marot (1496–1544) und Théodore de Bèze (1519–1605), ihre Texte als strenge Bibelparaphrasen ohne eigene Akzente oder Aktualisierungen verfasst³⁷.

32 ULMB KS, Signatur 2° Ms. mus. 55p, Titelseite. Diese Angaben beziehen sich alle auf den an sich rein vokal besetzten Chorus I, zunächst auf die Mitwirkung des Organisten von Ende, dann auf die »drey discant geygen«, die sich zu den Diskantsängern »gesellen«. Dankenswerter Hinweis von Prof. Joshua Rifkin, Cambridge/Massachusetts.

33 Zu den genannten Personen siehe Aumüller (wie Anm. 16), S. 80–82 und S. 89–90.

34 Vgl. die »Ordinantz« in der *Polyhymnia caduceatrix* bzw. die Vorrede »Allen der Music erfahrenen [...]« in den *Psalmen Davids*.

35 Mager (wie Anm. 22), S. 139.

36 Walter Hilbrands, »With Psalms and Hymns«. *The Reformation, Music and Liturgy*, in: Pierre Berthoud und Pieter J. Lalleman (Hrsg.) *The Reformation. Its Roots and Its Legacy*, Eugene/Oregon 2017, S. 55–72.

37 Mager (wie Anm. 22), S. 140.

Diese unterschiedlichen Sichtweisen, die dazu führten, dass das Psalmlied »zum konfessionellen Zankapfel und zum konfessionellen Unterscheidungsmerkmal«³⁸ wurde, lassen sich am ehesten an der Textfassung des Psalmliedes *Herr unser Herrscher* verdeutlichen. Luther hatte in seiner ersten Psalmvorlesung Ps 8 mit einem »auf die Schöpfung des Menschen bezogenem ›Rückgrat‹ (dorsum) und mit einem »futurisch zu verstehenden christologisch-prophetischem ›Gesicht‹ (facies)« versehen³⁹. Entsprechend sah er in den Versen 6 und 7 eine Weissagung auf Christi Inkarnation, Leiden, Auferstehung und Königreich über alle Kreaturen. Aufgrund der Deutung von Ps 8,6 in Hebr 2,7 »als Voraussage der heilsökonomisch notwendigen Gottverlassenheit des sterbenden Christus« und gemäß der Deutung von Ps 8,7 als »Inthronisation Christi zur Rechten Gottes« verwandelte er diese beiden ursprünglich im Perfekt stehenden Sätze in futurische Prophezeiungen⁴⁰. Das heißt, für Luther war der christologische der eigentliche Literalsinn, die genuine schöpfungstheologische Aussage von Ps 8 erfuhr dadurch eine Überlagerung.

Im Unterschied zu Luther hatte Petrus Olivetanus in seiner 1535 veröffentlichten französischen Bibelübersetzung Psalm 8 auf die Schöpfung des gottähnlichen und zum Herrn über alle übrigen Kreaturen gesetzten Menschen bezogen⁴¹, und Marot hatte in seiner Versifizierung des Psalms diese historische, schöpfungstheologische Deutung übernommen. In gleicher Weise tat dies auch Ambrosius Lobwasser in seiner deutschen Übersetzung der französischen Psalmbereimung und wurde dafür zunächst auch von dem streng lutherischen Nikolaus Selnecker ausdrücklich gewürdigt. Lobwasser hatte die fehlende christologische Ausrichtung seiner Vorlage versucht dadurch zu kompensieren, dass er sie in die den Liedern vorangestellten Summarien bzw. in die ihnen angehängten Kollektengebete einfließen ließ. So konnte sein Psalter zunächst anstandslos auch von lutherischen Theologen akzeptiert werden⁴².

Mit der reformierten Konfessionalisierung und dem einsetzenden Kampf gegen den Kryptocalvinismus ab den 1570er-Jahren setzte dann die konfrontative Auseinandersetzung um den Lobwasser-Psalter ein, der bald zum Signet calvinistischer Kirchenmusik geworden war. Nach der Phase des kursächsischen Kryptocalvinismus Ende der 1580er Jahre wurde bekanntlich der von dem Leipziger Theologen Cornelius Becker (1561–1604) 1602 veröffentlichte neue lutherische Liedpsalter zum orthodoxen Gegenstück des Lobwasser-Psalters. Auch Becker stellte jedem Lied ein gereimtes Summarium voran, in dem der christologische Tenor besonders akzentuiert und als »gut Lutherisch« herausgestellt wurde⁴³.

Wie bereits oben dargelegt, wurde mit der »Zweiten Reformation« in Hessen-Kassel der Lobwasser-Psalter als Grundlage der Kirchenmusik obligatorisch. Der streng calvinistische Gebrauch des Liedpsalters lag allerdings in der rein vokalen, bevorzugt einstimmigen Wiedergabe der Musik, was mit der besonderen Sichtweise Calvins auf die Musik zusammenhängt. Geistliche Musik, die er scharf von weltlicher unterscheidet, soll eben durch »poids et majesté« den Menschen zum Lobe Gottes anregen und ihm nach 1 Kor 14,11–16 den Text als Wort Gottes verdeutlichen. Deshalb werden Melismen vermieden, es gibt nur kurze und lange Notenwerte und ruhige, aber einprägsame Bewegungen der Melodie (was nicht mit langsamem Singen gleichgesetzt werden darf). Es wurde erwartet, dass der gesamte Psalter zwei Mal im Jahr gesungen wurde, selbstverständlich ohne Orgelbegleitung, aber angeführt durch einen

38 Ebd., S. 141.

39 Ebd., S. 142.

40 Ebd., S. 142.

41 Ebd., S. 143.

42 Ebd., S. 140.

43 Ebd., S. 141.

Vorsänger. Instrumentalmusik war für Calvin mit Bezug auf 2 Chr 29,25 ein Merkmal des Gottesdienstes im Alten Testament seit den Zeiten Jubals und kam für den Wort-bezogenen reformierten Gottesdienst nicht in Frage⁴⁴.

Ganz anders sah allerdings die kirchenmusikalische Praxis im reformierten Hessen-Kassel aus, wie aus der Vorrede zum Gesangbuch des Landgrafen Moritz vom Jahr 1612 hervorgeht. Dort war das Ideal der mehrstimmige Figuralgesang der Schulchöre, für die das Gesangbuch in erster Linie bestimmt war. Auch die vierstimmigen Psalm-Kompositionen des Landgrafen waren dafür vorgesehen, »das sie in Kirchen vnd Schulen /auch sonsten beyds zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu brauchen sind.« Entscheidend sei, man solle beim Psalmengesang in der Kirche »nicht auff den Thon vnd laut der worte acht haben /sondern alles verstendlich aussingen /das GOTT dardurch gelobet /vnd die Gemeine gebessert werde«⁴⁵. Durch die massiven Auseinandersetzungen, die der Bildersturm 1605/06 hervorrief und die insbesondere als »Marburger Kirchenhändel« in die Kirchengeschichte eingegangen sind, wurde die Wahrnehmung der reformierten Orientierung Hessen-Kassels auf die äußere Form des Kirchenraums und den Ablauf des Gottesdienstes, vor allem des Abendmahls konzentriert. Dass dies jedoch keineswegs für die Kirchenmusik zutrifft, hat bereits Otto Brodde anhand der Ausführungen im Gesangbuch des Landgrafen Moritz von 1612 und der damaligen kirchenmusikalischen Praxis herausgestellt: »Landgraf Moritz betonte im allgemeinen zwar die calvinistische Komponente der hessischen Lösung, auf gottesdienstlichem Gebiet ging er aber offenbar den lutherischen Möglichkeiten nach. Das zeigt sich beispielsweise darin, daß er seinen Hofkapellmeister mit der Komposition der Sonntags-Evangelien beauftragte: die reformierte Liturgie strenger Form kennt den Begriff des Sonntags-Evangeliums nicht, da sich die Väter für die *Fortlaufende Lesung* [Lectio continua] entschieden hatten. Das zeigt sich ferner darin, daß Moritz selber Magnificat-Kompositionen geschaffen hat: es ist kaum denkbar, daß diese als »Repräsentations«-Motetten gebraucht wurden, sondern es ist doch wohl anzunehmen, daß sie in der Vesper gesungen wurden, in einer Gottesdienstform also, die nur von den Lutheranern aus der vorreformatorischen Tradition übernommen und zum Musikgottesdienst ausgebaut wurde. Das zeigt sich endlich darin, daß das Kasseler Gesangbuch von 1601 [recte: 1612] sowohl lutherisches Liedgut als auch calvinistische Liedpsalmen bringt. Gerade die Begegnung mit diesen Liedpsalmen ist für Schütz wichtig geworden: ist doch der Typus der Genfer Psalm-Melodien rhythmisch erheblich selbständiger und vielfältiger als die Isometrie der meisten Lieder Luthers und seiner Anhänger«⁴⁶.

Damit ist die musikalisch-theologische Ausbildung, die Schütz in Kassel zu Teil wurde, sowohl von lutherischen wie reformierten Stilelementen geprägt und keineswegs einseitig calvinistisch⁴⁷.

44 Darstellung nach Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens, Jan R. Luth (Hrsg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden*, Tübingen 2004, sowie Walter Hilbrands, »Mit Psalmen, Hymnen und Liedern.« *Luthers Bedeutung für die Kirchenmusik*, in: Berthold Schwarz (Hrsg.), *Martin Luther – aus Liebe zur Wahrheit. Die bleibende Bedeutung der Anliegen des Reformators für heute*, Dillenburg 2016, S. 349–363. Dr. Walter Hilbrands, Gießen, sei auch an dieser Stelle für seine zahlreichen Hinweise und Literaturangaben sehr herzlich gedankt.

45 Zeller (wie Anm. 27), S. 56.

46 Brodde (wie Anm. 14), S. 26–27.

47 Walter Werbeck, *Musik und Konfession bei Heinrich Schütz*, in: SJB 37 (2015), S. 7–16. Werbeck schreibt (S. 11): »Fast scheint es, als könne man den meisten von Schütz' Werken kaum eine dezidiert kirchliche, geschweige denn reformatorische lutherische Haltung zusprechen«.

Zur Biographie von Caspar Textorius

Der bisher wenig bekannte schauburgische Hofmusiker und Cornettist Caspar Textorius⁴⁸ wurde vermutlich um 1580 in der nahe Kassel gelegenen Kleinstadt Gudensberg als Sohn des Ratsherren und zeitweiligen Bürgermeisters Ludwig Weber geboren⁴⁹. Er scheint ein Verwandter des mit Schütz befreundeten Caspar Meusch gewesen zu sein, zumindest aber dürfte er wie dieser mit dem Gudensberger Pfarrer und späteren Marburger Theologie-Professor und Ephorus der Stipendiatenanstalt Caspar Sturm (um 1545–1628) Kontakt gehabt haben⁵⁰. Ob er wie Meusch und Schütz das Collegium Mauritianum besuchte, ist unbekannt; über den mit Schütz befreundeten Meusch ist eine frühe Bekanntschaft beider denkbar. Textorius' Lateinkenntnisse und musikalischen Fertigkeiten deuten auf eine höhere Schulbildung⁵¹. 1605 ingrossierte er ein Cantional mit Magnificat-Vertonungen des Novaresen Michele Varotto, das er Landgraf Moritz widmete; in welchem Zusammenhang und an welchem Ort, ist nicht bekannt⁵². Ab spätestens 1607 war er unter der Leitung des ehemaligen Wolfenbütteler Hausmanns und

48 Eine ausführlichere Darstellung des biographischen Hintergrunds Textorius' wird an anderer Stelle erfolgen: Gerhard Aumüller, *Ein »vergessener« Gudensberger Komponist. Caspar Textorius – Leben und Werk*, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 68 (2018), S. 69–98.

49 In den zeitgenössischen Archivalien der Stadt Gudensberg (Amtsbücher, Ratsprotokolle etc.) kommt der Name »Textorius« (auf Deutsch »Weber«) an keiner Stelle vor, wohl aber mehrfach der Familienname Weber. Am häufigsten wird dabei der Ratsherr Ludwig Weber genannt, siehe HStAM Best. 330 Gudensberg 17, 70. Jahrgang, meistens gemeinschaftlich mit dem ebenfalls als Ratsherr oder Bürgermeister (bis etwa 1600) tätigen Georg Meusch, dem Vater des Kasseler Kammersekretärs Caspar Meusch; vgl. Gerhard Aumüller, »... wie mich Herr Henrich abgericht...« *Zur Tätigkeit von Henrich Schütz als Kompositionslehrer in Kassel*, in: SJB 37 (2015), S. 95–104, hier S. 98.

50 Er könnte auch »Instrumentistenjunge« gewesen sein, zumindest ist ab 1598 ein »Junge« des Hoforganisten Johann von Ende nachweisbar, der für dessen Ausbildung und Unterhalt ein zusätzliches Gehalt empfing (HStAM Best 4b Nr. 258, Jahrgang 1598).

51 In den erhaltenen Schülerverzeichnissen und Prüfungsunterlagen des Collegium Mauritianum (ULMB KS Best. 2° Ms. Hass. 57 [1 bis 10]) ist sein Name nicht nachzuweisen; allerdings sind die Verzeichnisse sehr unvollständig, so dass seine Anwesenheit im Collegium Mauritianum nicht ausgeschlossen werden kann. Möglicherweise hat er nach der Schulzeit in Gudensberg durch die Vermittlung des Gudensberger Pfarrers Caspar Sturm, der 1605 als Ephorus der Stipendiatenanstalt nach Marburg berufen wurde, ein Stipendium in Marburg erhalten, oder er wurde dort von den ehemaligen Kasseler Hofmusikern N. Hagenbuch, A. Kramer, G. Gramann und B. Radau musikalisch ausgebildet. Sein Name taucht aber weder unter den Schülern des Paedagogiums noch bei den Stipendiaten auf. Eine denkbare Möglichkeit wäre auch eine Ausbildung bei dem nicht näher bekannten »Thurnmann« Hans, der im Februar 1601 »wegen etzlicher Musicalischen Instrumenten« zur Bezahlung genannt wird (HStAM Best. 4b Nr. 190). Die von Astrid Laakmann getroffene Feststellung »Caspar Textor ist vor seinem Engagement in Bückeberg in der Hofkapelle des Landgrafen Moritz in Kassel anzutreffen«, ist so nicht haltbar, siehe Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Musica« – *Die Bückeberger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel böfischer Musikpflege im Gebiet der »Weserrenaissance«* (Musik in Westfalen 4), Münster/Hamburg/London 2000, S. 124.

52 Das Werk erscheint unter seinem Namen im Kasseler Musikalien-Verzeichnis von 1613: »3. Ein Cantional darin die magnificat durch die acht Tonos ingrossirt geschrieben von Casparo textorio in weiß leder gebunden«, vgl. Zulauf (wie Anm. 18), S. 113. Bemerkenswert in der Widmung an Landgraf Moritz ist die Formulierung »Principi ac Domino suo clementissimo dedicata a Casparo Textorio Gudenberg: scripta Anno 1605«. Der Band ist in der ULMB KS erhalten, Signatur 2° Ms. mus. 7, vgl. Gottwald (wie Anm. 21), S. 32–33. Eine ähnliche Papiersorte, wie sie Textorius verwendet und die auf den süddeutsch-lothringischen Raum (Herrschaftsgebiet der mit Landgraf Moritz eng verwandten Herzöge von Württemberg) verweist, findet sich auch bei den beiden folgenden, von Vizekapellmeister Andreas Ostermeyer geschriebenen Handschriften, einem Cantional von Landgraf Moritz (ULMB KS, Signatur 2° Ms. mus. 10) aus dem Jahr

Cornettisten Elias Tiele als dessen Geselle und als Hofmusikus beim Fürsten Ernst von Schaumburg-Holstein (1569–1622), einem Schwager des hessischen Landgrafen, in Bückeberg tätig. Tiele war 1607 wegen ausbleibender Gehaltszahlungen von Wolfenbüttel nach Bückeberg gewechselt⁵³. Es spricht einiges dafür, dass Michael Praetorius beim Wechsel Tieles in schaumburgische Dienste nach Bückeberg eine Rolle gespielt hat. So hat er wahrscheinlich auch den Kasseler Hoforgelbauer Georg Weisland nach Wolfenbüttel vermittelt, der dort 1607 mehrere Wochen in der Werkstatt von Esaias Compenius arbeitete⁵⁴.

In einem Bittgesuch an Graf Ernst um Interzession vom 5. November 1613 berichtet Textorius von einem Erbstreit mit der Familie seiner Frau, war demnach damals verheiratet⁵⁵; von zwei Töchtern des Ehepaars sind die Vornamen bekannt⁵⁶. 1614 wird Textorius bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Herzog Friedrich Ulrichs von Braunschweig und Lüneburg mit Markgräfin Anna Sophia von Brandenburg in Wolfenbüttel bei den Schaumburger Cornettisten genannt, die dort unter Michael Praetorius musizierten⁵⁷. Eine zeitweise Tätigkeit vor 1615 am Hof des Osnabrücker Bischofs Herzog Philipp Sigismund von Braunschweig-Lüneburg in Fürstenau ließ sich nicht bestätigen⁵⁸. Vermutlich zwischen 1629, wo er als Hauseigentümer in Bückeberg aufgeführt wird⁵⁹, und spätestens 1633 ist er gestorben. In diesem Jahr ist von seiner Witwe die Rede⁶⁰. Alle Umstände sprechen dafür, dass er zumindest Michael Praetorius (vielleicht auch Schütz?) kannte; ob er mit deren Werken vertraut war, ggf. durch den bedeutenden Bückeberger Hofmusiker Johann Grabbe, der wie Schütz bei Gabrieli ausgebildet worden war, ist unbekannt.

Textorius fällt unter den Bückeberger »Türmern« neben dem dort ebenfalls als Cornettist tätigen Matthias Merker, einem Schüler des in Schloss Brake tätigen niederländischen Organisten Cornelius Conradi, durch seine kompositorischen Leistungen auf⁶¹. So widmete er u. a. 1615 dem Grafen Simon VI.

1595, sodann einem von Georg Otto komponierten Magnificat (ULMB KS, Signatur 2° Ms. mus. 9) von 1599, schließlich einem weiteren, von unbekanntem Schreibern geschriebenen einstimmigen Cantional (ULMB KS, Signatur 2° Ms. mus. 14) von 1594/95; vgl. Gottwald (wie Anm. 21), S. 38–44 (2° Ms. mus. 10), S. 37–38 (2° Ms. mus. 9) und S. 48–51 (2° Ms. mus. 14); siehe auch das online-Wasserzeichen-Informationssystem: https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur_quellen.php?ccode=DE&locid=170&depoid=170.

53 Sigrid Wirth, »...weil es ein Zierlich und lieblich ja Nobilitiert Instrument ist«. *Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Herzogshof 1580–1625* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 34), Wiesbaden 2017, S. 168.

54 Aumüller (wie Anm. 9), S. 70–71.

55 Niedersächsisches Landesarchiv, Staatsarchiv Osnabrück, Dep. 6 b Nr. 315; am 25. Nov. 1613 wendet sich der schaumburgische Rat Eberhart von Weihe, der zuvor Präsident in Kassel gewesen war, befürwortend an die Regierung in Osnabrück.

56 Hildegard Tiggemann, *Studien zur Musikgeschichte Bückebergs vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Hannover 2012, S. 139–140.

57 Laakmann (wie Anm. 51), S. 181.

58 Laakmann (wie Anm. 51), S. 157; in einem Begleitschreiben an Graf Simon VI. zu Lippe berichtet Textorius lediglich, er sei durch eine Feuersbrunst in der Stadt Fürstenau im Bistum Osnabrück »in groses Verderb geraten«. Vermutlich wurde bei diesem Stadtbrand das Haus seiner Schwiegermutter beschädigt oder vernichtet.

59 Tiggemann (wie Anm. 56), S. 139; das Haus stand in der Langen Straße 51.

60 Tiggemann (wie Anm. 56), S. 140.

61 Laakmann (wie Anm. 51), S. 124, siehe auch Vera Lüpkes, *Musikleben am Hof Graf Simons zur Lippe*, Lemgo 2012, S. 49–67, zu Conradi, Matthias Merker und dem ebenfalls in Bückeberg tätigen Johann Grabbe. Für den später in Straßburg tätigen Merker fertigte Textorius am 24. Februar 1609 handschriftlich eine Titelwidmung für dessen Werk *Harmonia Musica* an, der die Komposition dem Landgrafen Moritz von Hessen zusandte (siehe das Bass-Stimmbuch in ULMB KS, Signatur 4° Ms. mus. 96[4]; vgl. auch Tiggemann (wie Anm. 56), S. 140.

zu Lippe eine Reihe *amourösischer Liederlein*⁶², 1617 dem Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt sechs Bücher Intradon⁶³ und 1620 dem Grafen Adolf von Bentheim-Tecklenburg ein umfangreiches *Corollarium cantionum sacrorum* mit lateinischen geistlichen Texten⁶⁴. Wenige Jahre vor seinem Tode sind 1629 die *Psalmen und geistliche Lieder* für die Ratsherrn und Diakone der Kirche zum Heiligen Kreuz in Hannover datiert⁶⁵, die mit zwei Stimmen zum Basso continuo, wie er schreibt, vokaliter oder instrumentaliter auszuführen seien.

Das Opusculum Newer des königlichen Propheten Davidiß Bett Lob- Vnd DanckPsalmen

Vermutlich um 1619⁶⁶ und nicht erst 1629⁶⁷ übersandte Textorius zum Neuen Jahr Landgraf Moritz sein *Opusculum Newer des königlichen Propheten Davidiß [...] Psalmen*.

Der Aufbau der Sammlung, hier im Vergleich mit den Stücken gleicher Zählung in den *Psalmen Davids* von Schütz parallelisiert, ist der Folgende. Dabei sind Lob- und Dankpsalmen normal, Texte von Bußpsalmen fett und alttestamentliche, freie oder Choral-Texte (mit Autor) kursiv wiedergegeben.

Nr.	Schütz	Textorius
1	110+D: Der Herr sprach zu meinem Herrn	8, 2–4 Herr unser Herrscher
2	2+D: Warum toben die Heiden	8, 5–9 Was ist der mensch
3	6+D: Ach Herr, straf mich nicht	<i>(73,1) Herr Jesu Christe, Gottes Sohn (N. Selnecker)</i>
4	130+D: Aus der Tiefe rufe ich	<i>(73,2) Kompt her, kompt her zu mir</i>
5	122+D: Ich freu mich des, das mir geredt ist	86, 16–17 Wende dich zu mir und sei mir gnädig
6	8+D: Herr, unser Herrscher	96, 1–6 Singett dem Hern ein Newes Liedt
7	1+D: Wohl dem, der nicht wandelt	100, 1–3 Jauchzett dem Herren Alle Welt
8	84: Wie lieblich sind deine Wohnungen	<i>(101) Ohn dich gilt nichts, Herr Jesu Christ (N. Selnecker)</i>
9	128+D: Wohl dem, der den Herren fürchtet (I)	117, 1–2 Lobett den Herren Alle Völcker – Alleluja.
10	121: Ich hebe meine Augen auf (folgen Nr. 11–26)	123, 1–4 Ich Heb mein Augen Auff zu dir

62 Tiggemann (wie Anm. 56), S. 140; Laakmann (wie Anm. 51), S. 157.

63 So Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit* (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 8), Mainz 1967, S. 68.

64 Tiggemann (wie Anm. 56), S. 140; Laakmann (wie Anm. 51), S. 157. Dass Textorius zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Bückeburg lebte, wie Laakmann hier vermutet, trifft nicht zu. Ein möglicher Grund für die Widmung an Graf Adolf von Bentheim-Tecklenburg könnte darin liegen, dass dieser wie seine beiden Brüder um 1600 das Collegium Mauritanum in Kassel besuchte und Textor sich damals dort ebenfalls aufhielt; siehe Aumüller (wie Anm. 16), S. 123, Anm. 262.

65 Tiggemann (wie Anm. 56), S. 140. Möglicherweise wurde der Kontakt Textorius' nach Hannover durch den früheren Bückeburger Orgelbauer Adolf Compenius (um 1585–1650) vermittelt, dessen Werkstatt in Bückeburg nur wenige Häuser vom Haus Textorius' entfernt lag und der seit 1626 in Hannover Organist an der Ägidienkirche war. Dr. Roswitha Sommer, Bückeburg, danke ich für ihre Angaben zu den Häusern von Compenius und Textorius.

66 Gottwald (wie Anm. 21), S. 540. Eine Ausgabe von Psalm 100 aus dem *Opusculum* liegt vor, siehe Max Seiffert (Hrsg.), *TEXTORIUS, Caspar. Psalm 100: Jauchzet dem Herren alle Welt*, 8 stimmig mit 2 Oboen und 2 Fagotten, in: *Musik am Hofe des Grafen Ernst*. Band I. Kirchliche Werke, Heft 3 (Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Dritte Reihe: Alt-Bückeburger Musik), Bückeburg und Leipzig 1922, S. 5–13.

67 Noack (wie Anm. 63), S. 68.

Bei dieser tabellarischen Gegenüberstellung ist gut zu erkennen, dass Textorius in seinen zehn Kompositionen zumeist nur Textausschnitte der Psalmen vertont, die zwischen zwei und sechs Verse umfassen; hinzu tritt überdies in den meisten Fällen die Doxologie (D). Er wählt grundsätzlich eine doppelchörige Vertonung a capella zu je vier Stimmen (CATB) in wechselnder Lage als Hoch- oder Tiefchor. Neben der vokalen Ausführung (»gantz lieblich zu singen«) empfiehlt er auch eine instrumentale Wiedergabe (»Auff Allerley Artt Instrumenten Freudig zu gebrauchen«). Damit steht er in der Tradition doppelchöriger Motettenkomposition, die den Ausgangspunkt für die verschiedenen (zwölf) Möglichkeiten bildet, die Praetorius für »Concert-Gesänge« im *Syntagma musicum* III auflistet (s. u.). Allerdings ist bei Textorius kein Generalbass angelegt, und er war auch nicht erforderlich. Dieser wird später bei den zweistimmigen Psalm-Vertonungen von Textorius ausdrücklich vorgeschrieben (nicht erhalten).

Als ein Beispiel für Textorius' Kompositionsweise sei das Eingangsstück, der Ps 8 (*Herr unser Herrscher, wie herrlich ist Deine Name in allen Landen*) herangezogen, weil sich hier ein Vergleich mit dem gleichnamigen Werk von Schütz (Nr. 6, SWV 27) in den *Psalmen Davids* anbietet. Den Notentext hat mir freundlicherweise Arno Paduch zur Verfügung gestellt, der das Stück spartiert und bereits aufgeführt hat. Textorius hat in dieser 215 Mensuren umfassenden Komposition ausnahmsweise und wie Schütz den gesamten Psalmtext vertont, diesen aber auf zwei Stücke verteilt. Das erste Stück umfasst die Verse 1–4, das zweite, als »Altera Pars« bezeichnet, die Verse 5–10. Dabei wird wie im Originaltext Vers 1 als Vers 10 notengetreu wiederholt und fasst so als Rahmen beide Stücke zu einer Einheit zusammen. Im Gegensatz zu Schütz, der den ersten Halbvers in einem großen Melodiebogen zusammenfügt und »in allen Landen« wiederholt, zitiert Textorius die Anrede »Herr unser Herrscher« drei Mal in homorhythmischer, syllabischer Deklamation beider Chöre; dies allerdings wie bei Schütz. Den sieben geraden Mensuren, die von G (bzw. mixolydisch) nach D modulieren, folgen sechs Mensuren in Tripelproportion, die zwei Mal »wie herrlich ist dein Nam'« in gleicher Lage beider Chöre, aber einem stärker bewegten Satz des zweiten Chors zitieren und von D nach G wechseln. Daran schließen sich fünf Mensuren (*alla breve*) im lebhaften Satz zu »in allen Landen« auf G an, bei dem Chor I angedeutet den Hoch- und Chor II einen Tiefchor bilden.

Die Harmonik bewegt sich dabei im vorgegebenen Klangraum. Chromatik oder übermäßige bzw. verminderte Intervalle, wie sie Schütz nach »italienischer Manier« gezielt einsetzt, kommen bei Textorius nicht vor. Der Satz ist jedoch mit alternierenden Einsätzen beider Chöre, Chorspaltung, Plenumstellen, homophonen und imitatorischen Abschnitten, Echostellen und rhythmischen Verschränkungen ausgesprochen abwechslungsreich. Auch der Einsatz lautmalerischer Motive, sei es durch harmonische Rückungen wie bei den »Rachgierigen« (G-D-B-c-D-G), sei es durch musikalische Figuren, etwa der Circulatio (bei »Vögel«, »Meer«, »Himmel«), der Repetitio (»Was ist der Mensch«) oder der Anabasis bei »Himmel« usw., ist besonders inspiriert.

Ähnlich wie Schütz mit dem als »Canzon« bezeichneten, groß angelegten Konzert über den Choral *Nun lob, mein Seel', den Herren* (SWV 41), einer Nachdichtung von Ps 103, verwendet auch Textorius zwei Psalm-Nachdichtungen, beide von Nikolaus Selnecker stammend. Den beiden Strophen »Herr Jesu Christe, Gottes Sohn, zu Dir, zu Dir im höchsten Thron«, bzw. »Kommt her zu mir, hast Du gesagt«, einer Paraphrasierung von Ps 73, hatte Selnecker keine Melodie beigegeben⁶⁸. Für die Nachdichtung von Ps 101, dessen erste Strophe »Ohn Dich gilt nichts, Herr Jesu Christ« von Textorius mit der Halbstrophe

68 *Christliche Psalmen/Lieder/vnd Kirchengesenge/In welchen die Christliche Lehre zusam gefasset vnd erkleret wird [...]* Durch D. Nicolaum Selneccerum Gedruckt zu Leipzig durch Johan: Beyer/Im Jahr M.D.LXXXVII. Cum Privilegio,

»Darum hilf uns und steh uns bei, Du allzeit unser Herzog sei« kombiniert wurde, hatte Selnecker »Im Thon von/Dancket dem Herrn heut und allezeit« empfohlen⁶⁹. Allerdings zitiert Textorius in seiner achten, mit Ps 101 überschriebenen Vertonung diese Melodie nicht vollständig, sondern nur in Anklängen in g-dorisch⁷⁰. Chor I beginnt mit einem der Originalmelodie entnommenen Repetitionsmotiv mit den Stimmeinsätzen CATB im Abstand einer Mensur, dann folgt Chor II ab Mensur 7 im Abstand einer halben Mensur mit den Stimmeinsätzen CTAB, wobei Cantus, Alt und Bass ebenfalls das Klopfmotiv zitieren, während der lebhafter geführte Tenor mit einer fallenden Dreiklangfigur antwortet. Die ersten acht Zeilen sind *alla breve* notiert. Dabei sind einige interessante Akzente zu beobachten. In der Zeile »Und stürzt des Satans Gwalt und List« malt Textorius den Inhalt breit aus, indem in Chor I die beiden Mittelstimmen und der Bass von Chor II das Wort »Satans« auf zwei Longae dehnt, während Cantus I und Altus II mit Oktavsprüngen und Tenor II mit punktierten Noten Bewegung in die Statik der übrigen Stimmen bringen. Zwei Zeilen aus einer Folgestrophe beschließen das Stück, zunächst mit sieben Mensuren in Tripel-Proportion, die das Klopfmotiv des Eingangs wieder anklingen lassen (»Darum hilf uns und hilf uns frei, du allzeit unser Herzog sei«) und dann mit der Zeile »du allzeit unser Herzog sei« wieder *alla breve* in G.

Im Gegensatz zu den freien, nicht cantus firmus-gebundenen Sätzen der Choräle bei Textorius verwendet die »Canzon« Schützens über *Nun lob, mein Seel, den Herren* mit ihrer wesentlich komplexeren, dabei aber übersichtlichen und sehr wirkungsvollen Struktur, die wahrscheinlich auf Hans Kugelman (um 1495–1542) zurückgehende Melodie in unterschiedlicher Weise. Schütz zitiert die erste Strophe des Liedtextes von Johann Gramann (1487–1541), bei der je eine Doppelzeile den Versen 1–6 des Psalmtextes entspricht. Daraus leitet Schütz die Grundstruktur seiner Vertonung ab, indem er jede der insgesamt sechs Doppelzeilen zunächst imitatorisch von den Stimmen der beiden, nur vom Generalbass begleiteten Favoritchöre vortragen lässt. Dabei wird sechsmal der Melodiebeginn zitiert und variiert, und durch Akzentverlagerung oder musikalische Figuren werden einzelne Worte hervorgehoben. Besonders eindrucksvoll ist das »leiden« in der letzten Verszeile (»die leiden in seinem Reich«) durch ein fallendes Tetrachord und Vorhaltketten im Stil des »durezza e ligature«-Satzes gestaltet. Jedem dieser sechs Strophenzitate folgt eine großflächige Pleno-Passage mit Beteiligung beider Capellae⁷¹ in Tripelproportion mit mehrfachen Wiederholungen, Chorspaltung und Echostellen, die dem ganzen Konzert den Ausdruck begeisterten Überschwangs verleihen. Eine breit angelegte geradtaktige Finalklausel schließt das eindrucksvolle Werk ab.

Schütz hat dazu in den Erläuterungen, die dem Generalbass beigegeben sind, unter Punkt 3 zu einzelnen Psalmen und auch der Canzon *Nun lob, mein Seel, den Herren* bemerkt, dass man bei dieser »die

hier S. 184–185 (künftig: Selnecker, *Christliche Psalmenlieder*). Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&cl=en&bandnummer=bsb00078341&pimage=00002&v=100&nav=>.

69 Selnecker (wie Anm. 68), S. 126.

70 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts* [...], Leipzig 1870, S. 1184, Nicolaus Herman (1579) Nr. 1383 *Das Gratias*; Abdruck des Satzes bei Charles Sanford Terry, *Bach's Chorals*, vol. II.: *The Hymns and Hymn Melodies of the Cantatas and Motets*, Cambridge 1917, S. 145 (c. f. im Alt), hier der Bach-Kantate BWV 6 *Bleib' bei uns* zugeordnet.

71 Auf die Besonderheit der Capellae in SWV 41 (und ebenfalls SWV 38, *Alleluia! Lobet Gott in seinem Heiligtum*), bei der die genau bezeichneten Instrumentalcapellae (im Gegensatz zu früheren Stücken der Sammlung) überhaupt keinen unterlegten Text tragen, hat Joshua Rifkin kürzlich hingewiesen, siehe NSA Bd. 29, Heinrich Schütz, *Hochzeitsmusiken*, hrsg. von Joshua Rifkin, unter Mitarbeit von Hope Ehn, Eva Linfield, David St. George, Jean Widaman, Kassel u. a. 2016, S. XXII–XXIII.

InstrumentalCapellen auflassen/vnd nur mit 8. bestimmen« könne. Dann solle der zweite Chor wie eine *Capella* verwendet und stark besetzt, der erste Chor aber nur mit vier Sängern schwach besetzt werden. Es stehe jedem frei, ob er bei der mit einem Strich markierten Stelle zum Chor I »eine andere *Capell* absonderlich anstellen wolle/so wird sich alsdann eine bessere *Proportion* der Chor ereignen«. In Punkt 7 seiner Kommentare betont Schütz, dass er einen Basso continuo nur für die Psalmen vorgesehen habe und dass von der Motette *Ist nicht Ephraim* an die Organisten sich mit »absetzen in die Partitur« bemühen sollten. Das könnte ein Hinweis sein, dass auch die Textorius-Psalmen ohne Generalbass, aber mit Partiturspiel des Organisten musiziert werden sollten.

Eine diesen Hinweisen ähnliche Angabe findet sich in der »ADMONITIO«, die Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III als systematische Übersicht über die Aufführungsmöglichkeiten der »Concert-Gesänge« gibt (s. u., Kontext). Unter den »vornemblich Zwelfferley Arten«, die in seinen »*Polyhymniis* gebraucht« werden, unterscheidet er in der »III. Art« neun »Manieren«. Dazu schreibt er: »Es ist aber bey allen diesen Manieren der Dritten Art dieses zu *observiren*: Das man/wo *keine Ornament-Instrumenta* vorhanden,/auch do sie gleich beyhanden/bißweilen *pro variatione*, dieselbige gantz aussen lassen/vnd allein die *Concertat*-Stimmen/bey den Orgeln/oder andern *Fundament-Instrumenten*, fein deutlich/Zierlich/vnd wie sichs gebühret/mit reiner Stimme völlig singen lassen kann: gleich wie die/so in der Ersten Manier dieser Dritten Art gesetzt seyn«⁷².

Diese Freiheit im Umgang mit dem Notentext wird man auch für die doppelhörigen Psalm- und Kirchenlied-Vertonungen von Caspar Textorius annehmen dürfen, weil sich so *pro variatione* mehrere Möglichkeiten erschließen lassen. Insgesamt ist das *Opusculum* von Textorius, wenn es auch kein zukunftsweisendes Werk ist und nicht die Höhe der Schützchen *Psalmen Davids* erreicht, doch ein schönes Beispiel für das kompositorische Geschick und den Einfallsreichtum, den auch andere am Kasseler Hof ausgebildete Musiker wie Christoph Cornett, Georg Schimmelpfennig und Friedrich Kegel in ihren wenigen erhaltenen Kompositionen an den Tag legen.

Texte – Kontexte – Paratexte

Textauswahl und Textfolge

Hans Joachim Moser hat bereits darauf hingewiesen, dass die von Schütz vertonten Psalm-Texte (selbstverständlich in der Luther-Übersetzung) keine Zuordnung zu einer bestimmten de tempore-Ordnung aufweisen, auch nicht einzelne Psalmformen bevorzugen, sondern dass es sich bei der Auswahl um die sprachlich interessantesten und poetischsten Psalmen handelt, die zudem mit anderen Textsorten kombiniert werden. Eine inhaltliche Verklammerung wird durch die in großer Vielfalt komponierte Doxologie bei 10 der 18 vertonten Psalmen erreicht. Konrad Küster hat beobachtet, dass Schütz die außerhalb des Psalters gewählten Texte (Nr. 19 aus Jer 31,20; Nr. 25 aus Jes 49,14–16) sowie Psalm-Paraphrasen (Nr. 20, Kirchenlied nach Ps 103) und Psalm-Kompilationen (Nr. 26, Ps 96,11; 98,4–6; 117; 150,4) dazu nutzt, verschiedene Gattungsformen (Concerto, Moteto, Canzon) kunstvoll miteinander zu verschränken. Eine solch komplexe Anordnung sucht man bei Textorius vergebens. Hier werden die Psalmen, vorwiegend Lobpsalmen und Gebete, entsprechend der Folge im Psalter aneinandergereiht, und diese Reihung wird lediglich durch Psalmaphrasen in den Nummern 3 und 4 bzw. 8 unterbrochen. Textorius

72 *Syntagma musicum* III, S. 182, ähnlich auch S. 134.

wählt dafür zwei Gedichte des Theologen und Musikers Nikolaus Selnecker (1530–1592) aus, die dieser seinem Werk *Der gantze Psalter des Königlichen Propheten Davids außgelegt, vnd in drey Bücher getheylt*, Nürnberg 1569 und 1593⁷³, beigefügt hat und in seinen *Christlichen Psalmenliedern* 1587 in Leipzig neu abdrucken ließ. Interessanterweise nimmt Textorius in seiner Widmung Selneckers Formulierung »deß Königlichen Propheten Davidiß« auf und erläutert sie zugleich durch den Hinweis »Newer« und die Charakterisierung als »Bett-, Lob- und Dankpsalmen« als eine theologisch neue Orientierung des Psalmgesangs. Schütz hingegen, der im ersten Teil der *Psalmen Davids* acht Lob- und Gebets-Psalmen mit zwei Buß-Psalmen kombiniert, verstärkt und vereinheitlicht den Lob-Charakter, indem er in acht Psalmen die kleine Doxologie anfügt; textimmanent ist diese aber auch bei den übrigen Psalmen vorhanden. Eine christologische Ausrichtung der Texte wie bei Textorius deutet er lediglich durch die Nr. 20 (*Nun lob, mein Seel, den Herren*) an.

Betrachtet man nun die beiden Selnecker-Choräle genauer, die Textorius heranzieht, so scheint es naheliegend, dass er sich bei der Auswahl an den Texten der Psalmauslegung orientiert hat, die Selnecker 1568 bzw. 1593 im dritten Band seines Werks veröffentlicht hat.

Der Text des in den Nummern 3 und 4 verwendeten Liedes lautet (in der originalen Orthographie von Textorius wiedergegeben):

Nr. 3 (Strophe 1):

Herr Jesu Christe, Gottes Sohn,
zu dir, zu dir in deinem höchsten Thron,
Schreit Jetzt mein Hertz, mein Zung vnd mund,
erquick du mich vnd mach mich gesundt.
Mein sünd Ist groß vnd krenckett mich,
wer will doch mein erbarmen sich?
Zu dir steht all mein Zuversicht,
der Sünder Todt wilstu Ja nicht.
Mit deiner Stimm ruffestu mir,
vnd heißt mich kommen mitt begier.

Nr. 4 Altera pars (Strophe 5):

Kompt her zu mir, Hastu gesagtt,
All die Ihr seitt mit sünd geplagtt,
Ihr seitt beladen vberall,
Mit Zorn, Todt vnd Hellen Quahl,
Die Ihr das gesetz, vnd tewrung schwehr,
auf Ewrem Halß tragt hin vnd schwer.
Kompt her zu mir, denn durch mein blutt,
Erquick Ich Ewer Hertz vnd muht.

73 Hier verwendetes Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München *Der gantze Psalter des Königlichen Propheten Davids/zu trost vnd Vnterrich frommen Christen außgelegt durch Dr. Nicolaum Selneccerum* [...], Leipzig 1593, Signatur: 6389937 2 Exeg. 519-1/3 6389937 2 Exeg. 519-1/3. Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10142980-9>.

Selnecker, der auch ausgebildeter Musiker war, erläutert zunächst in seiner Auslegung von Psalm 73, dass dieser ein Psalm Assaphs, des Sängers und »Capellmeisters« des Königs David, gewesen sei⁷⁴. Der Text solle daran erinnern, es sei »fein andechtig vnd lieblich/wenn man in der Kirchen eine feine musicam helt/Figural vnd Choral/Orgeln vnd andere instrument«, und die feinen christlichen Lieder könnten die rechte Lehre weit bringen⁷⁵. Im weiteren Verlauf seiner Auslegung stellt er den Konflikt zwischen den wohllebenden Gottlosen und den Zweifeln bzw. der Trauer der Frommen dar und erklärt, dass die Bezeichnung »Israel« im Text für die Kirche stehe. Christus sei der einzige Trost, deshalb habe er diese Liedverse des Psalms gedichtet und in das Trostbüchlein des Mitarbeiters Luthers, M[agister] Veit Dietrich (1506–1549), geschrieben. Er schließt mit dem lateinischen Zitat:

CHRISTE: Te sine nulla quies, sine te spes nulla relicta est:
Quisquis pius: sine te Christus perimus: ait.

Mit anderen Worten: Selnecker transformiert seine Meditation über den Ps 73 in ein christozentrisches Trostlied. In der Fassung seiner *Christlichen Psalmlieder* erweitert er dieses Konzept und fügt die Überschrift an: »Zuflucht zum Herrn Christo in allen Nöthen/sonderlich in Gewissensangst wegen der Sünde in Todesnöthen«. Textorius baut dieses Trostlied in seine Texte so ein, dass nach einer erneuten Bitte um Zuwendung zwei Lob- und Jubelpsalmen folgen.

Die anschließende achte Komposition verwendet erneut einen Text von Selnecker, diesmal über den Ps 101⁷⁶, hier wieder in der Schreibweise von Textorius zitiert:

Nr. 8 (Strophe 1 und letzte Doppelzeile von Strophe 3):
Ohn Dich gilt nichts, Herr Jesu Christ,
ohn dich kein Ruh kein Fried mehr Ist,
ohn dich Ist Alle Hoffnung Auß,
Allß Vnglück kömpt zu Hoff vnd Hauß,
wo du nicht selbst Regierer bist,
vnd stürztst deß Satans gwalts vnd List.
Ohn dich vergehn wir Allesamt,
vnd thun nichts rechts In vnserm Amptt,
Darumb hilff vns vnd Steh vns bey,
du Alzeit vnser Hertzogk sey.

In seinen *Christlichen Psalmliedern* vermerkt Selnecker zu dem Text: »Im Thon/Danket dem Herrn heut vnd allezeit«, verweist also auf das von Nicolaus Herman vertonte *Gratias*⁷⁷. Selnecker fasst den Text als »Lehrpsalm für die Obrigkeit« auf und kommentiert: »Es ist aber dieser 101. Psalm ein herrlicher schöner Lehrpsalm für die Obrigkeit/wie sie sich gegen Gott/vnd gegen den Vnterthanen in jhrem Regiment vnd Leben halten solle/vnd was sie für Rächte/Leut vnd Amptßpersonen haben/bestellen/ brauchen vnd dulden solle«⁷⁸.

74 Selnecker (wie Anm. 73), S. 327.

75 Ebd., S. 328.

76 Im Stimmbuch des Cantus I notiert Textorius irrtümlich entsprechend der Zählung in der Vulgata Ps. 100.

77 Siehe oben, Anm. 65.

78 Selnecker (wie Anm. 73), S. 471.

Zentrales Anliegen seiner Deutung ist die Sorgspflicht der Obrigkeit für Kanzel, Kirche und Schule. Textorius verleiht mit der Verwendung dieses Textes verkleinert seinem Anliegen an den Widmungsempfänger Landgraf Moritz Nachdruck, sich seiner anzunehmen; Hintergrund dieser Bitte könnte der nicht näher bekannte (Brand?-)Schaden am Besitz seiner Schwiegermutter sein, den Textorius wenige Jahre zuvor in Fürstenuau im Bistum Osnabrück erlitten hatte.

Alles in allem ist die Textauswahl bei Textorius als eine Sammlung von Lob- und Dankpsalmen angelegt, die erkennbar auf Landgraf Moritz mit seiner Vorliebe für Psalmkompositionen ausgerichtet ist. Dabei entspricht die christologische Tendenz der ausgewählten Selnecker-Choräle vermutlich den lutherischen Elementen in der liturgisch-kirchenmusikalischen Praxis am Kasseler Hof. Von einem solchen eher vordergründigen Programm sind die *Psalmen Davids* von Schütz weit entfernt. Vermutlich ist hier die Textfolge durch die zu unterschiedlichen Anlässen komponierten Stücke, einige davon bekanntlich für das Reformationsjubiläum bzw. den Kaiserbesuch 1617, eher zufällig bestimmt und zeigt – abgesehen natürlich von der streng lutherischen Ausrichtung – kein klar konturiertes theologisches Programm. Die »politischen« Intentionen des Drucks der *Psalmen Davids* lagen, wie schon von Moser herausgestellt und von Küster näher erläutert, in der Selbstdarstellung des kursächsischen Hofes und seines neu ernannten Hofkapellmeisters⁷⁹. Dass dieser dafür grandiose Musik bereitstellte, ist seinem überragenden Genie zu verdanken.

Kontexte

Aus der Tatsache, dass es kaum schriftliche Äußerungen von Schütz und Praetorius über den jeweils anderen gibt⁸⁰, hat man den Schluss gezogen, dies sei Ausdruck gegenseitiger Abneigung. So vermutet etwa Martin Gregor-Dellin (in einer Linie mit Moser), Schütz dürfte »mit dem schwierigen Mann auf nicht besonders gutem Fuß gestanden haben, auch wenn dessen ›Syntagma musicum‹ zum eisernen Bestand seiner Musikbibliothek gehörte«⁸¹, Praetorius sei ein »unpraktisches Beispiel deutschen Geistes« gewesen und Schütz habe ihm »staunend skeptisch, zwanzigjährig zum ersten Mal« gegenüber gestanden⁸². Beide Annahmen sind kaum haltbar, wenn man die Zusammenarbeit des Michael Praetorius (als kursächsischer Kapellmeister von Haus aus) mit dem »ausgeliehenen« Kasseler Hoforganisten Heinrich Schütz bei der großen Tauffeier des Prinzen Augustus im September 1614 betrachtet⁸³ oder den versteckten Hinweisen auf einen Informationsaustausch im *Syntagma musicum* III nachgeht. Kein anderer italienischer Komponist wird darin (neben u. a. A. Agazzari, L. Viadana, G. Giacobbi, A. Banchieri, G. Fattorini, C. Monteverdi) so häufig genannt wie Giovanni Gabrieli⁸⁴. Zwar stand Praetorius mit Partnern in

79 Dass Schütz Wert darauf legte, für besondere Ereignisse im höfischen Leben die Musik bereitzustellen, hat Joshua Rifkin nachdrücklich herausgestellt; siehe Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21, hier S. 12.

80 Schütz bezieht sich auf Praetorius 1616, 1626, 1627 und 1651; siehe Schmidt (wie Anm. 8), S. 99, Anm. 5.

81 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. München/Zürich, 1984, S. 92; einen Beleg für diese Feststellung gibt es nicht. Freundliche Mitteilung von Joshua Rifkin.

82 Ebd., S. 53.

83 Ausführlich dazu Schmidt (wie Anm. 8), S. 106–113.

84 Siehe *Syntagma musicum* III, S. 87 mit Bezug auf das Jahr 1615 als Zeitpunkt der aktuellen Arbeit Praetorius' an dem Werk. Auch die Bezeichnung Capella übernimmt Praetorius wie Schütz von Gabrieli, ebd., S. 134, allerdings in einem anderen Sinn, wie Forchert gezeigt hat, siehe Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung* (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), Berlin 1959, S. 104–105.

Venedig in brieflicher Verbindung⁸⁵, aber er betont auch in der Vorrede zum *Syntagma musicum* III, dass er neben »etlicher *Italorum Information* [...] in etzlichen *Præsentationibus* ihrer in Druck außgegangenen *Concerten*« auch »von guten Leuten/die in *Italia versiret*, durch Mündlichen Bericht« Kenntnis der neuesten Entwicklungen erhalten habe. Unter diesen »guten Leuten« dürfte Schütz an vorderer Stelle stehen.

Bekanntlich haben Praetorius mit seiner »Ordinantz« und Schütz mit seinem »Gruß vnd Dienst« in ihren 1619 erschienenen Werken detaillierte aufführungspraktische Hinweise gegeben, deren Parallelen auf einen Austausch beider hindeuten, ohne dass dieser Austausch im Detail nachzuweisen ist. Einige wenige Bemerkungen sollen diese bisher wenig beachteten Kongruenzen kommentieren, vor allem im Hinblick auf die Interpretation des *Opusculum* von Textorius. Unter Punkt 1 betont Schütz die Unterscheidung zwischen Cori Favoriti und Capellen, wobei letztere »zum starcken Gethön/vnd zur Pracht« dienten und der Organist dem mit unterschiedlich starken Registrierungen Rechnung zu tragen habe. Praetorius nennt den Favoritchor Concertchor, dem der Instrumentalchor »majoris gravitatis & plenioris harmoniæ gratia, adjungiret« wird⁸⁶. Auf die unterschiedlich starke Registrierung, wie Schütz sie fordert, geht Praetorius im Zusammenhang mit der Erläuterung der II. Art der Concertgesänge ein, bei dem ein vierstimmiger Knabenchor der Capella gegenübergestellt wird⁸⁷.

Unter Punkt 2 schlägt Schütz in seinem »Gruß und Dienst« bei zweichörigen Capellen vor, »daß die Chor creutzweiß gestellet werden«, d. h. die Capella I dem Favoritchor II und die Capella II dem Favoritchor I zugeordnet werden. Praetorius schreibt zur VI. Manier der III. Art von mehrhörigen Konzerten: »Darumb denn auch bey dieser vnd dergleichen Manieren/die anordnung/*proviatione*, [sic!] gleichsam Creutzweis angestellet werden kann/also daß man die beyde *Choros Vocales* recht gegeneinander vber/vnd dann/andern *Choro Vocali, secundum Chorum Instrumentalem* aber nicht weit von *primo Choro Vocali* stelle/so können die *Vocal*-Stimmen noch eigentlicher vnd deutlicher vernommen/die *Instrumenta* aber von fern mit besserer *gratia* gehöret vnd *observiret* werden: Vnd hat als denn das ansehen/alß wenn ein solch *Concert* auff vier absonderliche *Choros* gerichtet vnd gesetzt wehre«. Auch die in den Punkten 4 und 5 von Schützens »Gruß vnd Dienst« angesprochenen Besetzungsfragen zu verschiedenen Bass-Lagen kommentiert Praetorius⁸⁸, ebenso wie Schützens Forderung, das Tempo nicht zu »vbereylen«, sondern »das mittel« zu halten, um »wegen menge der Worte« die Verständlichkeit zu gewährleisten⁸⁹.

Mit anderen Worten: Die auffälligen Übereinstimmungen der Kernforderungen Schützens für die Aufführung seiner *Psalmen Davids* mit den Erläuterungen Praetorius' im *Syntagma musicum* III, teilweise auch in der »Ordinantz« und den einzelnen Stücken der *Polyhymnia caduceatrix*, sprechen sehr dafür, dass ein fachlicher Austausch zwischen beiden stattgefunden haben dürfte und ihr persönliches Verhältnis, zumindest auf der professionellen Ebene, ohne Schwierigkeiten funktionierte. Dass deutliche Temperamentsunterschiede bestanden, bleibt davon unbenommen. Zieht man nun die verschiedenen Aufführungsarten heran, die Praetorius (den Textorius vielleicht seit 1607, spätestens seit 1614 kannte) in seiner »ADMONITIO« im *Syntagma musicum* III auflistet⁹⁰, bestand für dessen *Opusculum* neben der rein vokalen Wiedergabe auch die Möglichkeit, entweder Chor I vokal und Chor II instrumental oder in beiden Chören je eine Stimme vokal und die übrigen Stimmen instrumental zu besetzen. Ob solche unter-

85 *Syntagma musicum* III, S. 97.

86 *Syntagma musicum* III, S. 126f.

87 *Syntagma musicum* III, S. 173, ähnlich auch S. 136. Zum Bedeutungswandel der »Capella« bei Praetorius gegenüber Gabrieli und Schütz siehe Rifkin (wie Anm. 71), S. VIII, Anm. 13, sowie ausführlich Wiermann (wie Anm. 4), S. 81–91.

88 *Syntagma musicum* III, S. 97–99.

89 *Syntagma musicum*, III, S. 136.

schiedlichen Besetzungsmöglichkeiten auch wechselnd für die folgenden einzelnen Abschnitte des Stücks ausgenutzt wurden, ist denkbar, aber nicht nachweisbar. Allerdings bietet der Eingangsvers alle Voraussetzungen, um ihn in einer Instrumentalfassung als Ritornell zu verwenden, etwa am Beginn und Ende beider Stücke. Alles dies sieht der Text zwar nicht vor, aber analog zu Praetorius' Aufstellung, die ja eine breite Auswahl an Interpretationsmöglichkeiten bietet, weist das Stück alle Voraussetzungen dafür auf.

Paratexte

Die eingangs gestellte Frage, ob Schütz, der bei den *Psalmen Davids* deren Komposition in der »Italienischen Manier« und im »stylo recitativo« betont (»welcher biß *Dato* in Teutschland fast vnbekandt«⁹¹ sei), ausschließlich von seinem »lieben vnd in aller Welt hochberühmten *Praeceptore* Herrn Johan Gabrieln [...] mit fleiß angeführt« wurde, lässt sich durch Hinweise in den Widmungsepigrammen wenigstens teilweise beantworten. Dabei ist davon auszugehen, dass bei einem so komplexen und mit größter Sorgfalt redigierten und herausgegebenen Werk wie den *Psalmen Davids* Schütz bei der Auswahl der Paratexte nichts dem Zufall überlassen, sondern gezielt verfasste Beiträge erbeten haben dürfte, die seine Schülerschaft bei Gabrieli unterstreichen⁹². Die den acht (von insgesamt dreizehn) Favoritchor-Stimmbüchern der *Psalmen Davids* vorangestellten lateinischen Gedichte⁹³, die sich nur zum Teil in den Bahnen konventioneller Enkomastik bewegen, sondern durch besondere Aussagen enge Vertrautheit mit der Person des Komponisten aufweisen, werden in den gängigen Schütz-Biographien meist nur gestreift oder übergangen. So führt Moser die Namen der fünf Verfasser als Beispiele für Schützens gesellschaftlichen Umgang an und zitiert auch einige Kernaussagen der Gedichte⁹⁴. Etwa diejenigen, die der Hofdichter Johann Seuse, mit drei Beiträgen (einer unter dem Namensanagramm Ivo de Hus Senesiensis) vertreten, verfasste: In seinem dem Stimmbuch des Cantus I vorangestellten Epigramm »In sacros concentus aliquot Psalmorum Davidicorum [...]« rühmt er Schütz, dieser habe die bisher nur instrumentale Chromatik auf die Kirchentönen übertragen, und im Beitrag zum Stimmbuch des Tenor I stellt er sogar fest, in Schütz seien die beiden Venezianischen Gabrieli wiedergeboren, einer regiere Schützens Hand, der andere seine Stimme⁹⁵. Diesen Aspekt der Seelenwanderung nimmt, im Stimmbuch des Cantus II und wohl nicht unbeabsichtigt, in besonderer Weise der gebürtige Weißenfelder Heinrich Luja (Henricus Luia) auf⁹⁶.

90 Eine detaillierte Charakterisierung der Arten und Manieren der »Concertat-Gesänge« findet sich bei Forchert (wie Anm. 84), S. 150 ff., wo er zeigt, welche Schwierigkeiten Praetorius mit der Systematisierung hatte, weil er ständig die Gesichtspunkte wechselt, ebenso Wiermann (wie Anm. 4), S. 174–177.

91 So bekanntlich unter Punkt 6 der Vorrede im Stimmbuch des Basso continuo.

92 Dass viele der Beiträge, wie z.B. Heinrich Luja, Paul Froberg und andere zum engeren Bekanntenkreis Schützens und seiner Brüder gehören, hat Joshua Rifkin kürzlich herausgearbeitet, siehe Rifkin (wie Anm. 71), S. IX–XVIII.

93 Siehe Werner Breig, Vorwort, in: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* 1619 Nr. 23–26, hrsg. von Werner Breig, Kassel, u. a. 1994, S. VIII, dort auch Faksimiles der Epigramme, S. XXI–XXV.

94 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel/Basel³ 1954, S. 96. Dabei schöpft er die zahlreichen Informationen, die die Gedichte enthalten, bei weitem nicht aus, z. B. bei Seuse (in Cantus I), dass Schütz das Orgelspiel mit Händen und Füßen beherrsche, mit seinem Orgelspiel und seinen Kompositionen den Ruhm eines Orlando di Lasso erreichen werde, und (in Altus II), dass Schütz als junger »Syrinx« eine wunderbar süßklingende Stimme besessen habe, aber nun Alt singe.

95 Stephen Rose, *Music, Print and Presentation in Saxony during the Seventeenth Century*, in: German History 23 (2005), S. 1–19, hier S. 11. Prof. Stephen Rose, London, danke ich herzlich für Übersendung seiner Publikation.

96 Wenige biographische Daten zu Heinrich Luja enthält die Einladungsschrift zum Begräbnis seines Sohnes durch den Weißenfelder Rektor: *Rector illustris ad Salam Augustei ad funus viri nobilissimi, amplissimi atque experientissimi Dn. Eliae*

Allerdings kommen hier zwei gleichnamige Personen in Frage: Zum einen der Vater von Dr. Elias Luja⁹⁷, dem Hausarzt Schützens in seinen späteren Jahren, Heinrich Luja (1560–1625). Er war ein Sohn des Weißenfeler Amtsvogts Georg Luja und Enkel des Dresdner kurfürstlichen Rats Gregor Luja⁹⁸ und wird 1674 als »Electoralis per districtum Thuringiacum Vinearum Inspector« bezeichnet⁹⁹, der weitgereist und kriegserfahren gewesen sei. Zum anderen, und darauf hat Joshua Rifkin erstmals hingewiesen, wäre auch an einen jüngeren Henricus Luja Weisenfelsensis zu denken, zu dessen Hochzeit 1610 Schützens jüngerer Bruder Georg ein Gedicht beisteuerte¹⁰⁰. Georg Schütz hatte sich 1599 gemeinsam mit einem Georg Luja an der Universität Leipzig immatrikuliert, der ebenfalls einer jüngeren Generation angehörte, vielleicht ein Bruder von Heinrich Luja? Zu dem jüngeren Heinrich Luja würde das bei der Namensnennung seines Widmungsgedichts der *Psalmen Davids* nachgestellte M.S. (»Magister Scholæ«?) und die Ortsangabe »Lusi Dresdae« besser passen, als zu dem älteren, in der Nähe von Zeitz ansässigen Inspektor der Thüringer Weingärten¹⁰¹. Da sich eine definitive Zuordnung zu einer der beiden Personen nicht treffen lässt, wird nachfolgend nur der Name genannt. Zwischen den Familien Luja und Schütz dürften wohl schon in früheren Generationen engere Beziehungen bestanden haben¹⁰². Luja nennt Schütz in seinem Widmungsepigramm »virum iuvenem«, was man hier wohl als »jungen (Ehe-)Mann« deuten kann, und in »re musica Apollinem«, sowie seine »super melodias mysticas in Psalmos Davidis meditatatas«. Darin kommt sehr schön die vertiefte spirituelle Auseinandersetzung Schützens mit den Psalmtexten zum Ausdruck. Die Begründung für diese meditative Vertonung der Psalmtexte liefert Luja im Text des Gedichtes, das mit seiner Gleichsetzung Schützens mit der »Sirene«, aber auch mit Gabrieli bzw. dem Schwan als Metapher des Dichters, »ein bemerkenswertes Zeugnis für die Kasualpoesie des 17. Jahrhunderts und eine Amalgamierung von platonistischer Seelenwanderungslehre und imitatio-Konzept« darstellt¹⁰³. Wegen dieser Besonderheit, die ein enges Vertrauensverhältnis zwischen Schütz und Luja voraussetzt, soll hier die Übersetzung des Gedichts vorgestellt werden:

Als Gabrieli seine Seele mit einem Seufzer ausgehaucht hatte,
sagte er: »Geh, Freundin, mach dich auf zum Ort der Musen.«
Als sie, befreit [sc. von der Last des Körpers], die Wolken durchstoßen und den Gipfel

Luja, Medicine Doctoris [...] D. XX. Mart. M DC LXXIV, Hor. XII Merid. Ducendum omnes suos cives invitat, Weißenfels 1674 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: 8 H L BI I, 5712 (48); <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PID=PPN789773937>).

97 Dr. Elias Luja war u. a. Zeuge beim Hauskauf Schützens 1651 in Weißenfels; die Verkäuferin des Hauses, Veronica Francke, geb. Rebscher, war eine Verwandte seiner ersten Ehefrau Regina Luja, geb. Rebscher (s. Anm. 102). Dr. Otto Klein, Weißenfels, und Dr. Burkhard Köhler, Greifswald, danke ich herzlich für ihre Angaben zur Familie Luja.

98 Siehe die nicht belegte genealogische Datenbank GEBDAS: <https://gedbas.genealogy.net/person/show/1162985062>.

99 *Rector illustris* (wie Anm. 96), fol. 1.

100 Rifkin (wie Anm. 71), S. XII, Anm. 42.

101 Ebd., S. XI–XII.

102 Eine Patin der ersten Ehefrau Elias Lujas war Anna, geb. Schütz, die Ehefrau des Weißenfeler Rektors Andreas Ungebauer, eine Cousine von Heinrich Schütz; siehe *Fides Asaphica [...] in Volckreicher Leichbestattung Der Erbaren/ Viel Ehrentugendreichen Frauen Reginen/gebornen Rebscherin [...] von Johanne Greislavio, Theol. Doctore [...] Jehma/gedruckt bey Joh. Christoph Weidnern/im 1638. Jahre*; ferner Siegfried Thielitz, *Von Albrecht Schütz zu Heinrich Schütz*, Weißenfels 1988, S. 14. Herzlicher Dank gilt Henrike Rucker für die Zusendung der Arbeit von Siegfried Thielitz.

103 Diese Bewertung verdanke ich meinem hoch geschätzten Kollegen, dem Latinisten Prof. Dr. Gregor Vogt Spira, Marburg, der auch die Übersetzung des Gedichts zur Verfügung gestellt hat.

des Atlas bestiegen hatte und voller Freude war, bei der Schar der Sternbilder zu sein,
 da sah sie, welch unharmonisches Zusammentreffen dort den Sternen eignete,
 welch schönere Harmonie die deine, Schütz, hier war.
 Gefesselt von deinem Genie verließ sie in tiefem Abscheu die Himmel
 und sagte: »Ein süßer Aufenthaltsort sei mir diese Sirene« [sc. =Schütz].
 Kein Wunder! Damals hieltest du dich in den Gefilden Italiens auf,
 und sie erkannte, dass du Teil habest an ihrem eigenen Genie.
 So lebt jetzt Gabrieli, den du als Schütz ewig machst; nein, vielmehr
 blühst du als Schütz ewig von Gabrieli her.
 Die Musen gewähren hier, ich weiß es, doppelte Saat,
 denn du nährst als ein Schütz zwei Seelen.
 Daher kommt das Vermögen, diese göttlichen Psalmen des Sängers Jesses
 in durch und durch klangschönem Lied verfasst zu haben.
 Glück auf, und Fama wird dich, auf Schwanenfedern hoch über den Höhen
 schwebend, dem Buch der Mnemosyne übergeben.

(Übersetzung von Gregor Vogt-Spira)

Die Gedichte von Seuse und Luja (übrigens auch Colanders) weisen eine intime Kenntnis der Schütz-schen Biographie auf, und mit den Hinweisen auf Gabrieli und Schütz geben Seuse und Luja wohl die weitgehende eigene Identifikation Schützens mit Giovanni Gabrieli wieder. Von keinem anderen Gabrieli-Schüler, seien es Christoph Cornett¹⁰⁴ oder Christoph Kegel aus Kassel, Johann Grabbe aus Lemgo oder der Schweizer Gallus Guggumoo, sind derart enthusiastische Äußerungen über Gabrieli erhalten geblieben. Schütz war also von Gabrieli nicht nur inspiriert, sondern geradezu beseelt. Die im autobiographischen Memorial vom 14. Januar 1651 beschriebene Einschätzung, Schütz habe vor dem Studium bei Gabrieli in Venedig nur einen »vngegründeten schlechten anfang« besessen¹⁰⁵, ist sicher nicht zutreffend¹⁰⁶, wenn man die Kompositionen seiner damaligen Kasseler Mitschüler bzw. Musikkollegen betrachtet. Ein eindrucksvolles Beispiel für die durchaus beachtlichen kompositorischen Leistungen dieser Zeitgenossen sind eben auch die ansprechenden Psalmkompositionen, die Caspar Textorius 1619 mit seinem *Opusculum* seinem früheren Landesvater Landgraf Moritz dem Gelehrten widmete.

Fazit

Unter den zahlreichen Vertonungen von geistlichen Texten und Psalmen, die 1619, just im ersten Jahr des schrecklichen Dreißigjährigen Krieges erschienen¹⁰⁷, gehören die *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz und die *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von Michael Praetorius zu den herausragenden Werken.

104 Cornett war seinerzeit bekannt und geschätzt; Michael Praetorius führt ihn im *Syntagma musicum* II neben u. a. Seth Calvisius unter den »Musici« und »Kunstmeistern« auf (S. 204).

105 Moser (wie Anm. 94), S. 50.

106 Küster (wie Anm. 11), S. 132. Küster betont, dass »Schütz solide Musikkenntnisse schon in Kassel erworben hatte, die dann mit einem Aufbaustudium perfektioniert werden konnten. Damit war Schütz (ebenso wie seine »Mitschüler« aus unterschiedlichen Regionen Europas) gegenüber Gabrieli kein Lehrling, sondern ein typischer Geselle auf Wanderschaft, der – mit Sponsoring durch einen Fürsten – einen Spitzenmeister aufsuchen konnte«.

107 Wiermann (wie Anm. 4), S. 248; Bettina Varwig, *Histories of Heinrich Schütz – Musical Performance and Reception*, Cambridge University 2011, darin: »I. Trumpets and drums« (*Psalmen Davids* 1617), S. 1–44.

Sie markieren eine musikhistorisch bedeutsame Wende durch die damit verbundene Weiterentwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Gottesdienst. Zugleich stellt sich die Frage, ob ein Austausch über kompositorische Probleme und Verfahren zwischen dem Italien-erfahrenen Schütz und dem studierten Theologen Praetorius während ihrer gemeinsamen Tätigkeit am Dresdener Hof in den Jahren zwischen 1614 und 1617 stattgefunden hat. Eine weitere Frage betrifft die Kenntnisse von Psalmgedichten und Psalmkompositionen, die Schütz während seiner Ausbildungszeit am Kasseler Hof erworben hat, welche Bedeutung die konfessionellen Unterschiede zwischen Lutheranern und Calvinisten bei der Interpretation und dem liturgischen Einsatz von Psalmkompositionen hatten und welche Rolle der Einfluss Giovanni Gabriellis bei den Kompositionen der *Psalmen Davids* spielte. Als Indikator wurden die Psalmkompositionen des vermutlich in Hessen-Kassel ausgebildeten, späteren bückeburgischen Zinkenisten Caspar Textorius herangezogen, der mit Praetorius, vielleicht auch mit Schütz bekannt war. Dabei zeigte sich, dass die doppelchörigen Kompositionen von Textorius zwar weder die Komplexität noch die poetische Höhe der Schütz'schen *Psalmen Davids* erreichen, dass sie aber prinzipiell ähnliche gemischt instrumental-vokale oder kombinierte Aufführungsmöglichkeiten zulassen, wenn man die vielfältigen Aufführungsvarianten heranzieht, die Schütz bzw. Praetorius ihren Werken als Erläuterungen beigaben und die deutliche Parallelen aufweisen. Ein wichtiger Hinweis auf die theologische Positionierung der Textorius-Komposition ist die Einbeziehung zweier Choräle von Nikolaus Selnecker mit einer markanten christologischen Aussage, die in freier Vertonung als Psalmaphrasen verwendet wurden und wahrscheinlich dem theologischen Grundverständnis der Kirchenmusik von Landgraf Moritz entgegenkamen. Schütz scheint hingegen kein erkennbar theologisches Programm mit seinen Vertonungen beabsichtigt zu haben. In den *Psalmen Davids* herrscht das Primat des Musikalisch-Ästhetischen eindeutig vor und stellt einen Reflex auf die weitgehende Identifizierung Schützens mit seinem Lehrer Gabrieli dar. Hinweise aus den Widmungsgedichten insbesondere des Schütz nahestehenden Heinrich Luja aus Weißenfels werden als Beleg für diese Interpretation herangezogen. Das *Opusculum* der Psalmen Davids von Caspar Textorius ist dagegen ein schönes Beispiel für das erfreulich hohe kompositorische Niveau, das auch eher zufällig ausgebildete Musiker am Bückeburg Hof (der für viele andere steht) erreichen konnten.

Noten und ihre kompositorischen Hintergründe: Schütz' *Psalmen Davids* als Modellfall Historischer Aufführungspraxis¹

Konrad Küster

I. Ausgangsfragen

Psalmengesang, Willaert und Schütz

Schütz' *Psalmen Davids* von 1619 gelten als etwas musikhistorisch Besonderes: Sie schlagen aus Mitteleuropa eine Brücke zur venezianischen Mehrchörigkeit, als deren früher Bezugspunkt traditionell die 1550 erschienenen *Salmi spezzadi* von Adrian Willaert gesehen werden. So scheint es um langfristige Entwicklungen zu gehen, die Schütz an der Schwelle zum 30-jährigen Krieg zu einem historischen Höhepunkt führte².

Allerdings ist dieses Bild schon in seinen Grundzügen nicht völlig korrekt. Schütz' Sammlung ist, als *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten* betitelt, ausdrücklich also keine konventionelle, reine Psalmsammlung. In ihr gibt es auch anderes als das, was sich bei Willaert auswirkt: in dessen mehrstimmiger, klangvoll erweiterter Auslegung des einstimmigen liturgischen Wechselgesangs, der den Vortrag kompletter Psalmen in der Vesper kennzeichnet³. Und Doppelchörigkeit gab es schon vor Willaert; auf die damit verbundenen Konzepte schon des frühen 16. Jahrhunderts hat Anthony F. Carver⁴ aufmerksam gemacht und zugleich gezeigt, dass sich diese Praxis neben der Willaert-Tradition eigenständig weiterentwickelte. Von ihr sei sowohl die etwa gleichzeitige Motettenkunst Dominique Phinots abzusetzen, ebenso ein jüngerer, dezidiert habsburgisch wirkender Musikansatz, der sich erstmals 1568 im Sammeldruck *Novus thesaurus musicus* manifestierte⁵. All dies zusammen sei dann grundlegend für die

1 Gegenüber der Vortragsfassung, die für das Marburger Symposium entstand, ist der Text grundsätzlich umgestaltet und erweitert worden. Für intensiven Austausch danke ich vor allem Manfred Cordes (Bremen), Felix Diergarten (Freiburg) und Arno Paduch (Wunstorf). Sämtliche Zitate von Original-Textformulierungen der *Psalmen Davids* (auch: Vorrede »Allen der Music erfahren meinen Gruß und Dienst zuvor« in der Continuostimme) nach dem Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München (<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00089783> (Aufruf am 12. 10. 2018)). Auf Angaben von Taktzahlen zu den *Psalmen Davids* wird weitgehend verzichtet, da zu ihnen derzeit (mit Ausnahme von SWV 44–47: NSA 26, 1994) kein kompletter, wissenschaftlich begründeter Notentext vorliegt.

2 So schon Anthony F. Carver, *Cori spezzati*, 2 Bde., Cambridge u. a. 1988, im äußeren Zuschnitt seiner Untersuchung.

3 Auch im frühen Luthertum; vgl. besonders klar das sogenannte Blumsche Gesangbuch *Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien, mit viel andern, denn zuuor gebessert: Sampt der Vesper, Metten, Complet vnd Messe*, [Leipzig 1530], fol. F^r–G^r; als Faksimile hrsg. von Hans Hofmann, Leipzig 1914, S. 77–93.

4 Carver (wie Anm. 2), besonders Bd. 1, S. 56–59; zuvor ähnlich schon Victor Ravizza, *Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz* [Kongressbericht Stuttgart 1985], Kassel u. a. 1987, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 53–65.

5 Carver (wie Anm. 2), S. 64f.; die Bedeutung des Sammeldrucks sieht er weniger in der Mehrchörigkeit als im deklamatorischen Stil, der seinerseits die Weiterentwicklung der Mehrchörigkeit geprägt habe. Zur Ausstrahlung dieser »habsburgischen« Praxis vgl. auch unten: »Doppelchörigkeit erfasst Sachsen: Informationen aus Pirna zwischen 1560 und 1600«.

»eigentliche« venezianische Mehrchörigkeit gewesen, wie sie seit den 1580er-Jahren von Andrea Gabrieli entfaltet wurde. Auf diesem breiteren Fundament wird das Textrepertoire, mit dem auch Schütz arbeitet, verständlicher als mit dem Hinweis allein auf eine Willaert-Schütz-Tradition der Psalmkomposition.

Fraglich ist aber auch die Bewertung insgesamt. Denn der Gedanke, Schütz habe hier einen wichtigen Beitrag zu einer internationalen Gattungsentwicklung geleistet, setzt voraus, dass es diese Diskurse (so abstrakt) überhaupt gab. Bestimmten sie also wirklich die Entstehung der *Psalmen Davids*? Oder war die Werksammlung (als hochwertiges »Verbrauchsgut«) viel eher abgestimmt auf die Musikpraxis in Schütz' näherer Umgebung? Dann wäre es zuallererst auf die Nutzbarkeit der Musik angekommen: in der liturgischen Praxis primär Sachsens. Wie aber lässt sich dies Liturgische in die Betrachtung einbeziehen? Dies ist ein erster Punkt, der neu zu bestimmen ist. Ein zweiter resultiert direkt daraus: die Frage danach, wie diese Musik aufgeführt werden solle. Und sie setzt nicht nur daran an, statt der »großen« venezianischen Tradition auch das Umfeld Schütz' in den Blick zu nehmen.

Große Besetzung und Klangräumlichkeit

Die übergreifende stilistische Gemeinsamkeit der sechsundzwanzig Werke, die in der Sammlung enthalten sind, ist zunächst das Musizieren in unterschiedlich schattierten »großen Besetzungen«. Dieser Terminus kann sich im frühen 17. Jahrhundert teils auf die Zahl der obligaten Stimmen beziehen, teils auf die Zahl der Mitwirkenden pro Stimme (darunter auch auf die Mischung aus Instrumentalisten und Sängern). Doch wie diese einzurichten ist, wird in den musikalischen Traditionen des 16. Jahrhunderts kaum je explizit erwähnt. Liegen Antworten also lediglich in einem ad-libitum-Bereich des Werkverständnisses und des Aufführens?

Dasselbe gilt für die andere Option: Soll zu Schütz' Zeit eine größere Besetzung aus obligaten Stimmen gebildet werden, wird »irgendwann« eine Schwelle überschritten, jenseits derer dieses Musizieren als Mehrchörigkeit realisiert wird⁶. Damit ist das eingangs berührte Themenfeld wieder erreicht, nun aber nicht mehr als musikhistorische Frage. Denn welche aufführungspraktischen Konsequenzen sind dieser »jüngerer« venezianischen Mehrchörigkeit einkomponiert – auch in Abgrenzung von Willaert?

Zum Verständnis bieten traditionell die Emporen in San Marco einen idealen Betrachtungsansatz: für die Verteilung der Musiker über einen Kirchenraum. Schon dies ist weitaus mehr als das, was sich aus der allgemeinen liturgischen Praxis des Vesper-Psalmengesangs herleiten lässt (etwa im Chorgestühl einer Klosterkirche). In dieser Architektur lässt sich Musik folglich auf eine eigene, klangräumliche Weise inszenieren – etwas, das sich auch davon absetzt, dass gottesdienstliches Geschehen ohnehin stets auf mehrere akustisch relevante, voneinander abgesetzte Orte verteilt ist: je nach Konfession und ihrer Liturgie auf Altar und Kanzel, auf die Orgel, den Aufstellungsort einer Choralschola oder eines Kirchenchors, dies alles auch unter Einbindung einer singenden Gemeinde im Kirchenschiff. Folglich müssen drei Grundkonzepte des Raumklangs voneinander unterschieden werden: Den bloßen Wechsel der gottesdienstlichen Handlungsorte kann man mit Musik unterstützen; das Abwechseln der Psalmverse im Chorgestühl lässt sich musikalisch überhöhen. Doch bei venezianischer Klangräumlichkeit der Zeit um 1600 geht es um eine eigene Klangästhetik⁷, die schon in der kompositorischen Substanz angelegt ist.

6 Dafür, unter welchen Umständen es zu Mehrchörigkeit kommt, sei zunächst verwiesen auf die Überlegungen zu einer »realen Achtstimmigkeit« in Musik des 16. Jahrhunderts; vgl. hierzu unten, bei Anm. 118–120.

7 Hier fortentwickelt gegenüber den Überlegungen bei: Stefan Kunze, *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis*, in: SJB 3 (1981), S. 12–23, hier S. 12. Zu den Erweiterungen siehe unten, bei Anm. 80.

Dann aber hat diese Mehrhörigkeit handfeste Konsequenzen auch für eine jüngere, nachschaffende Musikpraxis: Sie kann sich nicht mehr allein auf das psalmodierende Abwechseln zweier Sängerguppen im Chorgestühl beziehen, wie es möglicherweise auch hinter Willaerts Ideen steht; »komponierter Raumklang« ist mehr, und dies kann deshalb auch an anderen Texten ansetzen als allein an denen des Psalters. Folglich beginnen die Bedingungen hier kompliziert zu werden, gerade für die Nachwelt. Denn hinter dem Aufführen von Mehrhörigkeit steht seit der Zeit um 1900 in aller Regel lediglich der psalmähnliche Links-Rechts-Wechsel zweier Chorgruppen. Wie also kann ein Musizieren darüber hinausgehen – und wie zwingend ist dies?

Mitteldeutsche Voraussetzungen als Bezugspunkt

Musik, die im Druck vorgelegt wird, ist grundsätzlich für irgendeine Form der Verbreitung gedacht. Soll der Musikdruck nicht nur »studiert« werden (z. B. als kontrapunktisches Phänomen), sondern zur Aufführung gelangen, müssen dafür bei den potentiellen Kunden die organisatorischen Gegebenheiten vorhanden sein. Diese dürften schon in der Zusammensetzung zeitgenössischer Ensembles stark unterschiedlich gewesen sein; doch die Räume waren zweifelsfrei noch verschiedenartiger. Die Emporensituation in San Marco ist notorisch singulär; grundsätzlich anders sind die Aufführungsbedingungen in einer mitteldeutschen spätgotischen Hallenkirche, nochmals spezieller in der Dresdner Schlosskapelle, in deren relativ kleinem Baukörper (zwangsläufig mit einer »trockeneren« Akustik als in all den anderen Räumen) Schütz nicht zuletzt zum Reformationsjubiläum 1617 eine aufwendige, unweigerlich klangräumlich organisierte Mehrhörigkeit ausgebreitet hat⁸. Dass Schütz für diese klangarchitektonischen Unterschiede kein Bewusstsein hatte, ist auszuschließen. Wie also musste er (schon im Kompositorischen) die Mehrhörigkeit anlegen, um Berufskollegen (als Zielgruppe seiner Werksammlung) einen Umgang mit den *Psalmen Davids* zu ermöglichen? Beginnen lässt sich mit dem Textrepertoire und mit dem Bezugspunkt Venedig; bei beidem muss man weiter ausholen.

Tatsächlich stehen Vertonungen kompletter Psalmen im Zentrum des Druckes. Doch wichtiger als ein Verweis auf die Praxis Willaerts ist die Nutzbarkeit in einer aktuellen Praxis; hätte es keinen liturgischen Ort für die Texte und deren Darbietung als Wechselgesang gegeben, wäre der schönste »venezianische Traditionsbezug« wertlos gewesen. Doch auch dieser war Schütz wichtig, allerdings erneut auf eine andere Weise als die, die sich mit Willaert oder dem Psalmengesang umschreiben lässt: Er berichtet in der Vorrede, er habe die genutzte Kompositionsart bei »meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln, so lange in Italia ich mich bei ihme auffgehalten« gelernt. Das macht die Situation endgültig unübersichtlich, denn damit erhebt Schütz einen Anspruch auf Modernität, der nur gegenüber seinem mitteldeutschen Umfeld plausibel wirkt. Jedoch war Doppelchörigkeit in Mitteleuropa um 1619 nichts Neues mehr: nicht in satztechnischer Hinsicht, auch nicht in aufführungspraktischer. Kurz: Für Neues musste man nach Venedig reisen. So ist zuallererst eine Situationsbestimmung für Sachsen nötig.

Es ist fraglich, ob die frühen Entwicklungen der Doppelchörigkeit, die Anthony F. Carver herausgearbeitet hat, schon um 1540/80 die Breite der frühen lutherischen Kirchenmusik erfassten; lediglich in drei der Handschriften, die aus jener Zeit in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek

⁸ Vgl. Matthias Hoë von Hoënegg, *Chur Sächsische Evangelische JubelFrewde, In der Churfürstlichen Sächsischen SchloßKirchen zu Drefßden [...] gehalten*, Leipzig 1618, online: <http://diglib.hab.de/drucke/s-277b-4f-helmst-4s/start.htm> (Aufruf am 12. 10. 2018), Bild S. 16–18.

aufbewahrt werden, liegen überhaupt achtstimmige Werke vor (insgesamt acht)⁹. Doch mit den frühen 1580er-Jahren änderte sich die Situation, fassbar anhand einer Vielzahl von Quellen. Neben diesen sächsischen geht es dabei zunächst um das *Corollarium Cantionum Sacrarum*¹⁰, das, 1590 in Nürnberg von Friedrich Lindner herausgegeben, einen dorthin gelangten Einfluss italienischer Traditionen zwingend voraussetzt. Genauso wäre die erste Konzeptionsphase des späteren *Florilegium Portense* bei Sethus Calvisius (zwischen 1582 und 1594)¹¹ ohne Kenntnis italienischer Musik undenkbar. Dass sie damals auch Thüringen erreichte¹², mag Folgen für Hieronymus Praetorius gehabt haben, der um 1580 in Erfurt wirkte und (konkret daraufhin?) im *Florilegium* mit überdurchschnittlich vielen Kompositionen vertreten ist¹³. Dieselben Strömungen gelangten selbstverständlich auch nach Kassel, und Schütz muss, schon ehe er nach Venedig reiste, dort mit ihnen Kontakt gehabt haben¹⁴. Das alles kann also nicht deckungsgleich mit dem Stil sein, für den Schütz beansprucht, ihn erst bei Gabrieli kennengelernt zu haben. Was aber unterscheidet dann die ältere Mehrchörigkeit, die sich mitteleuropäische Musiker in den zurückliegenden Jahrzehnten erschlossen hatten, von derjenigen Schütz'? Und erneut: Was bedeuten diese Unterschiede für das Aufführen seiner Musik?

Wie auch aus dem Titel hervorgeht, vereint Schütz in der Sammlung Werke unterschiedlichen Charakters; in der Vorrede, die er seinem Notendruck beigegeben hat, legt er zudem dar, welche inter-

9 Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 93f.: Mus. Gri 55, aus Meißen stammend, enthält neben Phinots *Iam non dicam vos servos, O sacrum convivium* und *Sancta Trinitas* auch Josquins bzw. Gomberts *Tulerunt Dominum meum* sowie von Wolfgang Figulus *Bonum est* und *Siehe, wie fein*. Ferner zu zwei Pirnaer Quellen S. 201 (Mus. Pi Cod. III: *Domine, probasti me*, möglicherweise von Erasmus de Glein) und S. 205 (Mus. Pi Cod. VI: neben Figulus' *Siehe, wie fein* auch das *Agnus Dei* einer Messe von Paul Preschner). Zu den beiden zuletzt genannten Stücken unten mehr im Pirna-Abschnitt. – Mus. I/D/6 (Steude, S. 28) enthält am Schluss *Secundum verbum tuum* von Annibale Stabile; das Werk kann in die ansonsten ältere Quelle erst nach 1580 eingetragen worden sein (zu den Erscheinungsjahren der Drucke – ab 1583/84 – vgl. Ruth I. DeFord, Art. *Stabile, Annibale*, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26492>, Aufruf am 12. 10. 2018).

10 Angelika Moths, *Exempla in Harmonij nulla habentur: Zur Systematik der Beispiele in Seth Calvisius' Exercitationes musicae duae*, in: Gesine Schröder (Hrsg.), *Tempus musicae – Tempus mundi: Untersuchungen zu Sethus Calvisius*, Hildesheim etc. 2008, S. 215–234, hier S. 225.

11 Die erste Druckfassung erschien 1603, herausgegeben von Erhard Bodenschatz. Zur Rolle Calvisius' vgl. Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928, S. 56 (dt.) bzw. Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909, S. 377 (lat.).

12 Stephen Rose, *Patriotic purification: cleansing Italian secular vocal music in Thuringia, 1575–1600*, in: *Early Music History* 35 (2016), S. 203–260; S. 207 zur Lage Erfurts auf den Wegen der Musiküberlieferung. Die achtstimmigen Werke, die Rose behandelt, liegen jedoch erst im *Primus liber suavissimas [...] cantilenas* (Erfurt 1587) vor, vgl. hierzu S. 237 und 240f.

13 Abweichend von Frederick K. Gable (Art. *Praetorius family* [...], (2) Hieronymus Praetorius, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22244>, Aufruf am 12. 10. 2018); dort wird Praetorius' Erstkontakt mit Doppelchörigkeit auf seine Begegnung mit Hassler und Michael Praetorius in Gröningen 1596 zurückgeführt. Dies erklärt aber nicht die prominente Position, die Hieronymus Praetorius' Gattungsbeiträge im ersten *Florilegium* Erhard Bodenschatz' einnehmen.

14 Im Unterschied zu Johannes Heugel 1539, vgl. Carver (wie Anm. 2), S. 194; zu Georg Otto vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 19f. Ferner Gerd Aumüller und Lothar Schmidt, *Musik des Reformationszeitalters in Hessen* [Ausstellungskatalog], Marburg 2017, S. 31 (zur Aufführungsanweisung Moritz' des Gelehrten für Georg Ottos Magnificat 1607).

pretatorische Vielfalt in den notierten Kompositionen stecke, und als Gipfel davon finden sich unter den sechsundzwanzig Stücken sogar zwei Besetzungsvarianten für eine gleichartige musikalische Grundsubstanz (SWV 30 und 44) und zwei Vertonungen desselben Texts (SWV 32 und 45). Für spezielle Details, die Schütz in der Vorrede anspricht, gibt es ferner Beispielkompositionen, besonders für den Umgang mit Instrumenten¹⁵. So wirkt die Sammlung insgesamt wie ein Musterbuch¹⁶: Neben den so diffusen Modernitätsanspruch tritt ein Gedanke des Exemplarischen, demzufolge sich die von Schütz ausgebreiteten Grundprinzipien auf ein sehr viel breiteres Bestandsrepertoire übertragen lassen. Folglich steckt in den Kompositionen auch ein Schlüssel zum Musikverständnis der Zeit: integrativ, indem sich das von Schütz als neu Verstandene auf andere Musik anwenden lässt, zugleich abgrenzend, weil es Neues geben muss, das vor Schütz' Werksammlung anders praktiziert worden sein dürfte.

Eingangsbemerkungen zu Schütz' Vorrede

Damit lassen sich die Anforderungen an den vorliegenden Beitrag umreißen: Wie ist Musik beschaffen, die sich zwar entfernt auf die Willaert-, noch eher auf die Andrea-Gabrieli-Tradition bezieht, sich aber (im Rekurs auf Giovanni Gabrieli) von den mitteleuropäischen Mehrchörigkeitserfahrungen absetzt? Was verbindet die Gestaltung »Etlicher Moteten vnd Concerten« mit derjenigen von »Psalmen Davids«? Wie lässt sich ein Raumklang-Konzept, das San Marco in Venedig charakterisiert, in mitteleuropäischen Kirchen realisieren – und zwar schon im Kompositorischen darauf angelegt? Und wie lässt sich all dies musikpraktisch hörbar machen, so dass das Klangresultat dem Modernitätsanspruch (den Schütz zwangsläufig schon im Kompositorischen ausbreitete) gerecht wird – im Unterschied zu einer älteren Mehrchörigkeit?

Bei einer Annäherung daran scheint Schütz' Vorrede hilfreich zu sein. Sie ähnelt dem Notenvorspann, der für viele Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts notationspraktische Sonderzeichen und den Umgang mit einzelnen Instrumenten erklärt. Also befürchtete Schütz, dass seine Werkdispositionen ohne einen entsprechenden Kommentar Anlass zu Fehlinterpretationen böten. Gründe für diese Befürchtungen könnten entweder eine spezifische Disposition genau dieses einen Musikdrucks und der in ihm enthaltenen Werke sein – oder aber jener prinzipielle Unterschied zwischen einer älteren und einer jüngeren Doppelchörigkeit, und zwar im Hinblick auf deren Interpretation.

Wenn diese Sorgen berechtigt waren, stellt sich zugleich die Frage, ob sich modernen Aufführenden die Erwartungen Schütz' besser erschließen. Leisten seine Anweisungen die erforderlichen Klarstellungen? Oder benötigt man ein noch weiter gefasstes Hintergrundwissen, um Notentext und Anweisungen zu verstehen? Woraus könnte sich ein solches Hintergrundwissen zusammensetzen? Und wie relevant sind diese textlichen Ausführungen überhaupt in musikalischer Hinsicht: Wann darf man sich bei der Interpretation über sie hinwegsetzen?

Kurz: Schütz' *Psalmen Davids* sind neben ihrer musikalischen Attraktivität zugleich eine Bewährungsprobe dafür, was sich seit dem mittleren 20. Jahrhunderts als »Historische Aufführungspraxis« formiert hat, zugleich eine exemplarische Herausforderung für praxisorientierte musikwissenschaftliche

¹⁵ In Nr. 15 exemplifiziert Schütz das Musizieren mit zwei Orgeln (siehe unten). In mehreren Stücken werden Besetzungsalternativen für Melodieinstrumente dargestellt; hinzukommt, dass in Nr. 26 im Continuo part Liuti erwähnt werden, ohne dass sich dies im sonstigen Aufführungsmaterial spiegelt. Dem verwandt ist, dass in Nr. 24 aus einer Einzelstimme ein Trompetenchor zu generieren ist (zu Details vgl. Werner Breig, Vorwort zu NSA 26, S. IX–XI).

¹⁶ Hierzu schon Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51. Vgl. auch Werner Breig, NSA 26, S. IX.

Arbeit. Daher kann es in diesem Beitrag nicht allein um Schütz' Werk gehen, auch nicht nur um übergeordnete Fragen des Mehrchörigkeit; ins Zentrum tritt zuerst die Frage nach dem Zustand des »historisch informierten« Musizierens.

II. Musikwissenschaft und Aufführungspraxis

»Verständige Capellmeister«: Die Herausforderungen an Historische Aufführungspraxis

Vieles Aufführungsrelevante seiner *Psalmen Davids* hat Schütz nicht eindeutig festgelegt: die Besetzung einzelner Stimmen und die Anzahl der mitmusizierenden Chöre, als Folge daraus auch deren genaue Aufstellung. Und trotz der Ausführungen in seiner musikpraktischen Vorrede stellt er es »verständigen« Kapellchefs zugleich frei, wie sie die Werke aufführen wollen. Das wirkt im Hinblick auf die jüngere Musikpraxis missverständlich: Gemeint ist unter keinen Umständen, dass man die Klärung der Fragen, die Schütz' Werk aufwirft, überspringen und aus der Musik etwas Beliebigen machen dürfe. Die Frage nach dem – im engsten Wortsinn verstanden – »Gutdünken« der Interpretierenden erweist sich damit als ernstes Verständnisproblem der Sammlung.

Viele der Aspekte hingegen, die Schütz im Vorwort anspricht, hängen tatsächlich mit der Besetzung zusammen. Hintergrund ist also, dass er seine Musik, soweit er dies übersehen konnte und zulassen wollte, auf maximale Verschiedenheit örtlicher Ensembles ausgerichtet und damit vielen potentiellen Aufführenden ein Angebot unterbreitet hat. Diese Variabilität musste bereits im Kompositorischen angelegt werden – eine Offenheit der Werkkonzeption, die mit jüngeren Werkbegriffen kaum kompatibel ist.

Das mag nur wenig verwunderlich erscheinen, da in der Musik der Jahrzehnte um 1600 ohnehin vieles offen gelassen scheint, und zwar ohne jeglichen Kommentar. Dass ein solcher von Schütz den *Psalmen Davids* beigegeben wird, müsste also aufhorchen lassen, denn damit setzt er sich von einer allzu pauschalen Variabilität ab. Also waren ihm die Risiken dieser »komponierten Variabilität« bewusst; im Hinblick auf die Käufer seines Druckes war ihm demnach daran gelegen, durch textliche Erläuterungen Wildwuchs im Umgang mit der bloßen Musiknotation zu begrenzen.

Als Grundstufe davon lässt sich die Frage nach der instrumentalen und vokalen Ausführung einzelner Stimmen bezeichnen. Für die Zeit um 1600 wäre es leichtfertig anzunehmen, dass jede Vokalstimme problemlos durch Instrumente ersetzt werden konnte und obendrein deren Bestimmung frei gewesen sei. Zwar verweist keiner der komponierten Parts in seiner Figuration direkt auf ein einziges Instrument, doch Grenzen der Übertragbarkeit ergeben sich aus so Elementarem wie dem Tonumfang und der Funktionsweise (auch: Spieltechnik) der zur Wahl stehenden Instrumente. Und ebenso ist die instrumentale Ausführbarkeit eines Parts, der für eine Singstimme konzipiert ist, nicht unter allen Bedingungen gewährleistet: Vielmehr müssen sämtliche Parts, die entweder als »gesungen« übrig bleiben oder aufgrund einer spezifischen Instrumentenwahl klanglich hervortreten sollen, so gestaltet sein, dass das Resultat attraktiv wirkt. Dies ist seit den 1580er-Jahren primär im Hinblick darauf diskutiert worden, dass bei einer instrumentalen Aufführung keine Lücken im Textvortrag entstehen dürfen; auch Schütz reiht sich mit seiner Vorrede in diesen Diskurs ein¹⁷.

¹⁷ Im Detail zu Viadana vgl. Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016, S. 121–124. Zu Byrd und dessen *Psalms, Sonets & songs of sadnes and pietie* (1588), vgl. Edmund H. Fellowes, *William Byrd*, London ²1953, S. 147. Siehe auch die Angabe »The first singing voice« in der Edition der Werke als Bd. 14

Ebenso geht es aber um Fragen der Stimmführung, die vor allem ausgehend von den Klauseln verständlich werden: Ist es wünschenswert, dass ein übrig bleibender Gesangspart ausschließlich Alt-klauseln und deren Vorbereitungen in den Vordergrund rückt? Es ist kein Automatismus, bei derlei Umbesetzungen ein befriedigendes Resultat zu erzielen; die Grenzen, die sich bei diesem Verfahren aus Sicht eines Komponisten ergeben konnten, spiegeln sich in Michael Praetorius' Kommentar zu seinem vierhörigen *Lob sei dem allmächtigen Gott in Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*¹⁸: »Dieses ist gar leicht anzuordnen: Allein das, wo nicht so viele *Instrumenta* vorhanden, die *Cant* oder fördern Stimmen in ein jeden Chore, weil dieselbe den *Choral* oder rechte *Melodiam* führen, vor allen Dingen müssen gesungen werden«. Wenn man also fragt, wie sich Variabilität komponieren lässt, ist neben der Textführung auch die Satzgestaltung eine der Kernkomponenten.

Für einen Komponisten, der eine solcherart variable Musik konzipiert, gibt es dennoch unzweifelhaft primäre Ziele: also auch dann, wenn er Alternativen sieht. Ohne eine auditive Grundvorstellung erscheint eine schriftliche Fixierung musikalischer Ideen nicht denkbar. Beim Komponieren müssen Alternativen also wie eine zweite Tonspur von vornherein innerlich mitgehört und insofern mit all ihren Konsequenzen mitbedacht worden sein. Das hat Folgen für den Umgang mit der notierten Musik: Wer sie darbieten möchte, braucht nicht zwingend zu versuchen, sich jenen primären Zielen anzunähern; es ist auch »korrekt«, mit den vom Komponisten ausdrücklich angelegten Alternativen zu arbeiten. Ein Interpret, der diesem Spannungsverhältnis gerecht werden möchte, muss also »verständlich« sein – heute wie einst.

Moderne Interpreten, die Schütz' Angebot annehmen wollen, müssen daher dessen Kern und dessen Grenzen zu verstehen versuchen; es kann also nicht ausreichen, einen gegebenen Notentext irgendwie direkt in Klang umzusetzen. Was ist ein unzulässiger Eingriff in die Musik, was ein von Schütz einkalkulierter, der sich letztlich auf einer ähnlichen Ebene bewegt wie das Hinzufügen von Verzierungen oder das Aussetzen eines Generalbasses¹⁹? Worin liegt künstlerische Freiheit, und wo hat sie ihre charakteristischen Grenzen: speziell gegenüber Schütz' Musik und allgemein in Historischer Musikpraxis?

Die Tragweite musikalischer Hintergrundinformationen

Verzierungen und Generalbass lassen sich nur »werkgerecht« extemporieren, wenn man weiß, von welchen musikalischen Zielsetzungen sie getragen sind. Dies erschließt sich weitgehend aus musiktheoretischen Traktaten. Das aber, was Schütz komponiert hat, als er jene Offenheit einrechnet, ist in ihnen nicht zu finden, und Anhaltspunkte, die er in seiner Vorrede gibt, hat er bestenfalls auf die Lebenswirklichkeit seiner Umwelt abgestimmt, nicht auf die einer Nachwelt, der sie deshalb nur begrenzt Antworten geben. Was er gemeint haben mag, lässt sich teilweise durch sorgsame Analyse der Musik erschließen, vor allem aber durch weitere Recherchen jenseits der Noten, und ehe das tatsächliche Musizieren ansetzen kann, müssen die diesbezüglichen Vorklärungen erfolgt sein. Was also ist »das Werk«? Warum ist die eine Aufführungsform adäquat und eine andere nicht?

der Reihe *English Madrigal School* (London 1920) sowie dort auf S. XXXVI das Faksimile von Byrds »Epistle to the Reader«; vgl. hierzu bereits Konrad Küster, *Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken*, in: SJB 19 (1997), S. 7–20, hier S. 9.

18 Zit. nach: Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 17, Wolfenbüttel 1960, S. 388.

19 Im Überblick vgl. Greta Haenen, *Die Streicher in der evangelischen Kirchenmusik in Norddeutschland*, in: Konrad Küster (Hrsg.) *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/ Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 61–82.

Eine Schlüsselrolle dabei müsste der musikhistorischen Forschung zukommen – bis dahin, dass ihre Resultate die »künstlerische Freiheit« auch einschränkt. Denn beim Musizieren geht es nicht allein um »nachschaaffende« Neu-Entfaltung, sondern auch um Verantwortung gegenüber dem kulturellen Erbe, dem eine historische Tiefendimension anhaftet. Auch sie verdient Respekt, und ihrer müssen sich jüngere »verständige« Interpreten bewusst sein – zusätzlich zu den Anforderungen, die sich Schütz' Zeitgenossen stellten. Allerdings wird dieser Anspruch des Historischen in der Interpretationspraxis traditionell weit ausgeblendet, ebenso die mögliche Interaktion mit musikhistorischer Forschung. Mit bloßem künstlerischem Gespür, Beherrschung von Spieltechniken und Selbstbewusstsein ist es nicht getan.

Das, was Forschung liefern kann und muss, lässt sich mit dem Begriff »Metadaten« umschreiben: analog dazu, dass ein elektronisches Datensystem eine Fülle von Begleitinformationen enthält, die nicht direkt sichtbar, aber für sein Funktionieren essentiell sind. In der Musikpraxis setzt der adäquate Umgang mit solchen »Metadaten« schon voraus, dass man deren bloße Existenz und allgemeinste Bedeutung verstanden hat: dass ein Notentext nicht bereits »das Werk« ist, sondern lediglich ein Versuch, etwas so Flüchtiges wie Klang reproduzierbar zu machen. Noten dienen als Gebrauchsanweisung, die in ihrer Formulierung idealerweise perfekt auf die direkten Nutzer abgestimmt ist. Sie ist nie selbsterklärend; immer werden grundlegende Metadaten als bekannt vorausgesetzt, von der Tonhöhe über die Tondauer, die semantische Gleichwertigkeit von Linie und Zwischenraum im Notensystem bis hin zur Umsetzung von Taktart- und Alterationsvorzeichnungen. Auf den Umgang damit sind Musizierende auch jüngerer Zeiten gut vorbereitet. Doch welche der weitergehenden, noch differenzierteren Eigentümlichkeiten des Notentexts erklärungsbedürftig seien, ist nicht standardisiert. Wann also ist der Punkt erreicht, dass speziellere Metadaten in einer eigenen Benutzungsanweisung erklärt werden müssen – wie in derjenigen Schütz', heute noch mehr als damals? Klar muss sein: Da die Vorrede integraler Teil des Druckes ist, hat Schütz das Notenbild der *Psalmen Davids* selbst als »nicht selbsterklärend« aufgefasst; es lässt sich folglich nicht völlig frei »werkgerecht« umsetzen.

Metadaten müssen also in den Blick kommen. Wie lassen sich Grundbedingungen dafür formulieren, ein adäquates Klangresultat dieser alten Musik entstehen zu lassen? Wie lässt sich zugleich vermeiden, dass es in seinen historischen Dimensionen »museal« wirkt? Und welche Rolle können Hörgewohnheiten jüngerer Zeiten spielen: Verhältnisse, für die die Musik nicht entstanden ist? Die Fragen reichen zwangsläufig über Normalstandards der Historischen Aufführungspraxis hinaus.

Interpretationsstandards Alter Musik im Wandel

1985 veranstaltete die Gesellschaft für Musikforschung anlässlich der Jubiläumsjahre für Bach, Händel und Schütz (daneben für Domenico Scarlatti und Alban Berg) einen internationalen Kongress. Sein Titel »Alte Musik und ästhetische Gegenwart« beschreibt dieses innere Spannungsverhältnis historischen Musizierens (zwischen Werktreue und modernem Hören) und war, wie aus dem Vorwort Rudolf Stephans zum Kongressbericht hervorgeht, »für alle Referenten verbindlich«²⁰.

Im engeren Sinne wurde das Titelthema nur in einem knappen Beitrag behandelt; Arnold Feil stellte hierzu unbequeme und zugleich überzeitlich aktuelle Fragen. Sein Ausgangspunkt war die »communis opinio«, derzufolge Wissenschaftler lediglich für den Notentext und für textliche Werkeinführungen jedweder Art zuständig seien; als Grundlage hierfür untersuchten sie vielfältig verästelte Phänomene. Die Aufführung der Musik sei davon abgesetzt und werde vom musikalischen Praktiker beansprucht, »zwar

20 Rudolf Stephan, »Vorwort«, in: Berke (wie Anm. 4), Bd. 1, S. XIII.

mit der ›Backgroundinformation‹ des Musikhistorikers, aber vor allem aufgrund seiner künstlerischen Intention«²¹. Mehr als drei Jahrzehnte danach hat sich diese Aufgabenverteilung nicht grundsätzlich verändert. Damals wie heute wirkt der Umgang mit »Metadaten« der Musik wie ein ad libitum-Anteil des Aufführens; die Frage nach dem Übergang vom Selbsterklärenden zum nicht mehr Eindeutigen scheint sich zu erübrigen, weil ohnehin das letzte Wort beim Aufführenden liegt und sich dessen »künstlerische Intention« über alle weiteren Klärungen erhebt.

Dabei entsteht keine polare Situation: hie eine konventionelle, dort eine speziell historisch orientierte Aufführungspraxis²². Schon 1982 unterschied Hermann Danuser drei »Modi der Interpretation«. Das von Feil Benannte bezeichnet er als »traditionellen« Modus: Dessen Triebkraft sei die »Überzeugung, daß die großen Werke der musikalischen ›Ausdruckskunst‹ in der Subjektivität des Interpreten ihre letzte Begründungsinstanz finden müßten«; »der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion einer ursprünglichen Textbedeutung« messe dieser Ansatz »im allgemeinen wenig Gewicht bei«²³. Davon grenzt er einen »aktualisierenden Modus« ab, in dem jegliche Bearbeitung eines überlieferten Notentexts als legitim gelte; das Dritte sei ein »historisch-rekonstruktiver Modus«, den Danuser – ausgehend von Erstantzen Karl Nefs im Jahr 1908 – mit Historischer Aufführungspraxis verknüpft sieht.

Diese Situation jedoch hat sich im Laufe dreier Jahrzehnte grundlegend verändert. Im Umgang mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts haben Zielsetzungen, die einst nur von Spezialisten der Historischen Aufführungspraxis gepflegt wurden, auf weite Teile der »traditionellen« Interpretation übergegriffen²⁴: auch auf das Musizieren von und mit Laien, also auf Chöre und versierte Amateur-Instrumentalensembles. Sie alle haben sich von der Attraktivität eines »barocken Klangs« begeistern lassen und teilen insofern auch das Interesse an historisch werkgerechter Interpretation, das einst nur die Pionierensembles antrieb. Während diese sich um eine theoretische Absicherung jeder Note und ihres Erklings bemühten, sind daraus für die Enkelgeneration reproduzierbare Standards erwachsen: Wer sie einsetzen möchte, findet hierzu auch ohne eigenes Quellenstudium breite Anregungen, da sich die Spielanforderungen anhand der Spezialisten-Klangbilder direkt imitieren lassen. Danusers »traditioneller« Modus von 1982 ist also von Grundmechanismen des damaligen »historisch-rekonstruktiven Modus« überformt worden. Parallel dazu sind Repertoiresegmente älterer Musik verfügbar geworden, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts erst in Umrissen zu erahnen waren, nicht zuletzt im Gefolge von Nikolaus Harnoncourts Monteverdi-Produktionen in Zürich (1975/77): die differenzierte italienische Madrigalkultur, die frühe venezianische Oper, daneben auch die Vielfalt der Musik »zwischen Schütz und Bach«.

Das verbreiterte Bemühen um historisch werkgerechtes Musizieren hat die beiden anderen »Modi« Danusers keineswegs zurückgedrängt; es hat nach wie vor Konjunktur, Musik auf einem anderen Instru-

21 Arnold Feil, *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Versuch zur Musikwissenschaft als Interpretationswissenschaft anhand von Bachs Toccata D-Dur (BWV 912)*, in: Berke (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 178–180, hier S. 180.

22 Vgl. den bereits 1952 entstandenen Text *Zur Interpretation historischer Musik*, in: Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg und Wien 1982, S. 13–18, zur Textentstehung S. 269; Harnoncourt unterschied pauschal eine »natürliche und übliche [Auffassung] zu allen Zeiten einer wirklich lebendigen Gegenwartsmusik«, die auch mit Eingriffen aus »der ganz persönlichen Sicht des Bearbeiters« verbunden sein könne, von »der sogenannten Werktrübe«; Zitate S. 13 und 14.

23 Hermann Danuser, »Einleitung«, in: Ders., *Musikalische Interpretation*, Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 1–72, hier S. 13–17 (Zitate S. 16).

24 Die Entwicklung solcher Aufführungsstandards hat Veronika Schiela an der Universität Freiburg anhand Bachs Kantate BWV 27 exemplarisch dargestellt.

ment zu spielen als dem, für das sie komponiert wurde, und zwar ausdrücklich auf solchen, die zur Entstehungszeit der jeweiligen Komposition so nicht existierten. Immer neue barocke Werke werden auf der kurzen Ventiltrompete des 20. Jahrhunderts (»Bach-Trompete«) gespielt; zu den Instrumenten, die für das Spiel von Schuberts »Arpeggione«-Sonate (D 821) genutzt werden, gehören längst nicht mehr nur die nächsten Nachbarn des Arpeggione (Viola und Violoncello), sondern auch Holzblasinstrumente wie Querflöte und Klarinette²⁵. In einem pluralistischen Kulturverständnis ist nichts davon verboten oder pauschal zu favorisieren; nur »werkgerecht« sind diese Uminstrumentierungen nicht.

Erstaunlicherweise ist zugleich der »historisch-rekonstruktive Modus« quasi von innen heraus in Frage gestellt worden. Manche Musiker, bei denen eine führende Rolle in der Aufführungspraxis Alter Musik gesehen wird, begegnen den Mechanismen dieses »Modus« mit allenfalls feuilletonistisch verbrämter Ratlosigkeit. Ist es wirklich nur der beständige »Wandel des Wiedergabestils«, in dem »die Lebenschance der Musik vergangener Epochen« liegt²⁶? Oder gibt es nicht eher ein offenes Kulturinteresse an Begegnungen mit dem musikalischen Erbe?

Andere räumen freimütig ein, trotz ihrer »historischen« Ansprüche zugleich »aktualisierend« tätig zu werden, also die Werktreue abzustreifen und in die »barocken« Klänge bearbeitend einzugreifen. Als ein Schlüsselbeispiel kann Ton Koopmans Umgang mit Bachs Kantate *Er ruft seinen Schafen mit Namen* (BWV 175) dienen: Die Besetzung der Bassarie *Öffnet euch, ihr beiden Ohren* erweiterte er frei um eine Pauke²⁷. Sicher, das ist musikalisch möglich: weil in der Arie zwei Trompeten als Obligatinstrumente mitwirken und sich deren Naturtonvorrat mit den beiden Pauken-Tonstufen korrelieren lässt. Doch ist das, was möglich scheint, zugleich auch sinnvoll? Der Arie liegt ein Experiment Bachs zugrunde: Sie ist die einzige, in der er seine Techniken eines Quartettsatzes mit einem Trompetenpaar realisierte²⁸. Liegt es also nicht in der Verantwortung des Alte Musik-Interpreten, das Singuläre zu erkennen und zu respektieren, anstatt das Trompetenpaar zu einem rudimentären Trompetenchor (mit Pauke) zu erweitern? Die klangliche Folge ist, dass die Basstonstufen des Paukenspiels betont werden, obgleich es in Bachs Quartettsatz grundsätzlich auf das Satzgeflecht aus drei Melodiestimmen plus Continuo ankommt (wie in instrumentaler Kammermusik jenseits der Triosonate). Entsprechend veränderte sich auch der Klangeindruck von *Großer Herr, o starker König* im Weihnachtsoratorium, wenn man (weil es möglich ist) eine Pauke mitwirken ließe. Mit Danuser gesprochen, hätte Koopmans Arrangement »in der Subjektivität des Interpreten« seine »letzte Begründungsinstanz« gefunden – oder in den Worten Feils: Auch hier setzt der Interpret eine subjektive Intention gegenüber der »»Backgroundinformation« des Musikhistorikers« durch. Wiederum: Es wäre vermessen, all dieses pauschal abzulehnen. Stärker aber als um 1980 absehbar, als die Historische Aufführungspraxis im Hinblick auf Musik des 17. und 18. Jahrhunderts noch eine Randerscheinung war, haben die einstigen Definitionsansätze ineinandergegriffen.

25 Im Überblick vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Arpeggione_Sonata (Aufruf am 12. 10. 2018).

26 Hermann Max, *Zufällige Gedanken über historische Aufführungspraxis*, in: Boje E. Hans Schmuhl u. a. (Hrsg.), *Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven*, Augsburg und Michaelstein 2002 (Michaelsteiner Konferenzberichte 67), S. 17–20, hier S. 17.

27 CD: Johann Sebastian Bach, *Whitsun Cantatas*, Challenge Classics CC 72290 (2009), Track 23. Vgl. hierzu: »Der Name Bach soll groß sein«: *Der Alte-Musik-Spezialist Ton Koopman mit Meisterkurs und Konzert in Freiburg*, Interview mit Johannes Adam, *Badische Zeitung* (Freiburg) vom 28. 09. 2017, S. 11.

28 Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden ⁴1971, S. 186 (zur Kantate) und S. 292 (zur Besetzung).

Im Hinblick auf das historische Erbe sind derlei Experimente kaum förderlich; weil sie einseitig auf die »Subjektivität des Interpretens« fokussieren, verdunkeln sie gleichzeitig das Verständnis der ursprünglichen Musik (gleichviel, wie sie »tatsächlich« beschaffen war). Zu fordern ist also, dass zumindest die Nomenklatur stimmt; wenn man sich in einer proklamierten »Alte Musik-Praxis« über das Historische auch hinwegsetzt, wirkt es wie reines Wunschdenken zu glauben, man könne dabei den künstlerischen Vorstellungen des Komponisten näher kommen, als es dokumentiert ist (»corriger la fortune«). Historisch-werkgerechtes Musizieren muss also mehr sein als nur ein irgendwie gearteter Umgang mit älterer Musik; es erfordert die Fähigkeit zum Dechiffrieren von Notentexten, und dieses ist mit der spieltechnischen Beherrschung eines historischen Instruments naturgemäß noch nicht erreicht. Darin also begründet sich, dass bei der Aufführungsvorbereitung die »künstlerische Intention« zumindest zeitweise zurückzustehen hat. Wie weit das von Danuser als »historisch-rekonstruktiv« Beschriebene tatsächlich gehen kann, setzt weitere Überlegungen voraus.

»AIM«: Grundaspekte und Ziele im aktiven Umgang mit Musik

Seit den 1980er-Jahren ist ein Bewusstsein dafür erwachsen, dass der Einsatz von »period instruments« sogar in Wagner-Opern ungeahnte Klangwelten erschließe und dass Musik Busonis und Bartóks am besten auf dem Bösendorfer-Flügeltypus gespielt werde, auf dessen baulich-akustische Bedingungen sie abgestimmt ist²⁹. Folglich erfordert der Umgang mit jeglicher »älteren« Musik differenzierte historische Zugänge. Dies schließt selbstredend auch die Musik des frühen 20. Jahrhunderts ein: Einst mit der Epochenbezeichnung »Neue Musik« versehen, ist sie mittlerweile vom Lebensgefühl und Musikempfinden der Interpretierenden so weit entfernt, dass auch für ihre Aufführung eine Einarbeitung in stilistisch-musikalische Grundlagen erforderlich ist. Folglich haben sich generelle Voraussetzungen des Musizierens neu herauskristallisiert; sie lassen sich in drei neuen Gruppen darstellen, die modellhaft zwar voneinander trennbar sind, in der Praxis aber dauernd ineinandergreifen.

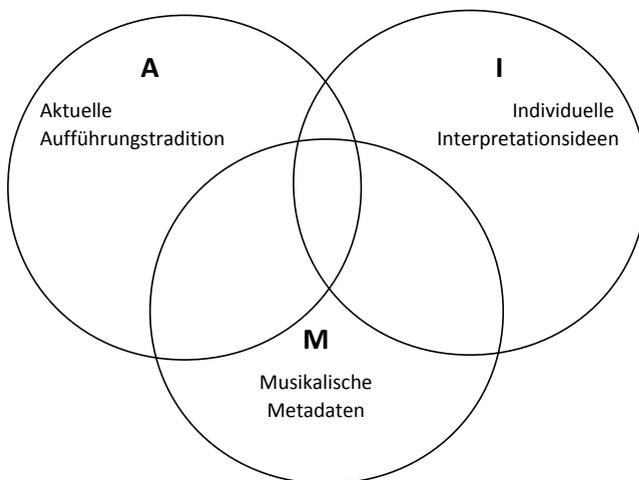


Abbildung 1: „AIM“: Ziele des Musizierens

²⁹ Zum »Concert Grand 290 Imperial«, von Ludwig Bösendorfer im Jahre 1900 entwickelt, vgl. <https://www.boesendorfer.com/de/pianos/pianos/Concert-Grand-290-Imperial> (Aufruf am 12. 10. 2018).

Eine Grundstufe ist es, sich beim Musizieren an einer »allgemeinen Aufführungstradition« zu orientieren, die aus zeitüblichen Usancen gebildet wird. Für Tempi, spieltechnische Ansätze oder die Hervorhebung musikalischer Linien entstehen in der Umwelt jedes musikinteressierten Menschen Klangvorbilder, denen man sich nur schwer entziehen kann. Dies ist im Äußerlichen daran messbar, dass sich über Jahrzehnte hinweg Aufführungsdauern bestimmter Werke grundsätzlich (aber gleichartig) verändern. Seit dem frühen 20. Jahrhundert lässt sich zudem anhand von Tonaufnahmen verfolgen, dass auch die Gestaltung musikalischer Details (z. B. Phrasierung) modellhafte Züge annehmen und daher imitiert werden kann; jenseits des rein Technischen hat dies Auswirkungen auf das Musikempfinden. Und diese Klangvorbilder haben unverkennbar Einfluss auch auf die musikwissenschaftliche Arbeit³⁰.

In tradierte Klänge kann man daneben Ideen einer neuen, »individuellen Interpretation« einbringen. Dies führt nicht zwangsläufig zu einem werkgerechten Musikumgang; vielmehr ist in diesem Ansatz etwas charakteristisch, das die Pianistin Hélène Grimaud für eine Phase ihrer Studienzeit treffend so beschrieben hat³¹:

Ich wollte nur mit all meiner Kraft das Studium eines vollständigen Werks beginnen, mich ihm vollkommen unbelastet nähern und dahin kommen, es zu spielen, indem ich mich mit seiner Hilfe, durch es hindurch ausdrückte, ohne dass die Arbeit mir vorgekaut würde.

Ich wollte mein Wissen gebrauchen, mich der Musik in einem ausschließlichen Gespräch unter vier Augen stellen, mir mein kleines persönliches Labor aus Noten und Intuitionen einrichten, um meine Experimente zu machen und schließlich herauszufinden, zu welchem Dialog mit den großen Werken ich fähig war.

Allerdings ist niemand zu einer voraussetzungslosen Interpretation westlicher Musik fähig. So bleibt bei einer solchen Annäherung grundsätzlich unreflektiert, welche Prämissen im Einzelfall eben doch akzeptiert und importiert worden sind. Dennoch ist ein solcher künstlerischer »Dialog« mit Musik, basierend auf individuellen Experimenten, kulturell denkbar: Er macht das musikalisch Ererbte (primär: das in Noten ohnehin lediglich umrisshaft Aufgezeichnete) zu einer Rohmasse, das einer anderen Künstlerpersönlichkeit Stoff zu individueller Weiterarbeit gibt. Plakativ gesagt, rechtfertigt dies auf einem Plakat oder einer Tonträgerumhüllung die Gleichrangigkeit der Namenswiedergaben für Komposition und Interpretation (»Beethoven – Karajan«): Es ist etwas aus der Musik herausgeholt worden, das irgendwo in ihr schlummert, auch ohne dass dies automatisch mit kompositorischen Intentionen gleichgesetzt werden kann.

Diese Mechanismen werden keineswegs nur am klassisch-romantischen Repertoire wirksam. Gerade an den *Psalmen Davids* von Schütz mit ihrer scheinbaren interpretatorischen Unbestimmtheit setzt dies an, auch jenseits von Schütz' Anforderungen an einen »verständigen« Kapellchef: dann, wenn eine eigene, jeweils unweigerlich moderne Religiosität zur Leitlinie des Musizierens gemacht wird. Für diese

30 Felix Diergarten, »*Ich grolle, ich grolle nicht...*«: Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis, in: Martin Kirnbauer (Hrsg.), *Beredete Musik: Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Basel 2018 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 8), S. 93–105.

31 Hélène Grimaud, *Wolfssonate*, München 2006, S. 151 f. Im französischen Original (*Variations sauvages*, Paris 2003, S. 171 f.): »Seulement je voulois, de toutes mes forces, entamer l'étude d'une œuvre entière, l'arborder vierge et parvenir à la jouer en m'exprimant avec elle, à travers elle, et sans que le travail me soit préalablement mâché. Je voulais exercer mon savoir, affronter la musique dans un tête-à-tête exclusif, construire mon petit laboratoire personnel de notes et d'intuitions pour faire mes expériences, et enfin découvrir de quel dialogue j'étais capable avec les grandes œuvres.«

Art der Annäherung ist der Umgang der Romantik mit Palestrina ein Paradebeispiel: Klingt dessen Musik fromm, weil sie so alt ist, oder kann sie – in ihrer Entstehungszeit – auch in außerkirchlicher Sicht modern gewesen sein? Ist es also werkgerecht, beim Aufführen von Sakralmusik vorrangig auf ein »frommes« Hörerlebnis des aktuellen Publikums abzielen? Auch die jüngere Annäherung an Bach ist von diesen individuellen Zügen geprägt: Verwiesen sei hier auf das Spannungsverhältnis zwischen der Bewunderung für die Musik und der Kritik an den in ihr vertonten Texten³²; beide jedoch gehören historisch zusammen. Tatsächlich also kann eine als werkimmanent verstandene »Interpretation« zu einem Klangresultat führen, das der Komponist nicht intendiert hat, sondern das sich erst wegen des Lebensgefühls jüngerer Zeiten mit dem jeweiligen Notentext verbunden hat.

Letztlich sind auch latente »Subtexte« dieser Art »Metadaten«, die mit der Musik verknüpft sind. Doch wenn es um eine werkgetreue Umsetzung der Notentexte geht, verengen sich die Ansprüche: Musikalische »Metadaten« sind dann nur noch solche Informationen, die im historischen Kontext der ursprünglichen Werkaufzeichnung angesiedelt sind, die also auch die Komposition bedingt haben, im Extremfall bis hin zur komponierten Variabilität der *Psalmen Davids*. Insofern ist eine »Historische Aufführungspraxis«, die diesen Begriff rechtfertigt, letztlich nur dann gegeben, wenn ein maximales Musizieren mit »Metadaten« angestrebt wird: so umfassend wie möglich mit den zugehörigen, historisch angemessenen Begleitinformationen, zunächst unter weitestmöglicher Zurückstellung individueller Vorlieben. Wer dies als Einengung künstlerischer Entfaltung sieht, hat diese Option nicht zu Ende gedacht: Man muss lediglich mehr Vorüberlegungen angestellt haben, ehe die Stufe erreicht ist, auf der die individuellen Konsequenzen gezogen werden (müssen). Die »Metadaten« eröffnen neue Freiheiten im Umgang mit einem Werk, und zwar andere als die gewohnten.

Die interpretatorischen Zielrichtungen greifen in aller Regel ineinander; es sind ebenso wenig Reinformen zu erwarten, wie einer der Ansätze – erneut – mehr oder weniger »erlaubt« ist als die anderen. Ohnehin dient das »AIM«-Modell lediglich der Beschreibung; mit ihm verbindet sich keine Wertung. Und so ist die Mischform, die im Überschneidungsbereich der Felder steht, keineswegs als das anzustrebende Ideal anzusehen: Man kann auf einem Instrument »historisch« spielen, sich dabei (auch ohne Absicht) an vorliegenden Klangkonzepten orientieren und dennoch in das Resultat zugleich eigene Ideen einbringen.

Die gleichen Mechanismen prägen, wie geschildert, auch die wissenschaftliche Interpretation: Auch in ihr greifen überkommene Aufführungsformen, ureigene Denkrichtungen und spezifische musikhistorische Metadatensysteme ineinander; nur unterliegt dies alles der Grundanforderung, das Wechselspiel fortgesetzt zu hinterfragen, um zu tragfähigen Hypothesen (jenseits bloßer Spekulation) zu gelangen. Das müsste ähnlich auch für eine künstlerische Auseinandersetzung gelten, die für sich das Prädikat des Historischen in Anspruch nehmen möchte: Die Messlatte hierfür liegt mittlerweile sehr hoch.

»Was lehren die Quellen – und was nicht?«

»Historische« Musizierstandards, die mittlerweile auch jenseits der Spezialistenensembles Fuß gefasst haben und somit eine Art Konsens im Umgang mit älterer Musik formen, gehören, wie erwähnt, seit langem auch zur »allgemeinen Aufführungstradition«. Sie umfassen den Gebrauch historischer oder historisierender Instrumente, die Tonbildung auf ihnen, die Gesangstechnik, ferner Phrasierung und Artikulation.

32 Exemplarisch: Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, zit. nach der Ausgabe Wiesbaden 1967, S. 83.

lation und vor allem die Denkmuster für das Generalbassspiel. Tempi und ihre Relationen dürften dagegen auch heutzutage seltener mit benennbaren »Metadaten« hinterlegt, häufiger also aus der »Aufführungstradition« erwachsen sein.

Viele dieser »standardisierten« musikhistorischen »Metadaten« gehen auf Traktate zurück, und zeitweise erschien dies in Wissenschaft wie Praxis als ausreichende Grundlage historischen Musizierens. Als Danuser 1982 den Band *Musikalische Interpretation* zusammenstellte und Silke Leopold den Part des 17. und 18. Jahrhunderts übernahm, stützte auch sie sich vorrangig auf spieltechnische Details, die in jenen Texten angeboten werden, und folgte darin den schon 1954 gelegten Spuren Nikolaus Harnoncourts³³. Doch sie öffnete den Blick auch und überschrieb ein Teilkapitel mit der Frage, die als Zitat auch diesem Abschnitt vorangestellt ist. Mit »den« Quellen meinte sie selbstredend »Schriften über das Musizieren«; doch dann stellt sie die entscheidenden Folgedanken zusammen³⁴:

Die [Spiel]Technik ist freilich nur die eine Seite der Interpretation – und diejenige, bei der eine historische Rekonstruktion am ehesten möglich ist. Die Interpretation eines Musikstücks enthält jedoch noch eine Reihe weiterer Komponenten, die weit schwieriger – oder gar nicht – zu rekonstruieren sind. Da sind zum einen die gesellschaftlichen Bedingungen, in die eine Komposition und ihre Aufführung eingebunden sind; da ist zum anderen das geistes- und kulturgeschichtliche Umfeld, das auf Entstehung und Interpretation eines Stückes Einfluß nimmt; und da ist schließlich eine jeweils andere Vorstellung von dem, was ein Notentext für die Interpretation zu bedeuten hat.

Mit diesen Zweifeln jedoch schließt sie nicht aus, dass ein Wissen um diese Parameter beim Musizieren förderlich sei, denn sie fährt fort:

Je mehr Erkenntnisse dieser Art – über die technische Beherrschung des Instruments und seiner Spielart hinaus – in die Interpretation einfließen, desto größer wird die Chance, sich den Intentionen eines Werkes zu nähern. Dazu gehört jedoch auch, daß man den Quellen mit dem gebotenen Mißtrauen begegnet. Die Vielfalt der Spezialuntersuchungen zu allen möglichen Einzelproblemen der historischen Aufführungspraxis von der Stimmung über die Schlüsselung bis hin zu Besetzungsfragen und Fingersätzen hat vor allem zu der Erkenntnis geführt, daß es in praktisch keinem Bereich eine Verbindlichkeit von Regeln gibt, die über eine kurze Zeitspanne oder einen engbegrenzten geographischen Raum hinausginge. Was für Wien nachweisbar ist, muß nicht unbedingt für München gelten, und ein Lehrwerk von 1720 garantiert keineswegs die Richtigkeit seiner technischen Forderungen für die Spielweise eines Stückes aus dem Jahre 1740.

Die Traktate, die die standardisierten Zugänge zu historischem Musizieren bieten, sind ferner – neben den schon von Leopold angesprochenen Einschränkungen – obendrein immer Individualleistungen ihrer Verfasser. Was dies bedeutet, wird aufgrund genereller europäischer Rechtsnormen verständlich, die

33 Silke Leopold, *Die Musik in der Generalbasszeit*, in: Danuser (wie Anm. 23), S. 217–270. Harnoncourt (wie Anm. 22), S. 17 f.: Stichworte sind Notation, Klangbild, Spielweise, Instrumentation und Instrumente; diese Begriffe werden im Folgenden thematisiert und auf S. 119–130 unter der Überschrift »Die Prioritäten – Stellenwert der verschiedenen Aspekte« resümiert.

34 Leopold (wie Anm. 33), S. 221 f.; die vorherigen Zitate auf S. 220.

im Laufe des 20. Jahrhunderts zur Frage der Urheberschaft entwickelt wurden. Demzufolge ist diese strikt personengebunden und insofern auch nicht übertragbar³⁵. Die Sichtweise, eine solche Individualleistung lasse sich ohne weiteres als pauschalierbarer Spiegel ihrer Zeit sehen, wirkt insofern als Überforderung des Einzelautors. Welche menschlichen Grenzen dies hat, macht für die Musikwelt des frühen 17. Jahrhunderts Michael Praetorius mit seinem *Syntagma musicum* exemplarisch deutlich: Einst wie ein idealer Zeuge behandelt, zeichnet sich seit Jahrzehnten ab, wie umfassend er sich in Beschreibungen verhaspelte³⁶. Nur dann, wenn man das Individuelle einer Urheberschaft überschätzt, schmälert dies die Bewunderung für seine Leistung.

Trotz aller dieser Vorbehalte stehen jene Theoretikerschriften bis heute im Zentrum der aufführungspraktischen Annäherung: offensichtlich weil man glaubt, ihnen eher vertrauen zu können als allem anderen. Dass es daneben eine Fülle weiterer »Metadaten« gibt, die ebenso »zeitgenössisch dokumentiert«, allerdings durch musikhistorische Forschung erschlossen (wie übrigens einst auch die Traktate) und keineswegs weniger vertrauenswürdig sind, scheint gesamtulturell nicht akzeptiert zu sein.

Eklettizismus: Die Arbeit mit einer historischen Fassade und die *Psalmen Davids*

Vielmehr scheint der Eindruck entstanden zu sein, dass man vor ältere Musik lediglich eine Fassade aus historischer Spielpraxis zu stellen brauche, die schon in sich selbst ein »historisch informiertes« Musizieren tragen könne, und hinter ihr unbekümmert den seit der Spätromantik fortentwickelten Aufführungstraditionen folgen dürfe³⁷. Das allerdings reicht nicht aus, um den Anspruch des werkgerechten Musizierens zu erfüllen. Mit Blick auf Schütz' *Psalmen Davids* hieße der Gegenentwurf: Die von Silke Leopold beschriebene »Chance, sich den Intentionen [des] Werkes zu nähern«, setzt die Bestimmung dessen voraus, welche »Metadaten« hinter den Notentexten stehen, ebenso eine eingehende Auseinandersetzung mit ihrer Anwendbarkeit. Wer also im engeren Sinn einen Beitrag dazu leisten möchte, Schütz und seine Musik verständlich zu machen, muss sich auf dieses differenzierte Vorgehen einlassen. Die Alternative wäre, die Werke im Sinne einer »allgemeinen Aufführungstradition« oder aufgrund »individueller Interpretation« zum Klingen zu bringen. Das jedoch hieße: so viel Schütz wie gerade eben nötig; so viel Gegenwart wie möglich.

Die Aussage wäre folglich vollständig umzukehren. Tatsächlich sind Abstriche beim Historischen unvermeidlich, etwa beim Hörverhalten des Publikums oder in Extremen der Klangbildung (im Sinne der schon von Leopold angesprochenen Ausführung von Kastratenparts). Das bringt Eklettizismus auch in

35 Vgl. für Deutschland v. a. § 11 Abs. 1, § 13 Abs. 1 und § 29 Abs. 1 Urheberrechtsgesetz.

36 Als Beispiele, bezogen auf *Syntagma musicum* 3 (Wolfenbüttel 1619): Die Beschreibung des Madrigals (S. 11–12) gründet Praetorius auf Petrarca, nicht aber auf Texte des 16. Jahrhunderts; für die Definition von Concerto (S. 5) wählt er einen lateinischen, nicht aber einen mittelitalienischen Bezugspunkt; die »Erfindung« des Generalbasssatzes (S. 4) schreibt er Viadana zu, weil er eine Titelblattformulierung nicht richtig decodiert hat. Zu den Hintergründen der beiden letzten Aspekte vgl. Erich Reimer, Artikel *Concerto/Konzert*, Wiesbaden 1973 (Einzellieferung in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*), S. 7 f., sowie Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß-Satzes: Die »Cento Concerti Ecclesiastici« (1602) von Lodovico Viadana*, 2 Bde., Tutzing 1974 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), Bd. 1, S. 10–16. Zudem lässt sich streckenweise schon anhand der Verschrobenheit der Satzkonstruktionen erahnen, dass Praetorius nicht verstanden hatte, worüber er schrieb, und sich dennoch zu einer Stellungnahme gedrängt fühlte.

37 Vgl. Max (wie Anm. 26), S. 30, ausdrücklich: »Ich meine nämlich, es habe sich ein aus Wissen und Erfahrung resultierender Stil für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts etabliert, der Allgemeingut geworden ist. Mit ihm können nun ohne Kenntnisse wieder individuelle Nuancierungen gefunden werden, die nicht mal den Eindruck erwecken, pure Imitationen zu sein.«

einer »perfekten« historischen Annäherung mit sich. Doch ebenso wenig kann der Anspruch des Werkgerechten nur auf eine technische Fassade bezogen sein, die sich vor die Musik schieben lässt: Es geht um die Musik als Ganzes, und im Hinblick auf ihre Substanz ist ein zu selbstgenügsamer Eklektizismus kontraproduktiv.

Für diesen Eklektizismus ist es ein symptomatisches Beispiel, historisch aussehende Langtrompeten einzusetzen, an denen zur Klangverschönerung kleine Zusatzklappen angebracht worden sind; auf historischen Trompeten gab es sie nicht. Die »Fassade« ist hier etwas sogar aus der Ferne visuell Wahrnehmbares, also die äußere Form dieser Trompeten; kontaminiert wird das Historische dadurch, dass Intonationsunsicherheiten überwunden werden sollen, die dem Originalinstrument anhaften. Ebenso: Wer in einer Aufführung von Schütz' *Psalmen Davids* historisches Instrumentarium und traditionelle Chorstärke miteinander kreuzt, kann nicht über die vom Komponisten intendierte Klangbalance nachgedacht haben, sondern stellt erneut eine historische Fassade (das Instrumentarium) vor das ästhetisch Gewohnte (den Chor). Fraglos macht chorisches Mitsingen der Musik Schütz' Freude, und nicht zuletzt daran zeigt sich, dass Eklektizismus nicht pauschal »falsch« ist; doch es handelt sich um einen weiterreichenden Kompromiss, als dies für ein historisch adäquates oder werkgerechtes Musizieren tragbar ist.

Dies alles ist kein Schütz-Spezifikum. Alle richtungweisenden Gesamteinspielungen Bach'scher Kantaten arbeiten bestenfalls mit den Besetzungsverhältnissen, die Arnold Schering 1936 vorgeschlagen hatte³⁸, und weigern sich standhaft, die philologisch erdrückenden Belege für Bachs Ensembleumfang umzusetzen³⁹ – erneut ein Beispiel für die Kreuzung aus einer Fassade und der romantischen Tradition. Nicht einmal eine solistische Vokalbesetzung der Musik Bachs ist ein Garant für das Abschütteln der Spätromantik: Denn in dieser galt selbstverständlich der Chor als Hauptsache, und wenn er eintrat, sollten Instrumente leiser spielen. Schon 1938 jedoch stellte Werner Neumann den Gegenentwurf dar⁴⁰: Er beschrieb als »Choreinbau«, dass Bach in einen vollgültig wirkenden Instrumentalsatz noch einen kompletten Vokalapparat einpassen konnte. Ist dieser innere Reichtum der Musik aber nur eine Marotte des Komponisten⁴¹? Sind bestimmte Noten aufgeschrieben worden, um unhörbar zu bleiben – obgleich Bach den Satz nun einmal so obligat gestaltet hat? Nimmt man dies interpretatorisch ernst (wie es sich seit

38 Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik: Studien und Wege zur ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 168 f.

39 Andrew Parrott, *Bachs Chor*, Kassel etc. und Stuttgart 2001, besonders Kapitel 4 und 5 (S. 29–56) zum Unterschied zwischen Concertisten und Ripienisten sowie zur Benutzung der Stimmblätter; eine Übersicht über die Ripieno-Materialien findet sich auf S. 171–181. Zu exakt demselben Ergebnis führte seitdem eine entsprechende Untersuchung an Materialien Telemanns, vgl.: Jeanne Swack, »Telemanns Chor«: *Aufführungspraxis und Stimmensätze in Telemanns Frankfurter Kantaten*, in: Dieter Gutknecht u. a. (Hrsg.), *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*, Hildesheim u. a. 2007 (Telemann-Konferenzberichte 13), S. 295–312, hier besonders S. 297: »Ich möchte [...] am Aufführungsmaterial [...] von Telemanns Frankfurter Kantaten und seiner inneren Evidenz zeigen, [...] daß sich Concertisten und Ripienisten keineswegs eine Stimme teilten«. – Schon hier sei betont, dass es nicht um Pauschalierungen geht; im Detail hierzu siehe unten das Kapitel zu den Vokalisten.

40 Abgeleitet aus der ersten Beschreibung des Sachverhalts; vgl. Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge: Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* (Bach-Studien 3), Leipzig² 1950, S. 53 f.

41 Im Satztechnischen ist dies etwas, das Ludwig Finscher bei Bach aus ästhetischer Perspektive 1969 als »Überschuss« bezeichnet hat: »Der Reichtum und die Vielschichtigkeit auch der schlichsten Komposition des Thomaskantors schaffen im musikalischen Zusammenhang über aller Textinterpretation [...] einen ›Überschuss‹ musikalischer Gestaltung jenseits der Textkomposition«. Ludwig Finscher, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: Martin Geck (Hrsg.),

Joshua Rifkins h-Moll-Messen-Einspielung von 1982 gelegentlich erleben lässt⁴²), entsteht ein geradezu unheimlich transparenter Klang, der wie Reizüberflutung wirkt. Genau dasselbe gilt für den musikalischen Satz in Schütz' *Psalmen Davids*, der im Klangresultat auf eine extrem »dankbare« Führung der Stimmen abzielt; darauf ist im Detail zurückzukommen. Allen diesen Punkten gemeinsam ist jedoch eines: Es scheint, als ob die breite Musikpraxis glaubt, den Boden einer werkimmanenten Interpretation immer sicherer unter beiden Füßen zu haben, sich tatsächlich aber im freien Fall befindet.

Bezeichnenderweise verbindet sich ein besonders krasses Beispiel hierfür mit der Aufführungsgeschichte der *Psalmen Davids*. 1956 umriss Wilhelm Ehmann in seinem Eröffnungsvortrag zum IX. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Leipzig einige programmatische, für seine Zeit geradezu visionäre Gedanken zum Umgang mit diesen Kompositionen⁴³. Er wandte sich gegen eine Auffassung des Begriffs »a cappella«, die diesen im 19. Jahrhundert auf ein rein vokales Konzept verengt habe, und meinte bereits feststellen zu können, dass dieses »einseitige restaurative [...] Ideal für uns verbläst sei«; an die Stelle einer Fixierung auf das Vokale sei »der Gedanke der sog. ›Kantorei-Praxis‹, das gemeinsame Musizieren zwischen Sängern und Instrumentalisten« getreten (entsprechend für die *Geistliche Chormusik*). Das »restaurative« A cappella-Ideal ist jedoch auch 60 Jahre danach noch außerordentlich lebendig; die »allgemeinen Aufführungstraditionen« jener Chorpraxis waren anscheinend stärker als Ehmanns Argumente, so dass diese an seiner kirchenmusikalischen Kollegenschaft abprallten. Insbesondere im Hinblick auf die Vokalbesetzung ist auf seine Überlegungen zurückzukommen.

Gleichzeitig ging Ehmann jedoch von anderen Standards in der klanglichen Realisierung aus, als sie in der Folgezeit der Historischen Aufführungspraxis erschlossen wurden. Sehr viel offener als diese zielt er auf »Folgerungen für unser Singen und Spielen in unserer heutigen musikalischen Wirklichkeit« ab, also auf das, was in der gleichzeitigen Geschichtsdarstellung als notwendige Vergegenwärtigung bezeichnet wurde⁴⁴. Tatsächlich lässt sich Musik-Erleben von einer jeweils aktuellen Gegenwart nicht abkoppeln; nicht zuletzt deshalb greifen auch die Komponenten des »AIM«-Modells stets ineinander. Und letztlich kann eine völlige Rekonstruktion auch nicht Ziel einer lebendigen Kultur sein. Insofern hat die Historische Aufführungspraxis jedoch auch andere Ziele hinzugewonnen als die, die Hermann Danuser 1982 als »historisch-rekonstruktiven Modus« des Musizierens beschrieb: Viel eher als um Historisches oder Rekonstruktives geht es um Bedingungen eines zutiefst werkgerechten Musizierens. Es dürfte sich jedoch von selbst verstehen, dass »werkgerecht« nichts ist, das »in der Subjektivität des Interpretens« seine »letzte Begründungsinstanz« findet: Vor dem Hintergrund allgemeiner historischer Entwicklungen könnte dies noch am ehesten bei der jeweils jüngsten Musik funktionieren. Je älter sie ist, desto weniger

Bach-Interpretationen, Göttingen 1969 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 291 S), S. 94–105; Zitat S. 105, zum Betrachtungsansatz beim Ästhetischen S. 95 f.

42 CD: Nonesuch Records, 7559-79036-2.

43 Wilhelm Ehmann, *Heinrich Schütz: Die Psalmen Davids, 1619, in der Aufführungspraxis*, in: MuK 26 (1956), S. 145–171; zum Folgenden besonders S. 148 f., Zitate S. 149.

44 Ehmann (wie Anm. 43), S. 168. Zu Problemen der Vergegenwärtigung in der Geschichtsdarstellung vgl. exemplarisch Joist Grolle, *Von der Verfügbarkeit des Historikers. Heinrich Reincke und die Hamburg-Geschichtsschreibung in der NS-Zeit*, in: Frank Bajohr/Joachim Szodrynski (Hrsg.), *Hamburg in der NS-Zeit: Ergebnisse neuerer Forschungen*, Hamburg 1995 (Forum Zeitgeschichte 5), S. 25–57, hier S. 45. Zum Weiterwirken dieses regionalhistorischen Ansatzes auch Konrad Küster, *Hamburgs ›zentrale Stellung‹ in der norddeutschen Orgelkultur: Überlegungen zu einem Forschungsmodell*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Hamburger Musikgeschichte*, Frankfurt am Main u. a. 2002 (Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft 18), S. 149–175, hier S. 163.

kann diese Subjektivität das Werkgerechte garantieren. Hier ist zunächst Respekt für die Distanz gegenüber dem Historischen notwendig: in seiner Vermittlung an eine aktuelle Gegenwart.

Das Problem der ästhetischen Gegenwart: Die Frage nach der »Historizität des Dokumentierten«

Wie erwähnt, gelten die drei im »AIM«-Modell geschilderten Techniken auch für die Musikwissenschaft und werden in ihr lediglich in anderer Gewichtung wirksam. Auch und gerade mit Blick auf Schütz lässt sich zeigen, wie über die Zeiten hinweg die »allgemeine Aufführungstradition« und die »individuelle Interpretation« den wissenschaftlichen Zugang maßgeblich geprägt haben. Philipp Spitta legte parallel zu seiner Schütz-Gesamtausgabe auch Sekundärausgaben für einschlägige Werke vor, um diese »für unser praktisches Musikleben zurückzugewinnen«, und spezifiziert anhand der *Cantiones sacrae*, dass er dafür vor allem die »in unserer Zeit überall reichlich entstehenden Kirchen- oder sonstige *A cappella*-Chöre« als Zielgruppen sah.

Für die Sekundärausgaben griff er tief in die Werkdarstellung ein: als individuelle Interpretation. Das hatte eine fatale Konsequenz: Da diese Versionen der musikalischen Praxis dienten, prägte er mit ihnen das Verständnis dieser Werke stärker als mit der Primäredition⁴⁵. Das kann nicht beabsichtigt gewesen sein; wenn Spitta zweierlei Ausgaben parallel erarbeitete, sah er »Metadaten« und individuelle Interpretation gleichgewichtig nebeneinander. Als dann aber ab 1955 die ersten Bände der Neuen Schütz-Ausgabe erschienen, limitierten die Editoren den Blick auf die Originalgestalten der Werke; sie richteten alles darauf aus, eine »aktuelle Aufführungstradition« aus ihrer vermeintlich unumgänglichen »individuellen Interpretation« der musikalischen »Metadaten« bestimmen zu müssen. Die Werke wurden transponiert und in veränderten Notenwerten dargeboten. Auch dabei ging es zweifelsohne um Vermittlung »historischer Musik«: offen unter ästhetischen Prämissen einer aktuellen Gegenwart, aber auf Kosten der historischen Dimension. Wie weit also darf beim Zugang zu historischer Musik ein solcher Gegenwartsbezug gehen? Welche Rolle haben dabei »herrschende Kunstanschauungen«?

Ist es ein Qualitätskriterium von Musik, wenn sie mit aktuellen ästhetischen Kriterien konvergiert? Dass dies kein probates Arbeitsmittel ist, wird typischerweise aus der Distanz besonders deutlich, etwa anhand des Textes, in dem Raphael Georg Kiesewetter 1834 sein Entsetzen über das Gloria aus der *Messe de Notre Dame* von Guillaume de Machaut zum Ausdruck bringt⁴⁶:

Ich habe es, so lange ich es kenne, für das Machwerk eines kecken Dilettanten gehalten, der – da er schon Verse und sonst allerhand zu machen verstand – sich irgend einmal vermaass, sich auch noch in einer musikalischen Composition zu versuchen. Herr Castil-Blaze [...] erzählt uns aber, diese Messe sey bei der Krönung Carls V., Königs von Frankreich (1364), von der königlichen Capelle aufgeführt worden. So war damals die Musik in dem Lande beschaffen, in welchem vierzig Jahre vorher ein Joannes de Muris gelehrt hatte!

Kiesewetter geht somit umfassend von einer (subjektiven) Ästhetisierung Alter Musik aus; auf sie stützte er auch seinen Umgang mit alten Textzeugnissen und war nicht im Stande, musiktheoretische Ansprüche

⁴⁵ SGA 4 (1887), Vorwort, S. XXI–XXIV; Zitate S. XXI f. Zum Sachverhalt insgesamt: Werner Breig, *Die Editions-geschichte der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz*, in: Helga Lühning, *Musikedition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002 (Beihefte zu Editio 17), S. 237–276, hier S. 238.

⁴⁶ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit*, Leipzig 1834, S. 40 f.

und zeitgenössische »alte« Musik aus der Distanz zu betrachten. Im Musikverständnis seiner Zeit wirkt dies »entschuldigbar«. Doch der Gedanke, musikalisches Erbe aus der Perspektive einer ästhetischen Gegenwart heraus zu beschreiben, hat die Musikgeschichtsschreibung bis in die jüngere Gegenwart begleitet; Carl Dahlhaus etwa favorisierte diesen Ansatz und wandte sich 1980 ausdrücklich etwa dagegen, »eine durch ästhetische Urteile beeinflusste Bestimmung dessen, was ›musikgeschichtliche Tatsachen‹ sind, durch bloße Statistik« zu ersetzen⁴⁷. »Musikhistorische Tatsachen« entstanden für ihn also aus einer aktuellen ästhetischen Sicht der Geschichte; historische Fakten treten als »Statistik« dahinter zurück.

»Ästhetische Urteile« können mittlerweile umso weniger als Leitgedanken der Geschichtsschreibung dienen, als überkommene Klassikerbegriffe überwunden wurden; viel weitergehend als um 1980 können Musikwerke Zuspruch finden, die jenseits etablierter ästhetischer Vorstellungen liegen. Und im Musikalischen sind Fakten, die Dahlhaus als »bloße Statistik« abtat, um ein Vielfaches wichtiger geworden – gerade durch die Erfahrungen mit Historischer Aufführungspraxis, die auch die »allgemeine Aufführungstradition« befruchtet hat.

So muss es mittlerweile neben jener Frage, die sich auf die »Ästhetizität des Historischen« ausrichtet (also auf die Bedeutung eines Kunstwerks für die aktuelle Gegenwart), zwingend auch um die Stufe davor gehen: um die »Historizität des Dokumentierten«. »Dokumentiertes« bezeichnet in diesem Sinne das, was den Betrachtenden unkommentiert entgegentritt: zum Beispiel eine neu aufgefundene Quelle, die insofern zunächst zwangsläufig als kontextlos erscheint und für die sämtliche »Metadaten« erst ermittelt werden müssen. Stelle man sofort die Frage nach dem ästhetischen »Wert«, verbaute man sich die Chance, Eigenkräfte des Historischen zur Entfaltung kommen zu lassen. Dieses Kontextlose erschwert den Gegenwartsnutzen keineswegs; bei geeigneter Vermittlung ist im Kulturleben viel mehr platzierbar, als es auf Anhieb scheinen mag⁴⁸. Wer also glaubt, aus seiner eigenen Gegenwart den Wert des historischen Erbes bestimmen zu können, ist nicht weit entfernt von dem ohnehin verfehlten Glauben, in historische Musik bearbeitend eingreifen zu dürfen, um sie zu »verbessern«.

Deutlich schwerer als diese Aspekte wiegt jedoch ein anderes Problem der Musikwissenschaft: Im Hinblick auf Musik des 17. Jahrhunderts wirkt sie wie die Nachhut auf einer aufgegebenen Bastion – und dies, obwohl gerade bei ihr ein Brennpunkt des Musiklebens liegt. Für dieses verbinden sich damit auch methodische Gründe: Die Schärfung der »historischen« Argumentation setzt eine dauernde Auseinandersetzung mit Musik voraus, idealerweise mit solcher, die zugleich neu erschlossen werden muss, da dort keine Klangbilder einer »allgemeinen Aufführungstradition« vorliegen. Musiker jedoch, die der Öffentlichkeit eine bis dahin unbekannte Perle aus der Musikkultur jener Zeit präsentieren, müssen keinerlei Rechenschaft über Quellentreue ablegen (wenn sie es dennoch tun, verdient dies besonderen Respekt); und aus einer einzelnen Aufführung oder Einspielung ergibt sich noch nicht die Nachhaltigkeit, die dieses

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 197 (zur Symphonie des mittleren 19. Jahrhunderts).

⁴⁸ Die erfolgreiche Wiederentdeckung der Musik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts beruht offensichtlich auf anderen Mechanismen. Bezeichnend ist – exemplarisch – der Titel eines Konzertprojekts für Musik des frühen 18. Jahrhunderts, den das Freiburger Barockorchester u. a. am 3./6. Mai 2001 in Abonnementkonzerten in Freiburg und Berlin durchführte, mit dem Titel »Dresdner Fundstücke: Virtuose Barockmusik anonymer Komponisten aus den Beständen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden«. Als verallgemeinerbare Komponenten, mit denen einem Publikum sogar anonym überlieferte Werke nahegebracht werden können, erscheinen hier das Vertrauen in ein etabliertes Ensemble und ein auch zugkräftiger geographischer Begriff, der zugleich stilistische Erwartungen wecken kann. – Für den Zugang zu dem Programm danke ich Elena Bender und Gregor Herzfeld (beide Freiburg).

Erbe verdiente. Hier jedoch wäre die Musikwissenschaft gefragt: Einst beanspruchte sie eine Schlüsselkompetenz für ideale Notenausgaben; bis in die 1980er-Jahre reichten die Zeiten, in denen die Musikwissenschaft die Deutungshoheit für Theoretikerschriften aktiv vertrat und an Spezialmuseen die Historische Instrumentenkunde vorantrieb. Das schwindende Fachinteresse an allen drei Themen erscheint somit in fataler Weise umgekehrt proportional zum Interesse der Musiköffentlichkeit an jener älteren Musik.

Und vielleicht fehlt in der Formulierung von Forschungsergebnissen jeweils ein einzelner Absatz, der auf die musikalische Anwendbarkeit des Erarbeiteten verweist. Denn diesen Transfer kann man der Musikpraxis nicht überlassen, die damit dem eklektischen Verfahren ausgeliefert wäre: der Auswahl, welche musikhistorischen Erkenntnisse in den individuellen Interpretationsideen aufgehen sollen und welche anderen man übergehen möchte. Folglich muss man seitens der Musikforschung Konzepte selbst so weit ausgestalten, dass sie in die musikalische Praxis übernommen werden können. Andernfalls darf es nicht verwundern, wenn sich das Musikleben auf eigene Faust vortastet, bald mit größeren Erfolgen, bald mit einem Eklektizismus, der kulturell kaum legitimierbar ist.

Ziel wäre folglich, »Wissenschaft und Praxis im Dialog« zu führen – so, wie 1978 der Untertitel eines Symposiums zum Marburger Bach-Fest lautete. Die Veranstaltung mündete in den Versuch, Antipoden des damaligen Geschehens in einer Podiumsdiskussion zu versammeln, die aber letztlich nicht zum Dialog führte, weil eher Höflichkeiten ausgetauscht oder Festlegungen vermieden wurden⁴⁹. So zeigt sich, welche Fäden, die um 1980 gelegt wurden, neuerlich aufgegriffen und fortgesponnen werden müssten: Ein moderner Dialog müsste davon ausgehen, die Belastbarkeit auch solcher »Metadaten« auszuprobieren, die abseits der gängigen »Fassade« liegen und in Forschung ebenso wie musikpraktischer Erfahrung angesammelt worden sind.

So sei im Folgenden versucht, solche grundlegenden »Metadaten« zu benennen, die jenseits der musiktheoretischen Traktate verfügbar sind und die dabei helfen können, die komponierte Variabilität der Musik in Schütz' so komplexen Druck von 1619 musikhistorisch und aufführungspraktisch zu verstehen. Dabei wird bewusst das außer Acht gelassen, was in der Spieltechnik (einschließlich der Generalbassaussetzung und der Stimmtonhöhe) und in der Artikulation Teil der historischen Standard-»Fassade« ist, ebenso das, was als Resultat der eingehenden Analyse eines individuellen Werkes ohnehin Grundlage der interpretatorischen Umsetzung sein muss.

III. Sächsische Mehrchörigkeit

Entstehungsanlass: Aus Dresden in die »Peripherie«

Schon im Äußerlichen zeigen die *Psalmen Davids*, dass es bei ihnen um etwas Exponiertes geht⁵⁰: Die Titelseiten der Stimmen sind geziert mit den Wappen des Herrschers⁵¹; Exemplare wurden versandt an Stände des Kurfürstentums und an dessen auswärtige Partner. Zugleich dokumentiert der Druck die kurz zuvor erfolgte Installation des neuen Kapellmeisters, der obendrein an dem Tag, auf den die Wid-

⁴⁹ Reinhold Brinkmann (Hrsg.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog* [Kongressbericht Marburg 1978], Kassel 1981, S. 185–204. Bezeichnend sind die Repliken Nicolaus Harnoncourts auf Helmuth Rillings Einlassungen (S. 187, 195) und Georg von Dadelsens Kritik der Rekonstruktionsansprüche einer Historischen Aufführungspraxis, die allein auf die Stimmtonfrage verengt wird (S. 191).

⁵⁰ Vgl. schon Küster (wie Anm. 17), S. 42 f., sowie Ders. (wie Anm. 16), S. 139 f.

⁵¹ Das große Wappen in den acht Favoriti-Stimmbüchern zuzüglich Continuo, das kleine in den Stimmbüchern der Capellae.

mungsvorrede datiert ist, die Tochter eines hochrangigen Beamten heiratete. Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist die vorgelegte Werkzusammenstellung nicht allein vom individuellen Gestaltungswillen des Komponisten getragen, der einem für ihn noch nicht überschaubaren Publikum ein Musikangebot unterbreitete und damit »zufällig« Erfolg hatte; die Maßnahme ist vielmehr etwas Offizielles – als Teil frühmoderner Territorialpolitik.

Schütz hätte möglicherweise noch Anspruchsvolleres publizieren können. Manche der Werke, die 1617 anlässlich des Dresdner Reformationsjubiläums aufgeführt wurden, waren deutlich größer besetzt, und nicht alle davon braucht Michael Praetorius geschrieben zu haben⁵². Warum hingegen viele Werke, die Schütz hier in Druck gab, deutlich kleiner besetzt sind als jene, mag sich aus dem Zusammenhang zwischen Druckveröffentlichung und Zielgruppenbedürfnissen erklären⁵³. Ähnliches (noch deutlicher) zeigt sich für Schütz' einstigen Gabrieli-»Mitschüler« Mogens Pedersøn, dessen *Pratum spirituale* (1620) ausdrücklich für den Gebrauch an dänischen Lateinschulen entstand, also gleichfalls nicht das Maximum dessen spiegelt, was er am Kopenhagener Hof praktizierte.

Dies muss im Sinn haben, wer konkrete Überlegungen dazu anstellt, wie weit die Dresdner Festmusiken von 1617 die *Psalmen Davids* geprägt haben. Ist zu erwarten, dass in deren Textanteilen diese Beziehung unerwähnt blieb, wenn sie als relevant galt – und ohnehin die gesamte Drucklegung nicht Schütz' Privatangelegenheit war? Jenes Fest war mit dem größtmöglichen konfessionellen Selbstbewusstsein begangen worden, und für ein Dokumentieren solcher sächsischer Staatsmusiken gab es sogar ein konkretes Vorbild: Michael Praetorius hatte den Druck seiner Werke zum Dresdner Kaiserbesuch desselben Jahres in seiner verschollenen *Polyhymnia heroica augusta Caesarea* ausdrücklich auf ihn zurückgeführt; kaum weniger deutlich benennt er die Entstehungsanlässe der *Polyhymnia panegyrica et caduceatrix* bis in deren Titel hinein⁵⁴. Da auch Auswärtige zu denen gehörten, die mit den *Psalmen Davids* quasi zwangsbeglückt wurden, wäre erst recht – im Sinne »zwischenstaatlicher« Repräsentation – mit einer Erwähnung der Reformationsfeiern zu rechnen gewesen. Doch eine solche unterblieb. Folglich war die Beziehung sogar in dem »öffentlichen« Rahmen, in dem der Druck zu sehen ist, ohne Bedeutung; seine Zielsetzungen lagen nicht bei der musikalischen Dokumentation des Reformationsjubiläums, obgleich auch diese (wie Praetorius zeigt) ein Druckanlass hätte sein können. Insofern muss sich der Blick auf die Werke verändern. Philipp Spitta hatte über die *Psalmen Davids* geschrieben⁵⁵: »Der Inhalt bietet das Höchste dar, was zu leisten er sich damals im Stande fühlte.« Diese Gleichsetzung des im Druck Vorgelegten mit dem individuell kompositorisch Möglichen ist folglich nicht zu halten; die Sammlung ist offenkundig auf ein Publikum abgestimmt worden.

Für einige der Stücke liegt eine Beziehung zu dem Fest dennoch nahe⁵⁶. Doch es darf nicht darum gehen, möglichst vieles in den *Psalmen Davids* darauf zu beziehen; als Maßstab für eine Gleichsetzung muss gelten, ob die Daten, die für die Feierlichkeiten genannt werden, präzise genug sind, dass sie im Sinne musikbibliographischen Arbeitens zwingend mit den im Druck enthaltenen Versionen korreliert werden

52 Als »Kapellmeister von Haus aus«, der zeitweilig unmittelbar an den Dresdner Hof gebunden wurde.

53 Allgemein: David Wyn Jones, *What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?* In: Rudolf Rasch (Hrsg.), *Music Publishing in Europe, 1600–1900: Concepts and Issues*, Berlin 2005, S. 139–158, besonders S. 140 f.

54 Praetorius verweist dort auf Herrschertreffen, Staatsakte des Herzogtums Braunschweig-Wolfenbüttel und schließlich auf das »Evangelische Jubelfest«.

55 Philipp Spitta, Art. *Schütz, Heinrich*, in: ADB 33 (1891), S. 753–779, hier S. 759.

56 Werner Breig sah 1993 (NSA 26, Vorwort, S. IX und XI) die Beziehung für SWV 45 als zweifelsfrei an und vermiß für SWV 47 eine präzise Festlegung. – Zur Quelle vgl. Anm. 9.

können. Auch dabei muss die »komponierte Variabilität« eine Rolle spielen: Die Unterschiede zwischen den beiden Werkgestalten von *Wohl dem, der den Herren fürchtet* zeigen, dass die Beziehungen sehr viel allgemeiner sein können, als es im strikt Musikbibliographischen nahezu liegen scheint. Trotzdem gibt es auch hier Grenzen des Aussagekräftigen, und so muss dieses (musikalisch nachprüfbare) Verhältnis den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden.

Im Druck steht einer doppelchörigen Ausarbeitung zu jenem Text eine zweite gegenüber, die dieselbe Musik auf zwei Favorit- und zwei Capellchöre verteilt, und zwar so, dass nicht etwa schematisch die Capellae nur das »volle gethön« übernehmen; diese Funktion kennzeichnet nur die zweite Capella, während die erste auf gleicher Stufe mit den beiden Favoriti-Gruppen musiziert. Also konnte Schütz eine musikalische Substanz, wie er sie im Druck vorlegte, je nach Ensemblemöglichkeit spreizen: Stimmgruppen, die hinzutreten sollen, können dabei in obligate Satzanteile eintreten, sind also nicht nur »Verstärkung« oder »fakultativ«. Umgekehrt müsste sich ein Werk also auch komprimieren lassen – nicht nur dadurch, dass Capellae weggelassen werden, sondern auch dadurch, dass das Musizieren von drei oder mehr obligat wirkenden Gruppierungen bei nur zweien zusammengeführt wird. Wüsste man nicht, wie die kleiner besetzte Version von *Wohl dem, der den Herren fürchtet* schon für Schütz aussah, wäre sie in der latenten »obligaten Dreichörigkeit« der größeren kaum zu errahnen. Nur eine Bedingung erscheint klar: Der Weg von der kleineren zur größeren Werkgestalt ist daran gebunden, dass in der kleineren noch keine Capellae vorgesehen sind.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das gesamte Musikprogramm von 1617 näher überprüfen. Die Mitteilung, zum Abschluss der Feiern am dritten Festtag sei »der 136. Psalm mit Trommeten und Heerpauken« musiziert worden, deckt sich zwar mit der Blechbläserbesetzung des 24. Stücks der Drucksammlung, lässt aber auch Raum für fundamental andere Gestaltungen – erst recht weil es sich um das Schlussstück eines Festes handelte, das mit siebenchörigen Werken eröffnet worden war. Die Version in den *Psalmen Davids* hingegen ist (von der Trompetengruppe abgesehen) lediglich dreichörig. Ist also auch hier denkbar, dass es ein Reduktionsverfahren gegenüber einer einst größeren Version gegeben hat? Tatsächlich wechseln im Chorus I je zwei hohe und tiefe Stimmen miteinander ab, und dies könnte als Hinweis auf ein zugrundeliegendes Chorpaar verstanden werden. Doch es ist zweifelhaft, ob neben der Figuration, die jeweils von den Stimmpaaren vorgetragen wird, noch Platz für weitere obligate Stimmen ist; viel eher ist das Miteinander genau dieser Paare darauf angelegt, sie im konzertanten Sinn zusammenzuführen, als dass dahinter eine latente Doppelchörigkeit vermutet werden könnte. So wirkt es wahrscheinlicher, dass es sich um zwei Vertonungen desselben Textes handelte, die sich voneinander unterscheiden – vielleicht nicht radikal, aber in einem nicht näher bestimmbar Ausmaß.

Schon konkreter sind die Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft zwischen der Titelangabe »Nicht vns HErr, nicht vns, sondern deinen Namen gib Ehre, Psalm 115. mit drey Choren« (1617, Feria 3 nach dem Evangelium) und dem 22. Stück der Drucksammlung, das sich tatsächlich auf diese Weise umschreiben lässt; dass in diesem Textincipit das zweite »nicht uns« keine »Herr«-Fortsetzung enthält, mag einfach auf einen Fehler zurückgehen. Noch günstiger stehen die Dinge für die Musik am zweiten Festtag vor der Predigt: Die Beschreibung »Nun lob mein Seel den HERN, auff 4. Chor, vnd auch auff imitation des Chorals componirt, auff besondere weise« lässt sich bis in Details auf die Gestaltung des 20. Stücks der Sammlung beziehen. Demgegenüber ist kaum denkbar, dass »der hundert Psalm, *Iubilate DEO*, als ein *Intermedium* zwischen den Trommeten a 5. *Choris*« direkt mit dem deutschsprachigen *Jauchzet dem Herren* des Drucks zusammenhängt. Und dass die doppelchörige Druckversion des 98. Psalms eine Reduktion der siebenchörigen sei, die die Festlichkeiten (zudem mit Blechbläserchor) eröffnete, wirkt kaum

glaubhaft: Selbst wenn man aus der gedruckten Version einen dritten obligaten Chor generierte und zur Klangverstärkung Capellae hinzusetzte, lässt sich noch nicht absehen, wie eine auch im musikalischen Sinn kohärente Siebenchörigkeit erreicht werden sollte.

So verschieben sich die Überlegungen weg von jenem Einzelanlass auf die Musik als solche: Wie richtete Schütz sie ein – und zwar nicht als etwas Reduziertes oder gar Defizientes gegenüber seinen Dresdner Möglichkeiten, sondern als etwas musikalisch Vollgültiges? Damit ist – analog zu Pedersøns *Pratum spirituale* – die Frage nach der Abstimmung auf die Interessen und Potentiale der Kunden erreicht. Auf welche Bedingungen also war die »komponierte Variabilität« abgestimmt? Eine Antwort liegt nicht nur in einer grundsätzlichen Spannung zwischen Hof und Land oder dem Fest von 1617 und dem Druck von 1619; sie erschließt sich viel konkreter daraus, den zeitgenössischen Umgang mit den veröffentlichten Werkgestalten zu untersuchen.

Wer Schütz' Zielgruppe war, wird fassbar teils anhand der Korrespondenz, die der Dresdner Hof im Zusammenhang mit der Veröffentlichung führte, teils durch Originalexemplare, die seit der Anschaffung am jeweiligen Zielort erhalten geblieben sind:

Ort	Institution	Nachweis
Brandenburg	Katharinenkirche	RISM A/I
Braunschweig	Dom(?): Martineum(?)	RISM A/I
Dresden (1)	Schule: Kreuzschule	Moser 94
Dresden (2)	Hof	Konjektion
Erfurt	Universität: Michaeliskirche	RISM A/I, Werner 47
Frankfurt/Main	Schule: Lateinschule/Barfüßerkirche (?)	Werner 47, Moser 94f.
Kamenz	Kirche: Marienkirche	RISM A/I
Kassel	Hof	RISM A/I
Leipzig	Schule: Thomasschule; Nikolai-/Thomaskirche	Moser 94
Magdeburg:	Dom	Moser 94
Mügeln	Kirche: Kantoreigesellschaft	RISM A/I
Naumburg	Dom	Werner 47
Nürnberg	Schule	= Expl. D-Mbs
Rudolstadt	Hof	Werner 47 (nicht bei Erlebach/DDT 46f.)
Saalfeld	Schule: Gymnasium/Johanneskirche	RISM A/I, Werner 47
Schulpforta	Schule: Fürstenschule/Kirche	Werner 47
Stettin	Schule: Fürstliches Pädagogium/St. Marien	Freytag 138
Weimar	Hof	Aber 151
Weißenfels	Schule: Marienkirche	RISM A/I, Werner 46f.
Wolfenbüttel	Hof	RISM A/I
Zeitz	Schule: Stadtschule(?)/Michaeliskirche(?)	RISM A/I

Aber: Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeberg und Leipzig 1921

Freytag: Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936

Moser: Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936

Werner: Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.

Tabelle 1: Heinrich Schütz, *Psalmen Davids*: Exemplar-Nachweise ab 1619

Demnach konnte die Musik nicht nur von Virtuosen in Hofkapellen aufgeführt werden (wie in Kassel oder Wolfenbüttel), ebenso nicht nur von Ensembles herausgehobener Kirchen (wie an den Domen in Braunschweig, Magdeburg und Naumburg), sondern auch von den Allround-Instrumentalisten der damals

noch im Aufbau befindlichen Stadtpfeiferensembles sowie von den Amateurgruppen der Schulen und Adjuvantenverbände: in jeweils ortstypischer Zusammensetzung in Leipzig und Frankfurt, in Kamenz, Schulpforta und Mügeln.

Zunächst einmal lässt sich mit Orten wie diesen umreißen, in welchen örtlich spezifischen Musizierbedingungen diese Werke aufgingen: An jedem von ihnen musste ein »verständiger« Kapellchef die Notation im Sinne seiner örtlichen Möglichkeiten decodieren. Das schließt dann auch die Werke ein, für die keine konkreten Hinweise einer Aufführung am Dresdner Hof vorliegen: Neben den Werken, die 1617 oder für einen anderen Anlass entstanden und für die Drucklegung noch eigens konditioniert wurden (und sei es nur durch Überprüfung, ob eine Publikation sinnvoll sei), wird es auch solche gegeben haben, die zwar in Dresden aufgeführt wurden, aber auch von vornherein für die Drucklegung entstanden. Gerade in Werken dieser Art muss die »komponierte Variabilität« wichtig gewesen sein. Für die *Psalmen Davids* bezieht sich der Anspruch des »Werkgerechten« also nicht unbedingt darauf, das Notenbild des Erstdrucks strikt nach Bedingungen umzusetzen, die Schütz' Arbeit am Dresdner Hof kennzeichneten; dann, wenn die Musik auch auf die Potentiale andersartiger musikalischer Ambientes abgestimmt war, sind diese gleichermaßen »gültig«.

Hierbei geht es teils um strukturelle Eigentümlichkeiten der Ensembles, teils – wie eingangs erwähnt – um differenzierte Fragen der Raumarchitektur. Wie weit also sind die Werkanlagen Schütz' allein auf die Akustik der Dresdner Schlosskapelle ausgerichtet: Ließen die Capellae dort etwas künstlich entstehen, das in einer gotischen Hallenkirche von selbst als Nachhall gegeben war? Ist andererseits in solchen Kirchen die von Schütz geforderte Textverständlichkeit unter gleichen Bedingungen gewährleistet wie im Dresdner Schloss? Musizierte man in einer Stadtkirche nur von einer Orgel im Westen aus oder nur im Chorraum, und wie ließ sich dann Mehrhörigkeit adäquat umsetzen? Schließlich: In Kirchen, in denen – insofern entfernt dem venezianischen Vorbild ähnlich – Emporen vorhanden waren, konnten diese nicht kurzerhand für Figuralmusik requiriert werden; gerade die jüngeren verdankten ihren Einbau einer Neuausrichtung des Gottesdienstes auf die Predigt, die ihrerseits neue Anforderungen an die Anwesenheit der Gemeinde mit sich brachte. Das Übergeordnete beim Emporenbau war demnach die Platzversorgung für den Gottesdienstbesuch, nicht die Musik.

Modellvorstellungen des Raumklangs und Schütz' Musizieren

Im Hinblick auf den Raumklang regt Schütz an, die Chöre »creutzweiß« aufzustellen; dann gäben »die Capellen den gewünschten effect«. Wie er an anderer Stelle der Vorrede fordert, »müssen die *Cori Favoriti* von den *Capellen* wol vnterschieden werden«, und aus seinen anschließenden Erläuterungen geht dann hervor, dass diese Unterschiede vor allem in der Besetzungstärke liegen. Doch diese Vorschrift der Besetzung (»müssen«!) prägt dann zugleich das Raumklang-Konzept.

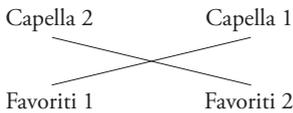
Für dessen Verständnis gibt es seit 1921 eine grafische Darstellung, die Max Schneider aus Michael Praetorius' »Zwölf Arten« des mehrhörigen Musizierens ableitete und auch auf Schütz' *Psalmen Davids* bezog; seitdem ist sie vielfach zitiert und variiert worden⁵⁷. Ausgangspunkt war, dass Schneider in seiner Zeit ein Bewusstsein für »das vielgestaltige Orchester der Gabrieli-Schütz-Zeit« und »das Wesentliche

57 Praetorius (wie Anm. 36), S. 169–197. Max Schneider, *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 205–234, hier S. 218 (die folgenden Zitate auf S. 205, dort auch ein Hinweis auf damalige Probleme mit historischen »Metadaten« der Musik: »Als sie [Gegner der Wiederbelebung älterer Musik] dann den Urtext wenigstens buchstäblich zu lesen vermochten, wollten sie ihn kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«. Vgl. auch die beiden folgenden Fußnoten.

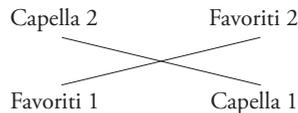
seiner Klangeigenart« vermisste; die Pioniersituation macht wohl verständlich, weshalb er ein Modell entwickelte, ohne es auf seine historisch-praktische Umsetzbarkeit hin zu überprüfen.

Er geht von einer vierchörigen Gestaltung mit zwei Favoriti-Gruppen aus, zu deren Verstärkung zwei Capellae hinzugesetzt werden.

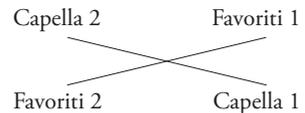
Schneider 1921, S. 218



Moser 1936, S. 256



Graulich 1969/70



Der Übersichtlichkeit halber werden durchgängig die Begriffe Schütz' verwendet.

Tabelle 2: Interpretationen des Begriffs „creutzweiß“

Der Begriff »creutzweiß« wird in das Symbol eines »X« überführt; den historischen Beschreibungen folgend, zielt einer der Schrägstriche des X an seinen Enden auf die beiden Favoriti-Gruppen ab, der andere auf die jeweils zugehörige Capella. Doch im Endeffekt ist zweifelhaft, ob so Schütz' Begriff »creutzweiß« auditiv erlebbar werden kann; denn insgesamt stehen Favoriti und Capellae jeweils als Paar einander gegenüber – wie zwei »doppelchörig« getrennte Chorgruppierungen an den beiden Enden eines Raums.

Dies hat wenig später Hans Joachim Moser zu bereinigen versucht, indem er auf der rechten Seite die Positionen von Favoriti und Capella tauschte⁵⁸. Damit ließ er nun aber den Eindruck entstehen, Favoriti und die ihnen entsprechende Capella stünden eben doch nebeneinander. In Einzelausgaben der *Psalmen Davids*, die 1969/70 erschienen, variierte Günter Graulich dies nochmals, indem er Mosers Konzept um 90° im Gegenuhrzeigersinn drehte und zugleich spiegelte⁵⁹. Als dann 1971 Wilhelm Ehmann die Situation kommentieren sollte, stellte er die Anforderungen zwar farbig dar, ohne sie aber in einer aufführungspraktisch tauglichen Weise zu konkretisieren⁶⁰:

Es ist unerlässlich, daß der Raum als wesentliches »Instrument« »mitspielt«. Der Mehrchörigkeit liegt ein architektonisches Prinzip zugrunde. Der barocke Raum soll in Klang gesetzt werden. Dazu bleibt es notwendig, die Teilchöre auseinanderzuziehen und sie gegeneinander anmusizieren zu lassen. Das erfordert auch der konzertante Charakter der Werke. Diese getrennte Aufstellung kann im Angesicht der Hörer (links – rechts, hoch – tief) oder in ihrem Angesicht und Rücken erfolgen. [...] Bei vierchörigen Werken wünscht Schütz, daß

⁵⁸ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 256.

⁵⁹ Dieses Modell in den Vorworten zu SWV 28 und 30 (Hänssler 20.028 und 20.030, Kirchheim/Teck 1969 bzw. 1970). Graulich variiert es je nach Werkgestalt, die er ediert; so findet sich in den Vorworten zu SWV 25 und SWV 35 (Hänssler 20.025 bzw. 20.035, beide Kirchheim/Teck 1969) eine nochmals um 45° gedrehte Variante mit Favoriti oben und unten, die zugleich die Links-Rechts-Position der Capellae austauscht.

⁶⁰ NSA 23 (1971), S. X. Ähnlich bereits im Vortrag von 1956 (vgl. Anm. 43, S. 157), dort mit dem Hinweis auf praktische Erfahrungen mit dieser »diagonalen« Aufstellung, ohne dass die Verteilung der Gruppen (bei der »die Zuhörer von allen Seiten in einen Klangmantel eingehüllt werden« – Hervorhebung im Original gesperrt) konkretisiert würde: Wo in Kirche oder Konzertsaal wurden die Ensembleteile platziert, und nach welchen Gesichtspunkten erfolgte deren Verteilung – auch in Abhängigkeit von der bereits aus Ehmans Sicht essentiellen Orgel?

die Favorit-Chöre und die jeweilig dazugehörigen Capell-Chöre »creutzweiß gestellt werden«. Die Chöre stehen also einander diagonal gegenüber. Dadurch kommt der Raum von allen Enden her zum Tönen. Die Hörer werden bei dieser Aufstellung von einem Klangmantel umschlossen.

Was er sich in der Praxis unter »diagonal« vorstellte, blieb seinem Publikum also verborgen. Knapp gesagt, lässt sich dieses Modell jedoch ohnehin in keine geometrische Ordnung der Art bringen, dass nie direkt Verwandtes nebeneinandersteht: nie also zwei Favoriti-Gruppen oder eine davon und deren zugehörige Capella. Zudem müssen die architektonischen Bedingungen der Kirchen eingerechnet werden; es reicht nicht aus, Praetorius' und Schütz' Worte zu verstehen, sondern es geht darum, sie in die Praxis weiterzudenken.

Das seit Schneider fortentwickelte Modell ließe sich letztlich nur in einem Raum mit rechteckigem Grundriss realisieren, dessen Schmalseiten allerdings noch immer breit genug sind, um die postulierte klangliche Trennschärfe zu ermöglichen; in den vier Ecken wäre also je ein Podium einzurichten. Dann wären auch die Favoriti-Gruppen aus Schneiders Ur-Modell weit genug voneinander entfernt, analog die jeweils gleich nummerierten Teilensembles der Modelle Mosers und Graulichs. Doch Sakralräume dieser Gestalt gibt es kaum, ohnehin nicht in der aus dem Mittelalter ererbten Bausubstanz städtischer Kirchen mit einer Gliederung in Chorraum und Schiff, ebenso nicht in den Schlössern, deren auf rechteckigem Grundriss aufgebaute Kapellen klar auf einen an der Schmalseite stehenden Altar ausgerichtet sind (Torgau, Schleswig, ebenso Dresden, später Weißenfels). Am nächsten käme dem Rechteck-Prinzip noch die Kapelle im Stuttgarter Alten Schloss (1560–62), in der der Altar an der Mitte einer Längswand steht (in einer kleinen Chornische)⁶¹; doch an den Schmalseiten – mit 7,8 m Breite – ist zweifelhaft, ob die akustische Trennschärfe zweier Ensemblegruppierungen so erreichbar ist, wie das Modell es fordert.

Hinzu kommt zunächst ein Aspekt, der bei den geometrischen Planspielen grundsätzlich außer Acht gelassen wird. Wie steht es um die Raumtiefe: Welche aufführungspraktischen Folgen hat es, wenn die Ensembleteile weiter voneinander entfernt sind? Die Schallgeschwindigkeit (343,2 m/s) dürfte in der relativ kleinen Stuttgarter Schlosskapelle noch zu keinen Verzerrungen führen; der Abstand zwischen den Emporenbrüstungen an den Schmalseiten betrug ursprünglich 18 m, und selbst dann, wenn bei der akustischen Koordination der Hin- und Rückweg zusammengerechnet werden müssen, erscheint eine Verzögerung von einer Zehntelsekunde als hinnehmbar. Was aber, wenn der klanglich zu durchdringende Baukörper doppelt so lang, die Klangverzögerung bei der auditiven Koordination also vervierfacht und zudem durch mehr Nachhall verunklärt ist? Das gesamte Raumklang-Konzept der Mehrchörigkeit (in Venedig wie bei Schütz und seinen Zeitgenossen) muss diese minimalen Schwankungen in Kauf genommen haben, und eine um Werktreue bemühte Aufführungspraxis steht vor der Entscheidung, was ihr wichtiger ist: die Präzision im Musizieren, um derentwillen die Ensembleteile zu nah aneinander herangerückt werden müssen, oder Werkintentionen, die von jenen Distanzen geprägt sind⁶². Letztlich ist aber auch zu überlegen, ob diese das Musizieren tatsächlich behindern; zumindest

61 Angaben (und zahlreiche Bilder) unter https://www.kirchen-online.com/content/k_k-in-stuttgart/schlosskirche.html (Aufruf am 12. 10. 2018); dort auch die Rekonstruktionszeichnung des Grundrisses aus: Erwin Rall, *Die Kirchenbauten der Protestanten in Schwaben und Südfranken im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. mschr., Stuttgart 1922, Tafel 1.

62 Zum musikhistorischen Schlüsselbeispiel auf diesem Sektor sei auf die Doppelchörigkeit der Matthäuspassion Bachs verwiesen; zu den musikalischen Begründungen und zum inhaltlichen Mehrwert vgl. zuletzt Küster (wie Anm. 17), S. 235–241.

in großen Opernhäusern sind sie Alltag. Und würden minimale Koordinationsschwankungen nicht durch ein intensiviertes Werkerlebnis aufgewogen?

Ganz zum Schluss ist allerdings auch die Wortbedeutung zu hinterfragen – und dies dürfte die entscheidende Klärung mit sich bringen. Denn »creutzweiß« bedeutet nicht zwingend »diagonal«, sondern ebenso etwas wie »scheinbar wahllos«. Dies geht hervor aus der von Hans Sachs gewählten Wortbedeutung, wenn er schreibt⁶³, er gehe durchs Haus »von unden an durch alle gmach | creutzweis, hinauf bis unders dach«. Das dürfte der Wortbedeutung bei Schütz näher kommen: Es geht nicht um ein diagonales Gegenüber, sondern um Trennschärfe des Klangs; sie ist das Essentielle, und sie wird in jedem Raum auf andere Weise ermöglicht; auch das fordert den Sachverstand des »Capellmeisters« heraus.

Wie also ließ sich diese Klangräumlichkeit mehrhöriger Kompositionen in Schütz' näherer Umgebung überhaupt realisieren? Für Kirchen wird eine Klärung massiv erschwert, weil jüngere Umbauten, insbesondere bei einer »Re-Gotisierung« des 19. Jahrhunderts, gerade auch an solchen kirchlichen Ausstattungsgegenständen ansetzten, die für die Aufführungspraxis von Musik von Bedeutung sind (Emporen, Gestühle, Lettner), und ferner die ursprüngliche Zweckbestimmung von Emporen (für Musiker oder die Gemeinde?) kaum rekonstruierbar ist. So hat man exemplarisch vorzugehen und Kirchen auszuwählen, in denen die Voraussetzungen für eine Klärung der Sachverhalte halbwegs gegeben sind.

Mehrhöriges Musizieren in historischen Räumen

Zunächst ist der Stich heranzuziehen, der Schütz' Musizieren in der Dresdner Schlosskapelle zeigt⁶⁴: eine idealisierende Darstellung (selbstverständlich stand nie der leibhaftige David vor dem Altar!). Fraglich ist ferner, ob die Darstellung des Kapellchefs mitten im Kirchenschiff realistisch ist; denn ein Gottesdienstpublikum ist nicht mit abgebildet. Diesen Vorzug liefert der etwas ältere Titelstich der *Psalmodia christiana* von Hector Mithobius⁶⁵: Der Ensemblechef steht im Mittelgang der Kirche bei seinen Chorknaben, zwischen den voll besetzten Gestühlsreihen; dennoch leitet er alles in der Kirche, die Musiker auf den Emporen und auch den Organisten. Auch Schütz' Platz kann also in der Mitte der Kirche gewesen sein.

Dem Bild zufolge müsste Schütz' restliches Musizieren vor allem auf den kleinen Emporen der Zwinkel zwischen Orgelepore und Längsemporen stattgefunden haben. Schon hier ist Klangräumlichkeit im Sinne Max Schneiders nicht gegeben: Allenfalls könnte »creutzweiß« (in seiner verengten Interpretation) so verstanden werden, dass die Capellae auf den Ansätzen der höher gelegenen Seitenemporen standen; von dort aus könnten sie die Favoriti verstärken, die auf der jeweils anderen Seite der Orgel platziert sind. In den *Psalmen Davids* funktioniert dies, denn kein Stück der Sammlung ist mehr als vierchörig; darauf ist zurückzukommen. Das siebenhörige *Singet dem Herrn ein neues Lied* dagegen, der Introitus zu den Feierlichkeiten des Reformationsjubiläums 1617, und das fünfhörige Magnificat, mit dem der zugehörige Nachmittagsgottesdienst schloss, sprengen diese Bildwiedergabe – es sei denn, man hält das Ensemble im Kirchenschiff, das sich am Notenpult in zwei Hälften teilt, für Schütz' Favoriti. Doch sind diese dann weit genug voneinander entfernt, um einen räumlichen Unterschied hörbar zu machen? Ist die weiter gefasste Bedeutung von »creutzweiß« damit gegeben, dass man an nur so wenigen Stellen der

63 Zit. nach *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=kreuzweis> (Aufruf am 12. 10. 2018).

64 Kupferstich von David Conrad, seit 1979 wiedergegeben auf den Umschlagseiten der Schütz-Jahrbücher der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

65 Wiedergabe in: Küster (wie Anm. 17), S. 55; das untere, irdische Drittel (abgesetzt vom alt- und neutestamentlichen Teil) auch in: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kantorei_psalmodia_christiana.jpg (Aufruf am 12. 10. 2018).

Kirche musiziert? Und wurde das Gesamtgeschehen nur von der Hauptorgel gestützt, dem einzigen Tasteninstrument, das auf dem Bild zu sehen ist? Diese praktischen Überlegungen schieben sich in den Vordergrund, wenn man »creutzweiß« nicht mehr als »diagonal« interpretiert.

Die Verständnisschwierigkeiten lassen sich an drei weiteren Kirchen verdeutlichen, in die Schütz' *Psalmen Davids* Einzug hielten: an der Michaeliskirche in Zeitz, der Johanniskirche in Saalfeld und der Michaeliskirche in Erfurt. In Zeitz war jener Kirche die Kurfürstliche Stadtschule zugeordnet⁶⁶. Ihre dreischiffige Anlage mit Chorraum ist in den letzten 400 Jahren äußerlich unverändert geblieben; zur historischen Innenausstattung liegen hingegen nur dürftige Informationen vor⁶⁷, die diesbezüglich nicht über den Hinweis auf die »mancherlei späteren unschönen Veränderungen des 17. bis 19. Jahrhunderts« (1882) hinausgehen. Jenem weiten Zeitraum dürften die beiden Emporen entstammen, die im Norden und Süden bis an den Chorraum heranschwenken; im Westen stand (möglicherweise schon zu Schütz' Zeit) die Orgel. Vorausgesetzt, dies entspricht der Innenarchitektur schon von 1619, und auf den Fortführungen der Emporen zum Triumphbogen waren tatsächlich Musiker platzierbar (und nicht reservierte Plätze der Gemeinde vorgesehen): Dann wäre hier ein doppelchöriges Musizieren möglich gewesen, allerdings in großem Abstand zur Orgel, auf deren Nord- und Südseite für je eine kleinere (dritte und vierte) Musikergruppe Platz gewesen wäre. Doch solange die Emporenfrage ungeklärt ist, bleibt alles andere Spekulation.

In der Johanniskirche in Saalfeld dagegen befand sich der Standard-Aufstellungsort der Schüler seit 1576 neben der Orgel (1566 erbaut, 1600 renoviert); sie musizierten dort unter Leitung des Rektors⁶⁸. Üppig können die Platzverhältnisse nicht gewesen sein, denn die Breite der Empore zwischen den Pfeilern beträgt lediglich ca. 6 ½ Meter⁶⁹. Ansonsten ist hier der Blick in die frühbarocke Raumaufteilung völlig verstellt. 1892 hieß es lapidar⁷⁰:

Die Innen-Ausstattung der Kirche an Stuhlwerk, Emporen, Orgel und Lesekanzel stammt aus der Spätbarockzeit, der 2. Hälfte des 17. und 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es sind theils nüchtern verzierte, theils ganz bedeutungslose oder störende, Holzbauten mit etwas Schnitzerei (meist in Steinbauten-Nachahmung) und einigen Farben.

Doch schon damals war diese Beschreibung nicht mehr aktuell, denn im Rückblick lässt sich nur noch konstatieren: »1891–94 umfangreiche Restaurierung der Kirche unter Beseitigung der barocken Ausstattung«⁷¹. Dem fielen auch die Emporeneinbauten zum Opfer, deren einstiges Aussehen, fotografisch

66 Das überlieferte Exemplar der *Psalmen Davids* bezieht sich also nicht auf den Dom mit seinen zwei Orgeln. Er ist von der eigentlichen Stadt abgerückt.

67 Vgl. Ulrike Bednarz u. a., *Sachsen-Anhalt II: Regierungsbezirke Dessau und Halle*, Deutscher Kunstverlag 1999, S. 922–924; wie in Kunstführern verbreitet, werden die Elemente des Baukörpers eingehend beschrieben, ebenso die einzelnen Ausstattungsgegenstände, nicht jedoch (quasi zwischen beiden) die weitere Innenarchitektur der Kirche. Noch weniger ist dies in der stark subjektiven preußischen Bauaufnahme des späten 19. Jahrhunderts der Fall: Gustav Sommer u. a., *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete*, Bd. 1: Die Kreise Zeitz, Langensalza, Weissenfels, Mühlhausen und Sangerhausen, Halle 1882, S. 40 (Grundriss) und 41 (das folgende Zitat).

68 Dietlinde Rumpf, *Kirchenmusikpflege in Sachsen nach der Reformation bis 1837: Beiträge zur Musikpflege der evangelischen Lateinschule Saalfeld nach der Reformation bis zur Gründung der Realschule*, Hamburg 2007 (Studien zur Musikwissenschaft 12; zugl. Diss. Halle-Wittenberg 2003) S. 66, S. 46–49.

69 Sommer (wie Anm. 67), S. 40.

70 Paul Lehfeldt, *Bau- und Kunstdenkmale Thüringens: Herzogtum Sachsen-Meiningen, Kreis Saalfeld*, Jena 1892, S. 76; mit Grundriss.

dokumentiert⁷², auf eine Entstehung um 1700 hindeutet. Der Raum präsentiert sich heute als dreischiffige Halle mit einem leicht erhöht liegenden Chorraum, der breiter als das Mittelschiff und geringfügig länger als dieses ist (gemessen von der Brüstung der Orgelepore). Wie sich ein mehrhöriges Musizieren adäquat und liturgisch korrekt über den Raum verteilen ließ, ist folglich in der Bausubstanz nicht mehr zu erkennen. Auch die von Dietlinde Rumpf detailliert erfassten handschriftlichen Eintragungen im Saalfelder Exemplar des Schütz-Druckes⁷³ sagen nichts über die örtliche Überführung in Raumklang aus: Die Annahme, die Continuostimme habe als Direktionsexemplar gedient, ist obendrein offensichtlich eine Fehldeutung der dort umfangreich nachgetragenen Besetzungsvermerke⁷⁴.

Kaum günstiger ist die Situation für die Erfurter Michaeliskirche. 1599 wurde eine Reparatur der Kirche vorgenommen; die Bauaufnahme des späten 19. Jahrhunderts erschöpft sich wiederum in einer vielsagenden Äußerung: »Was seitdem in baulicher Hinsicht geschehen, beschränkt sich auf das Innere und ist nicht erheblich«. Bemerkenswert ist jedoch der anschließende Hinweis, dass 1652 eine neue Orgel an der Südseite aufgestellt und 1753 »auf das zu diesem Zwecke umgebaute [...] Singechor versetzt«, also in den Westen der Kirche transferiert wurde⁷⁵; eine Vorgängerorgel mag also ebenfalls im Süden gestanden haben und der »Singechor« als Empore in seiner Funktion schon älter gewesen sein. Doch damit wären in dem vergleichsweise kleinen Baukörper nur zwei Orte eines mehrhörigen Musizierens benennbar – zuzüglich allenfalls von einem Musizierplatz im Altarraum.

Deutlich wird somit, wie schwer es ist, ein halbwegs tragfähiges Bild davon zu gewinnen, was Mehrhörigkeit für die mitteleuropäische Musikpraxis des frühen 17. Jahrhunderts bedeutete – so notwendig dies in einer Annäherung an die *Psalmen Davids* ist. Die bloße Aufteilung eines Ensembles auf einem Konzertpodium (oder vor einem Altar) führt jedoch keineswegs zu einem werkgerechten Ergebnis. Aufführende sollten, um hierfür Max Schneiders Worte von 1921 zu benutzen, die Musik nicht »kurzerhand auf ihre Weise deuten, ohne dem Geiste [der] Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«⁷⁶.

Originalen raumarchitektonischen Bedingungen muss ohnehin beim historischen Musizieren mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Dass dies bisher kaum geschehen ist, verwundert; denn am Mehrwert, etwa die Opern Richard Wagners in den Klangverhältnissen des Bayreuther Festspielhauses erleben zu können, besteht kein Zweifel. Die Vorzüge eines »on-site«-Aufführens von noch älterer Musik sind jedoch gleichfalls unverkennbar. Monteverdi-Aufführungen in San Marco führen ebenso zu neuem Verständnis wie Aufführungen der Musik des späten 17. Jahrhunderts, die in Schleswiger Quellen Georg Österreichs überliefert worden ist, an ihrem original erhaltenen Aufführungsort in Schloss Gottorf⁷⁷.

71 Stephanie Eißing, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Thüringen*, München ²2003, S. 1052; ebenfalls mit Grundriss.

72 Foto in Lehfeldt (wie Anm. 70), nach S. 62.

73 Rumpf (wie Anm. 68), S. 211–217.

74 Zur Bedeutung des Wechsels zwischen »Organ.« und »Positiv« siehe unten (bei Anm. 186–188).

75 Wilhelm Freiherr von Tettau, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt und des Erfurter Landkreises*, Halle 1890 (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 13. Heft), S. 224.

76 Schneider (wie Anm. 57), S. 205.

77 Zu den philologischen Zusammenhängen der traditionell als »Sammlung Bokemeyer« kaum sachgerecht verstandenen Bestände vgl. Konrad Küster, *Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung*, in: Ders. (wie Anm. 19), S. 117–276, hier besonders zum chronologischen Verzeichnis der Gottorfer Anteile (S. 215–244 und 253 f.). Als Tondokumentationen für das Musizieren in der Gottorfer Schoskapelle die CDs *Musik für Schloss Gottorf*, Vol. 1–3 mit dem Ensemble Weser-Renaissance Bremen unter Leitung von Manfred Cordes, Georgsmarien-

Der geringe Nachhall der dortigen Kapelle dürfte eine Erklärung dafür bieten, weshalb Österreich in manchen Stücken den Instrumentalsatz mit Violinstimmen aufgefüllt hat: Die entsprechenden Werke, ursprünglich kammermusikalisch wirkend, wurden dadurch ähnlich volltönend, wie es in der akustischen Tragkraft einer Hallenkirche quasi von selbst gegeben war.

Dass erhaltene Musik und bestimmte Aufführungsräume so selten zueinander in Beziehung gesetzt werden, hat seinen Grund also primär in einer katastrophalen Überlieferungssituation. Denn normalerweise sind zu den Musizierräumen, die halbwegs unverändert geblieben sind, die originalen Musikquellen nicht erhalten geblieben, oder die Raumverhältnisse haben sich gegenüber den Bedingungen des jeweils interessierenden Musizierens grundlegend gewandelt. Und Klärungsversuche werden, wie gesehen, zusätzlich erschwert, weil der Blick vor die Zeit von Umbaumaßnahmen zurück so selten in verlässlicher Form möglich ist; dies liegt auch daran, dass vielfach die Erfassung der Kirchen als Kunstdenkmäler zu stark von Gedanken eines (anspruchsvollen) Reiseführers geprägt ist oder die Darstellung sich nicht transdisziplinär öffnet. Dafür, mitteleuropäische Doppelchörigkeit bis in originale Raumkonzepte zu verfolgen, sind sie folglich keine Hilfe.

Gleichwohl sollte die Frage des »on-site«-Musizierens auch nicht zu eingengt gestellt werden; dies lässt sich ausgehend von den Gottorfer Bedingungen begründen. Selbstverständlich kann dort nicht rekonstruiert werden, wie etwa Vincenzo Albrici, Johann Philipp Krieger oder Johann Schelle ihre eigene Musik aufführten, sondern nur, was Georg Österreich dort aus ihr machte; das historische Musizier-Ambiente der jeweiligen Komponisten lässt sich nur ebenso dürftig rekonstruieren wie dasjenige Bachs in der Leipziger Thomaskirche, in der die Aufführungsbedingungen auch der Bach-Zeit seit langem nicht mehr bestehen. Im Fall Georg Österreichs gibt dies dem Musiker, der die erhaltene Musik aufführte, in der Werkgeschichte ein eigenes Gewicht⁷⁸: Es wird deutlich, dass man die durch ihn überlieferte Musik letztlich nur »durch seine Brille« wahrnimmt; für unseren »Werk«-Eindruck übernimmt der Übermittler also eine Schlüsselfunktion, und hinter seine Auffassungen ist ein Blick »weiter zurück« in der Regel ausgeschlossen. Entsprechend gilt dies für Schütz' »komponierte Variabilität«: Es war ausdrücklich Ziel, vor Ort die Werke für eine Aufführung einzurichten – in Grenzen, die Schütz zu definieren versuchte. Nicht (allein) die jeweiligen Uraufführungs-Konstellation ermöglicht also ein Verständnis der Werke, sondern auch die Realisierungen vor Ort.

Mehrchörigkeit zwischen Psalmengesang und Capellae-Mitwirkung

Die Herausforderungen, darin historische Aufführungsbedingungen zu verstehen, vergrößern sich, weil es bei Schütz nicht einfach um Doppelchörigkeit geht, die sich im Prinzip auf einen psalmodischen Wechsel zurückführen ließe⁷⁹: Je weniger sich die Anzahl der Musikergruppen unmittelbar aus der Textgestalt ableiten lässt (wie bei Psalmen), desto mehr tritt als abstraktes Ziel dieser Kompositionen eine prachtvolle Klangentfaltung in den Vordergrund⁸⁰. Und nochmals stärker werden diese ästhetischen Ziele betont, wenn schon im Kompositorischen »Raum«-Klang angestrebt wird: mit der Rangabstufung

hütte 2012–2014 (cpo 777 801-2: Augustin Pflieger; cpo 777 860-2: Johann Philipp Förtsch; cpo 777 944-2: Georg Österreich), entsprechend die Staatsmusiken des Gottorfer Hofes an ihrem originalen Aufführungsort im Schleswiger Dom (cpo 555 010-2, 2015).

78 Dies gilt ebenso für die Sammlung Düben; vgl. Konrad Küster, *Dieterich Buxtehude und Georg Österreich: Norddeutsche Musikkultur um 1700*, in: *Buxtehude-Studien 2* (2017), S. 29–43, hier S. 42 f.

79 Das gilt genauso für das Mitwirken eines dritten Chors (oder mehrerer); da dies schon im früheren 16. Jahrhundert möglich ist (zu Antoine Brumel vgl. Carver, wie Anm. 2, S. 51–55), kann dies hier in den Hintergrund treten.

von Teilensembles. Folglich genügt es nicht, sich Gedanken um die Trennung von Favoriti-Gruppen zu machen. In den Blick gerückt wird vielmehr die Bedeutung der Capellae, und zwar nicht erst für ein modernes Musizieren, sondern schon für die Zeitgenossen Schütz'.

Die Zierde, die die Capellae verkörpern, kann weggelassen werden; hierauf verweist schon Schütz' Bemerkung auf dem Titelblatt (»... auff drey vnd vier Chor nach beliebung«)⁸¹. Mit der Erläuterung zur räumlichen Anordnung schränkt er dies jedoch wieder ein: im zweiten Punkt seiner Vorrede. Nur mit der klaren räumlichen Trennung »werden die *Capellen* den gewünschten *effect* erreichen«. Die Musik soll also ausdrücklich über das Abwechseln des Psalmengesangs hinausgehen. Letztlich liegt also bei den Capellae der Schlüssel dazu, Schütz' Vorstellung von Mehrhörigkeit zu erleben; erst sie lassen den ästhetischen Mehrwert der Klangräumlichkeit entstehen. Wenn er sie einer ad libitum-Auffassung preisgab, dann muss er in seiner »komponierten Variabilität« dies Weglassen als etwas Sekundäres gesehen haben; das Primäre konkretisiert sich deshalb nicht im Musizieren der Favoriti allein.

Die Mitwirkung der Capellae ist somit eines der primären Ziele der Werkdisposition; es bedeutet eine Reduktion der Werkidee, sie wegzulassen, und ihre Hinzunahme ist kein verzichtbarer Luxus. Immerhin ist für die Capellae sogar der Aufwand des Stimmendrucks betrieben worden, und die überlieferten Stimmbuchbestände zeigen, dass stets der Gesamtbestand en bloc erworben wurde; eine »Light«-Version ohne Capellae wurde nicht angeboten. Wirklich fakultativ sind somit nur diejenigen Capellae, von denen Schütz im Vorwort erwähnt, wie man sie aus der gedruckten Substanz entwickeln könne, und für die keine Aufführungsmaterialien mitgeliefert wurden.

Dies hat auch eine satztechnische Dimension⁸². In den Favoriti hat Schütz den Satz, wie beschrieben, bis in die Motivgestaltung hinein bedingungslos obligat gestaltet; es ist schwer, in ihnen bloße Füllstimmen freizulegen⁸³. Sie jedoch finden sich in den Capellae⁸⁴. Füllstimmen aber sind nichts Optionales, sondern das Gleiche wie in manchen Werken der früheren Wiener Klassik die Parts für Bläser (»Harmoniemusik«), zweite Violinen oder Bratschen. Niemand erwägt, sie einzusparen; dieselbe Haltung verdienen auch Schütz' Capellae, die zur Differenzierung des Klangs ausdrücklich »gewünscht« sind.

Mitteleuropäische Voraussetzungen der Klangräumlichkeit: Regensburg und Schleswig

Waren aber in Mitteleuropa überhaupt Grundlagen für eine adäquate Umsetzung von Klangräumlichkeit vorhanden: Wie stand es dann um die Musiziertraditionen, in denen Schütz' Druck einen Platz erhalten sollte? Letztlich kann in dieser Spannung zwischen dem Komponisten und der allgemeinen Musikpraxis auch eine Erklärung dafür liegen, warum sich Schütz gegen Fehldeutungen der musikalischen Substanz absichern wollte.

80 Carver (wie Anm. 2), S. 64: »pomp and splendor«, Überschrift zum Kapitel über den »habsburgischen« Sammeldruck.

81 Hierzu Wilhelm Ehmann, NSA 23, Vorwort, S. VIII.

82 Kunze (vgl. Anm. 7).

83 In diesem Sinne äußerte sich bereits Ehmann (vgl. Anm. 45, S. 153) im Hinblick auf die Favoriti: »Ihre Linien baut Schütz zu affektgeladenen Bögen aus«.

84 Vgl. hierzu auch die Hinweise Werner Breigs, die Satzgestaltung in den Capellae sei »den Regeln des Kontrapunkts nur bedingt verpflichtet« (NSA 26, S. VIII), und die Aufschlüsselung der Hintergründe in seinem Artikel *Mehrhörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz*, in: SJB 3 (1981), S. 24–38, hier S. 26.

Tatsächlich ist ein Gefühl für das Räumliche des Klangs – sehr früh – auch nördlich der Alpen nachweisbar, jeweils als Interaktion zwischen Sängerguppen und einer Orgel. Offensichtlich also verfügbaren Zeitgenossen Schütz', als ihre so prägenden Begegnungen mit den spezifisch venezianischen Kunstformen stattfanden, über ein Referenzsystem in ihren eigenen »allgemeinen Aufführungstraditionen« schon des 15. Jahrhunderts. Einer dieser Aspekte hängt zusammen mit örtlichen Sonderformen von Prozessionen: dann, wenn sie innerhalb geschlossener Gebäude stattfanden. In diesem Sinne zitiert Franz Körndle – ausgehend von Vorschriften zum mittelalterlichen Orgelspiel – für das Kloster St. Emmeram in Regensburg Regeln aus dem Jahr 1444, denen zufolge an Ostern und am Fest der Kreuzauffindung an mehreren Stellen in der Kirche musiziert wurde, und zwar ausdrücklich als Interaktion unterschiedlicher Beteiligter. Für die Aspersionsprozession vor der Ostermesse bedeutete dies, dass der Konvent mit der Antiphon *Cum rex gloriae* aus dem Chorraum ins Kirchenschiff hinaustrat⁸⁵; mit dem Hymnus *Salve festa dies* antworteten zwei Knaben aus dem Dionysius-Chor (im Westen der Kirche⁸⁶). Nach den »üblichen Wiederholungen [...] geht der Konvent in einer Prozession in den Chor zurück; [...] etwa in der Mitte spielt der Organist das Responsorium *Sedit angelus* bis zur Stelle, wo der Konvent beginnt *Tunc locutus est angelus et dixit eis*. Dann singen die Knaben [demnach weiterhin im Dionysius-Chor] den Vers *Crucifixum in carne*. Danach wird auf der Orgel *Nolite metuere* gespielt bis zum Ende. Und in der Mitte der Zeit betritt der Konvent den Chor[,] und erneut singen zwei Cantoren den Vers *Recordamini*, der Chor übernimmt das Alleluia«.

Für die vorliegende Darstellung ist wichtig, dass das Singen (innerhalb des Kirchenraums) teils ortsgelunden (Knaben), teils mit der eigentlichen Prozession verbunden war und dass auf der Orgel eigene Anteile zu diesem räumlich aufgespaltenen Geschehen erbracht wurden. Offen bleibt nur, welche Orgel gemeint war, denn in St. Emmeram gab es nach Körndles Ermittlungen zwei⁸⁷: die eine im Westen (also in der Nähe der musizierenden Knaben) und eine andere an der Südseite des Chorraums (also nahe beim »Konvent«).

Ein ähnlicher Zugang zu Klangräumlichkeit im gottesdienstlichen Musizieren ist für den Schleswiger Dom belegt, auch in diesem Fall unzweifelhaft weder auf den Alternatim-Vortrag von Psalmen bezogen noch auf eine spezifische venezianische Tradition. Nicolaus Heldvader, Theologe, Astronom und Chronist, berichtet 1603⁸⁸:

Man hat zu Schließwig einen sonderlichen und unauffhörlichen fleiß angewandt, damit der Gottesdienst jimmer für und für mochte gehalten und getrieben werden. Wie man dan in der Thumbkirchen drey unterschiedliche Chor gehalten, als den Obersten den Untersten und den Engellschen Chor. Wan nun die Thumbherrn einen *Psalmum*, *Hymnum*, *Responso-rium*, *Introitum*, oder *Kyrie* gesungen, so hat *Chorus Angelicus*, oder Engel Chor, darauff die Junge Knaben und *Discantisten* verordent [sic] gewesen, und da jtzunder daß Uhrwerck

85 Franz Körndle, *Liturgisches Orgelspiel im 15. Jahrhundert am Beispiel des Klosters St. Emmeram in Regensburg*, in: *Ars organi* 47, S. 76–82, hier S. 80.

86 Peter Morsbach, *St. Emmeram zu Regensburg: Ehem. Benediktinerabtei*, Regensburg 1993 (Große Kunstführer 187), Planwiedergabe der vorderen Umschlagseite.

87 Körndle (wie Anm. 85), S. 77.

88 Nicolaus Heldvader, *Kurtze und einfaltige Beschreibung der Alten und weitberühmten Stadt Schließwig, in Cimbrischen Chersoneso belegen*, o. O. 1602, fol. D iij verso/D [iv] recto. Exemplar: Schleswig, Gemeinschaftsarchiv des Kreises Schleswig-Flensburg und der Stadt Schleswig, Abt. 2 Nr. 102.

stehet, angefangen mit heller Stimme und hertzhlicher andacht, auch fein langsam daß *Gloria* zu singen. Bald darauff hat dan auch das Dritte Chor jhren lieblichen resonants auff's Orgell geben müssen, und solches alles ist fein *distincte*, langsam, unterschiedlich mit hertzhlicher andacht, und einem rechten Christlichen ernst gehalten worden.

Teils deutet auch dies lediglich darauf hin, dass an unterschiedlichen Stellen der Kirche gesungen wurde: von den »Thumbherren« im bis heute bestehenden Chorgestühl, daraufhin von den Knaben beim »Uhrwerck« (auf dem Lettner)⁸⁹. Prinzipiell also entspricht dies lediglich dem Typischen des Gottesdienstes, dass dessen Beiträge eben an unterschiedlichen Stellen einer Kirche erzeugt werden. Doch Heldvader beschreibt die Vorgänge als eine räumlich erlebbare Interaktion von Sängergruppen, wie in Regensburg auf den Vortrag des gregorianischen Chorals bezogen: »Bald darauf« habe die dritte Chorghruppierung ihren »resonants« auf das Vorige gegeben, zugleich »auffs Orgell«. Wichtig ist damit zunächst das Bewusstsein für »resonants«, also eine klangliche Interaktion. Doch damit kann zweierlei gemeint sein: entweder ein »Wechselgesang« zwischen Sängern und Orgel oder aber der Platz, von wo aus dieser Chor das Musizieren der anderen »beantwortete« (auf einer Westempore bei der Orgel; mit einem niederdeutsch eingefärbten Kasus der Ortsangabe). Doch darin, dass diese Gruppierung als »oberster« Chor bezeichnet wird, äußert sich klangräumliches Bewusstsein auf jeden Fall, und die Höhenangabe lässt sich nur so verstehen, dass dieser Chor (und nur dieser) an der Orgel gestanden hat. Bemerkenswert ist auch, dass diese Darstellung aus einer klar nachreformatorischen Perspektive erfolgt, quasi als lutherischer Lobpreis einer spätmittelalterlichen Liturgie. Dies deckt sich nicht nur allgemein mit der seit langem bekannten, aber ebenso lange verdrängten Prägungskraft vorreformatorischer Gesänge im frühen lutherischen Gottesdienst⁹⁰, sondern in den Bedingungen des Klangräumlichen auch mit der Beobachtung, dass das Luthertum die spätmittelalterlichen Kircheneinrichtungen vielfach unverändert beibehalten habe, während es in katholischen Kirchen jeweils zu einem liturgieorientierten Update kam⁹¹.

Welche Tragweite die Informationen aus Regensburg und Schleswig haben, ist völlig unklar. Handelte es sich um eine liturgische Praxis, die auch in anderen Zusammenhängen das Musizieren in Kirchengebäuden charakterisierte? Oder gilt auch hier der zitierte Satz Silke Leopolds⁹²: »Was für Wien nachweisbar ist, muß nicht unbedingt für München gelten.«? Somit ist es hilfreich, weitere Beispiele heranzuziehen, die der Situation Schütz' näher stehen und mit denen sich die Beobachtungen differenzieren lassen. Hierbei können erneut Orte in den Blick genommen werden, aus deren kirchlichem Musikleben sich Exemplare der *Psalmen Davids* erhalten haben: Kamenz und Pirna mit ihren Marienkirchen.

89 Johannes von Schröder, *Geschichte und Beschreibung der Stadt Schleswig*, Schleswig 1827, S. 91 f.

90 Zu Details (und zu Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis hin zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 260) vgl. Küster (wie Anm. 17), S. 19.

91 Im Überblick zunächst (als Erstpublikation zu einem großen Forschungsprojekt): Justin E. A. Kroesen, *Mellom Bergen og Bergamo: Lutherdommens bevarende makt*, in: Eldbjørg Haug (Hrsg.), *Fra avlatshandel til folkekirke: Reformasjonen gjennom 500 år*, Oslo 2017, S. 209–235; vgl. bereits den Kernsatz auf S. 209 unten: »Die Kircheneinrichtungen [in lutherischen Kirchen nach der Reformation] standen den Raumkonzepten und der liturgischen Praxis des Mittelalters näher als die meisten römisch-katholischen Kirchen, die in Übereinstimmung mit den Reformen des Konzils von Trient radikal verändert worden waren«.

92 Vgl. oben, Anm. 34.

Raumklang: Spurensuche in Kamenz um 1600

Aufgrund einer mustergültigen Bauaufnahme, die 1912 von Cornelius Gurlitt vorgelegt wurde⁹³, sind für die Kamener Marienkirche relativ weitgehende Einblicke in die Architektur des historischen Musizierens möglich. Auch hier kam es zwischen 1891 und 1909 zu grundlegenden Veränderungen, denen außer einer imposanten barocken Orgel auch zahlreiche Emporen zum Opfer fielen⁹⁴. Doch Gurlitt beließ es nicht dabei, den Ist-Zustand zu beschreiben. Das macht seine Studie so wertvoll.

Gurlitt sah keinerlei Anhaltspunkte dafür⁹⁵, dass in der Kirche jemals ein Lettner gestanden habe; ein solcher hätte einem Chor als Aufstellungsort dienen können. Vielmehr gab es in Kamenz seit dem späteren 15. Jahrhundert eine kleine Empore an der Chorsüdwand, deren Kragsteine bis heute original erhalten sind⁹⁶, schließlich die Westempore. Bis zum 30-jährigen Krieg habe es keine weiteren Emporen gegeben; deren Bau, erst 1675 ansetzend, beschreibt Gurlitt in allen Etappen⁹⁷. Also war mit diesen Änderungen der Neubau der Orgel auf der Westempore, 1679 durch Matthias Schurig, zumindest zeitlich verbunden.

Die Orgeltradition in Kamenz⁹⁸ lässt sich bis 1478 zurückverfolgen. Als Aufstellungsort der damaligen Orgel benannte Paul Rubardt eine Empore, die später »Tuchmacherchor« hieß, und setzte sie mit derjenigen an der Chorsüdwand gleich⁹⁹. Die Vorstellung wirkt plausibel, dass auf ihr ursprünglich eine Orgel stand – im 15. Jahrhundert. Fraglich ist aber, ob dies auch der Aufstellungsort des Nachfolgeinstruments war.

Denn jene Empore an der Chorsüdwand kann kaum eine größere Orgel getragen haben¹⁰⁰: Die vier Kragsteine, unterschiedlich gebaut, ragen maximal 1,5 m weit in den Raum hinein, und die Empore kann nie breiter als 4 m gewesen sein¹⁰¹. Vor allem für die Orgel, die ab 1576/77 in der Kirche vorhanden war, kann diese Empore nicht ausgereicht haben: Damals wurde durch den Scherer-Schüler Johann Lange, der zunächst von Lützen aus wirksam war und später nach Kamenz übersiedelte, die vorhandene Orgel

93 Cornelius Gurlitt, *Die Städte Kamenz und Pulsnitz* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 36), Dresden 1912.

94 Zum Zustand vor 1908 vgl. die Bildwiedergaben ebd. auf S. 4 (Blick zum Chor) und S. 54 (Orgel).

95 Offensichtlich ist, wie genau er die Bauformen untersuchte; zudem muss er umfassendes Aktenstudium betrieben haben, da er auch Inventar, das nicht mehr vorhanden war, datierte (zu den Emporen siehe das Folgende).

96 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 14.

97 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 19 (zur Frage des Lettners) sowie S. 14 und S. 55–57 (zu den Emporen und ihrer Geschichte).

98 Zur Gesamtsituation: Paul Rubardt, *Die älteren Orgelwerke der Hauptkirche St. Marien*, in: *Kamener Orgelbuch*, Kamenz 1953, S. 9–55, hier S. 12–14.

99 Gurlitt verwendete für diese Empore am Chor keinen Namen, und leider lokalisierte er den einstigen »Tuchmacherchor« nur vage; dazu Gurlitt (vgl. Anm. 93), S. 13f. Der Begriff »die [Empore] der Tuchmacher« auf S. 57, dort jedoch im Zusammenhang mit Emporen »nahe dem Schiffgewölbe an der Westseite«. Denkbar ist, dass mit diesem Begriff eine der jüngeren Emporen gemeint ist, die, um den südlichen Fuß des Triumphbogens herum gebaut, auf einem Foto der Zeit vor 1908 zu sehen sind (vgl. S. 4). Doch es erscheint ausgeschlossen, dass dort eine Orgel stand, in beengten Verhältnissen und mit keiner sonderlich aufwendig wirkenden Statik. So bleibt unklar, ob Rubardt die zahlreichen Zunftemporen, die zu seiner Zeit längst nicht mehr bestanden, miteinander verwechselte.

100 Für einen umfassenden Austausch zu Fragen der Emporen danke ich Martin Kühne, dem Vorsitzenden des Kamener Kirchbauvereins.

101 Die Brüstung ist 1908 aus alten Steinplatten entwickelt worden, vgl. Gurlitt (wie Anm. 93), S. 3. Zu den Maßen und zum Grundriss siehe ebd. S. 2.

grundlegend umgestaltet und erweitert; fortan hatte sie neben Haupt- und Brustwerk auch ein Rückpositiv sowie einen »Untersatz« mit insgesamt 19 Registern¹⁰². Dies alles, dazu auch der gesamte »Arbeitsplatz« des Organisten, müsste vor der Chorwand Platz gefunden haben; das Gesamtgewicht hätte von den Kragsteinen getragen werden müssen. Das wirkt nicht einleuchtend; eher hat also bereits lange die Orgel in den Westen der Kirche verlegt: auf die dort gleichfalls schon vorhandene Empore¹⁰³. Die einstige »Orgel«-Empore wäre damit funktionslos geworden. Sie hat in Raumklang-Überlegungen in jedem Fall eine eigene Bedeutung, anders als jede andere Empore; denn ihr Sinn kann nie gewesen sein, Gemeindegliedern einen Sitzplatz zu bieten.

Im Chorraum befindet sich an der Südwand ein zehnsitziges Gestühl. Seine Rückwand ist mit dem Anfang von Ps 33 geziert: »Dancket dem hern mit harfen vnd lobsinget im auff dem Psalter von Zehn seitten Singet im ein newes liet Machts gut auff seitten spil mit schalle. Denn des hern wort ist warhaftig, vnd was er zusagt das halt er gewisz«. Die damit dargebotene Textgestalt bezieht sich direkt auf Luthers Bibel-Übersetzung¹⁰⁴; damit ist ein Datierungshinweis für die Entstehung gegeben, der durch Gurlitts Identifizierungen Nürnberger Holzschnitte des 16. Jahrhunderts in einigen der Gestühlsfüllungen¹⁰⁵ noch bestätigt wird. Diesem Chorgestühl gegenüber findet sich – mit anderer Sitz-Anordnung (dreimal vier) – ein weiteres auf der Nordseite¹⁰⁶. Sein bekrönendes Textzitat verweist zwar nicht auf Musikalisches (sondern auf Joh 5,24); doch es ist mit der Jahreszahl 1560 versehen und grenzt insofern die Entstehungszeit weiter ein. Schließlich entstammen derselben Zeit schlichte Bänke, die vor jenem Gestühl fest angebracht sind: vor der Fußraum-Abschirmung der Einzelsitze, die somit als Lehne dient. Sie ist in Felder (»Füllungen«) geteilt; damit erscheint das Sitzplatz-Angebot gegliedert, und zwar in jeweils fünf Sitze auf der dem Altar zugewandten Seite und sechs auf der Schiffseite¹⁰⁷.

Haben in Kamenz also Honoratioren der Stadt im Chorgestühl ihren Platz gefunden – wie auch an einigen anderen Orten¹⁰⁸? Darauf scheinen Namensangaben auf der Rückwand der Bänke hinzudeuten. Auffällig ist jedoch, dass die Namenseintragungen (in Schriftformen, die kaum schon der Zeit vor 1600 angehören) dichter beieinanderstehen, als es die Lehnen-Füllungen nahelegen; also entstammen jene keineswegs schon der Ursprungszeit. Zudem lassen sich in den Jahrzehnten von 1600 vorerst keine Kamener Personen ermitteln, die diese Namen trugen¹⁰⁹. Und schließlich ist zu fragen, ob ein dezidiert

102 Undatierte Übersicht über den Aufbau bei Rubardt (wie Anm. 98), S. 14. Sie kann sich nicht auf die deutlich größere Orgel von 1679 beziehen; denkbar ist allenfalls, dass das Vorgängerinstrument irgendwann zwischen Erbauung durch Lange und Ersetzung durch Schurig entsprechend vergrößert wurde. Doch auch dieses kann dann nicht mehr auf der Empore der Chorsüdwand gestanden haben.

103 Auch in anderen Stadtkirchen Sachsens muss die Orgel damals bereits im Westen platziert worden sein; neben Leipzig gilt dies auch für die Baugeschichte in Pirna, hierzu siehe unten.

104 Version von 1534: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/935008438/737/> (Aufruf am 12. 10. 2018).

105 Gurlitt (wie Anm. 93), S. 52. Nur in Andeutungen bei Albrecht Sturm, *Evangelische Kirchen Kamenz*, Regensburg³2009 (Schnell Kunstführer 2011), S. 20.

106 Hierzu Gurlitt (wie Anm. 93), S. 51.

107 Auch hierzu verdanke ich Martin Kühne Informationen, ebenso dem Kamener Kirchner Rico Rietzschel.

108 Kroesen (wie Anm. 91), S. 221. – Die ausdrücklich als Ratsempore bezeichnete Loge an der Nordseite des Schiffs wurde – in ihrer jetzigen Form – erst im 18. Jahrhundert gebaut; vgl. Sturm (wie Anm. 105), S. 21. Zum Begriff »Ratsempore« auch Gurlitt (wie Anm. 93), S. 55 f.

109 Für Recherchen und Beratung danke ich Stadtarchivar Thomas Binder, Kamenz. Akten, die sich auf das Gestühl beziehen, setzen erst 1603 ein (Altes Archiv, Nr. 5598b: Verwaltung der Kirchenstühle und Emporkirchen, 1604–1803).

nachreformatorisches Chorgestühl zwingend mit dem alternierenden lutherischen Psalmenvortrag eines Chors in Zusammenhang stehen müsse: Ist diese Praxis (als Bestandteil einer beim Altar zentrierten Liturgietradition) überhaupt an das Vorhandensein eines Gestühls gebunden¹¹⁰? So muss die Argumentation zunächst auf andere Weise fortgeführt werden.

Zwangsläufig wurde das Kamener Exemplar des Schütz-Druckes¹¹¹ auf lokal etablierte Musiziertraditionen bezogen. Wollte man (analog zum venezianischen Vorbild und entsprechend den Anforderungen Schütz') den Klang von mehreren Stellen der Kirche aus in den Kirchenraum abstrahlen lassen, kamen dafür um 1620 zunächst die beiden asymmetrisch über die Kirche verteilten Emporen (im Südosten und im Westen) in Betracht, ferner der postulierte Aufstellungsort am Altar, möglicherweise (auch unabhängig vom Gestühl) aufgeteilt zwischen Nord- und Südseite. Wie aber lässt sich dieses Musizieren mit der Lange-Orgel verbinden, deren vermutlicher Aufstellungsort (wie heute) rund 30 Meter vom mittleren Chorraum entfernt war¹¹²? Denn bei ihr könnte – analog zur Schleswiger Situation – nur eines der Ensembleteile gestanden haben. Wie also lässt sich der von Schütz intendierte Klangeindruck erzielen?

So ist die liturgische Rolle der Musik in den Blick zu nehmen. Eine erste Komponente hierbei ist der einstimmige Psalmengesang der Vesper; auch ihn dürfte es in Kamenz gegeben haben¹¹³. Hierfür waren Chorbänke zu bilden, auch außerhalb einer Gestühls-Anordnung, so dass dieses Musizieren nicht als bloßes Postulat erscheint. Figuralmusik hingegen wurde im 16. Jahrhundert, soweit man weiß, in keiner Stadtkirche Sachsens allsonntäglich gepflegt¹¹⁴; sie war – wie es auch aus den Rhau-Drucken hervorgeht – den Festtagen vorbehalten. In jedem Festgottesdienst wurde zudem auch die normale liturgische Einstimmigkeit dargeboten, die in Sonntagsgottesdiensten üblich war. Hierfür wurde in Kamenz die *Psalmodia* von Lucas Lossius in der Ausgabe von 1569 genutzt¹¹⁵. Choral- und Figuralmusik mussten also im Personellen einen gemeinsamen Kern haben, folglich auch im Räumlichen: Wer für das Eine den Altarraum annimmt, kann für das Andere nicht zugleich die Westempore in Betracht ziehen (deren Geschichte vor 1679 ohnehin nur vermutet werden kann).

Weitergehende Rückschlüsse ermöglicht hier die Gestaltung der Orgel von 1679. Sie hatte (wie Langes Vorgängerinstrument) ein Rückpositiv; in den charakteristisch schmalen Lücken zwischen diesem und den Pedaltürmen gab es einen schmalen Klangdurchlass ins Schiff¹¹⁶. Üppiger werden die Platzverhältnisse auch zuvor kaum gewesen sein. Doch selbst wenn sich hier auch die sonntägliche Normalität des Choralgesangs abgespielt hätte, fiel es schwer, sich an derselben Stelle ihre Erweiterung zur festlichen Figuralmusik vorzustellen: zunächst die Musik der Rhau-Drucke, erst recht die spätere figurale Mehrchörigkeit.

Da anzunehmen ist, dass sich unter »Honoratioren«, deren Platz im Chorgestühl war, auch Akademiker befanden, wurden auch die Matrikel der Universitäten Wittenberg und Leipzig befragt; auch sie führten in den fraglichen Zeiten zu keinem Ergebnis.

110 Vgl. hierzu die folgenden Überlegungen zu Pirna.

111 Exemplarnachweis nach <https://opac.rism.info/search?id=00000990058705> (Aufruf am 12. 10. 2018).

112 Nach dem Grundriss bei Gurlitt (wie Anm. 93), S. 5.

113 Vgl. oben, Anm. 3, zum Blumschen Gesangbuch.

114 In ähnlichem Sinne führte erst Calvisius für den zweiten Chor in Leipzig sonntäglichen Figuralgesang ein; vgl. Wustmann (wie Anm. 11), S. 96.

115 Vgl. <https://opac.rism.info/search?id=00000990038515> (Aufruf am 12. 10. 2018).

116 Abbildung bei Gurlitt (wie Anm. 93), S. 54.

Auch für dieses Musizieren gibt es Quellen in Kamenz: Dort hatte schon deutlich vor der Anschaffung von Schütz' *Psalmen Davids* Musik Fuß gefasst, die auf die norditalienischen Stilelemente rekurriert: ausgehend von den *Cantiones sacrae* von Hans Leo Hassler (2. Ausgabe 1597) und von Hieronymus Praetorius (1599), beide weiterhin auf Festtage ausgerichtet:

Komponist	Jahr	Titel	RISM-Permalink
Hassler, Hans Leo	1597	<i>Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni</i> (2. Ausgabe)	https://opac.rism.info/search?id=00000990026508
Praetorius, Hieronymus	1599	<i>Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni 5. 6. 7. & 8. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990052726
Hassler, Jakob	1601	<i>Magnificat octo tonorum, quatuor vocum: una cum missa, sex vocum, & psalmo 51. Miserere &c. 8. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990026530
Hassler, Hans Leo	1601	<i>Sacri concentus quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990026512
Gumpelzhaimer, Adam	1601	<i>Sacrorum concentuum octonis vocibus modulandum ... liber primus</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990023985
Lagkner, Daniel	1602	<i>Soboles musica, id est cantiones sacrae, quatuor, quinque, sex, septem, et octo vocibus</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990036069
Praetorius, Hieronymus	1602	<i>Magnificat octo vocum super octo tonos consuetos, cum motetis aliquot 8. et 12. vocum</i>	https://opac.rism.info/search?id=00000990052723
Praetorius, Michael	1607	<i>Musae Sioniae</i> Teil 3	https://opac.rism.info/search?id=00000990052740
Praetorius, Michael	1607	<i>Musae Sioniae</i> Teil 4	https://opac.rism.info/search?id=00000990052741

Tabelle 3: Drucke mit achtstimmiger Musik in Kamenz, die vor 1619 erschienen sind (Nachweise in D-KMs); hinzukommen noch Lucas Lossius, *Psalmodia*, Ausgabe von 1569: <https://opac.rism.info/search?id=00000990038515> sowie Heinrich Schütz, *Psalmen Davids*, 1619: <https://opac.rism.info/search?id=00000990058705>

Allein neben der Schurig-Orgel von 1679, analog dazu an einem ähnlich gestalteten Vorgänger-Instrument, können diese Werke also nicht musiziert worden sein. Wenn es also (auch) andere Musizierorte gegeben haben muss als nur die Westempore, kehrt der Blick wieder (auch) in den Chorraum zurück.

Schütz' Druck war (abgesehen davon, dass seine Exemplare der fürstlichen Repräsentation dienten) für das liturgische Milieu produziert worden, dem auch Kamenz angehörte. Da sich für die Geschichte der dortigen Orgel, der Emporen und des Chorgestühls einige »positive Informationen« und »Ausschlusskriterien« ermitteln lassen, wird das Ambiente, in dem diese Musik aufgehen konnte, klarer als an anderen Orten. Doch die Beobachtungen reichen noch nicht aus, um aus ihnen musikalisch relevante »Metadaten« der Mehrchörigkeit abzuleiten. Dies ermöglicht der Vergleich mit anderen sächsischen Kirchenmusikorten derselben Zeit.

Doppelchörigkeit erfasst Sachsen: Informationen aus Pirna zwischen 1560 und 1600
Klangräumlichkeit war nur zu erreichen, wenn aus Stimmbüchern musiziert wurde; nur dann ließ sich ein Ensemble an unterschiedlichen Stellen einer Kirche platzieren. Wurde hingegen ein einzelnes Chorbuch genutzt, konzentrierte sich das Aufführen an einem einzigen Ort. Hinter den beiden Quellenformen stehen somit zwei verschiedene Aufführungskonzepte, die allerdings nicht völlig voneinander zu trennen

sind: Denn die Arbeit mit Stimmbüchern hat nicht automatisch zur Folge, dass das Ensemble räumlich getrennt aufgestellt wurde. Beides jedoch hat auch eine kompositorische Dimension.

In einem der Chorbücher, die der Pirnaer Kantor Albert Weißenberger in den 1560er-Jahren anlegte¹¹⁷, ist als anonymes Werk eine Vertonung von Ps 133 (*Siehe, wie fein und lieblich ist's*) eingetragen, die diese Unterschiede besonders deutlich machen kann. Wichtig ist zunächst die Klärung der Autorschaft¹¹⁸: In einer Sammlung von Stimmbüchern, die ursprünglich aus der Fürstenschule in Meißen stammt, wird dieses Werk dem dort »zuständigen« Kantor Wolfgang Figulus zugeschrieben und mit dem 31. 10. 1564 als Kompositionsdatum versehen. Da dieser Stimmbuch-Satz obendrein diejenige sächsische Quelle ist, die die meisten achtstimmigen Werke dieser Zeit enthält, lassen auch sie sich mit Figulus verknüpfen; sein Verständnis von Achtstimmigkeit und Doppelchörigkeit wird also im Detail erfassbar.

Seine Psalmkomposition ist mit je zwei Sopranen, Alten, Tenören und Bässen besetzt, die aber »trotzdem« nicht als zwei profilierte Chöre geführt werden; vielmehr entstehen freie Stimmgruppierungen (häufig aus scheinbar beliebigen vier Stimmen), und nur selten verdichtet sich der Satz zur vollen Achtstimmigkeit. Diese Gestaltung lässt sich daraufhin zu den anderen achtstimmigen Stücken dieser Stimmbücher in Beziehung setzen. Zunächst bietet sich hierfür die Oster-Evangelienmotette *Tulerunt Dominum meum* an, die einst (auch in Meißen und 1554 in einem Nürnberger Sammeldruck) als Werk Josquins bezeichnet wurde, aber ebenso unter dem Namen Nicolas Gomberts überliefert ist¹¹⁹: Kaum je ergibt sich in diesem Stück überhaupt eine vierstimmige Teilgruppierung, geschweige denn ein Wechsel zweier solcher Halbchöre. Diesem Prinzip steht Figulus' Psalm also näher, ohne aber an das andere denkbare Extrem der Gestaltung heranzureichen, das in dem Stimmbuchsatz von drei Kompositionen Dominique Phinots in unterschiedlich klarer Ausprägung repräsentiert wird¹²⁰: Die Satzgestaltung in dessen *Sancta Trinitas* lässt sich durchweg als ein Abwechseln zweier Chöre auffassen, die an charakteristischen Stellen zur Achtstimmigkeit zusammentreten. Unklarer ist das Bild in *Iam non dicam vos servos*: Die Doppelchörigkeit erscheint mehrfach dadurch in Frage gestellt, dass eine einzelne, fünfte Stimme zum jeweils »anderen« Chorblock hinzutritt – etwas, das sich seltener auch in *O sacrum convivium* findet.

Daraus lässt sich folgern, dass Figulus Achtstimmigkeit nur anhand von Notenmaterial kennengelernt hatte, ohne aber das Grundprinzip der Doppelchörigkeit zu durchdringen: Ausgehend von einem punktuellen, nicht auf Klangräumlichkeit ausgerichteten Musizieren nahm er demnach an, dass das satztechnische Ziel in allen diesen Stücken eine reale Achtstimmigkeit sei; sie werde aus vier Paaren des jeweils gleichen Stimmregisters gebildet und lasse sich scheinbar wahllos zu kleineren Ensemble-Gruppierungen zusammenfassen. Auch wenn diese Werke in Meißen aus Stimmbüchern gesungen wurden, mag im Aufführungspraktischen die Prämisse dieser Musizierpraxis dieselbe gewesen sein, als wenn aus einem Chorbuch gesungen worden wäre – so, wie Weißenberger das Stück in Pirna tatsächlich nutzte.

Dies war kein Einzelfall; auch in anderem Zusammenhang bedeutete »achtstimmig« nicht unmittelbar »Doppelchörigkeit«, so dass auch weitere Konsequenzen, die Schütz für seine Gestaltung

¹¹⁷ D-Dl, Pi VI. fol. 135 ff.; online: <http://digital.slub-dresden.de/id496075322/222> (Aufruf am 12. 10. 2018).

¹¹⁸ D-Dl, Mus. Gri 55 (Link zum Diskant-Stimmbuch: <http://digital.slub-dresden.de/id489366228/166> (Aufruf am 12. 10. 2018); zum restlichen Absatz vgl. umfassend Steude (wie Anm. 9), S. 93 f.

¹¹⁹ Zur Quellsituation vgl. die Erwähnung im Werkanhang zu: Patrick Macey u. a., Art. *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, in: *Grove Music online* (Aufruf am 12. 10. 2018).

¹²⁰ Zu diesen vgl. *Dominici Phinot Opera omnia*, hrsg. von Janez Höfler und Roger Jacob (CMM 59), Bd. 4, Rom 1982, Nr. 13 (*O sacrum convivium*), Nr. 15 (*Iam non dicam*) und Nr. 16 (*Sancta trinitas*).

zieht¹²¹, noch nicht mitgedacht worden sein können. Gleichfalls achttimmig, aber nicht einmal entfernt als doppelchörig zu verstehen ist eine Komposition, die unter anderem in Zwickau überliefert worden ist, und zwar erneut in Stimmbüchern (durch Jodocus Schalteuther): die Antiphon *Tecum principium*¹²². Und im Werk Philipp de Montes, der anscheinend für Michael Praetorius eines der Vorbilder für Mehrchörigkeit wurde¹²³, lässt sich sogar verfolgen, wie ein Komponist eine ältere Achtstimmigkeit, die wie eine Steigerung freipolyphoner Sechsstimmigkeit erscheint, im Lauf der Zeit zum »Musizieren im doppelchörigen Raum« fortentwickelte. In seinem 4. Buch fünfstimmiger Motetten (1575) findet sich als Zusatz eine achttimmige Komposition (Nr. 28: *O suavitas et dulcedo*), die nur wenig klarer in zwei Chören angelegt ist als die Figulus-Psalmsvertonung; dasselbe gilt für die Bearbeitung von Ps 137, die er 1583 William Byrd widmete. Der 1599 überlieferte Psalm *Laudate Dominum in sanctis eius* hingegen lässt dann keinerlei Züge einer »freipolyphonen Achtstimmigkeit« mehr erkennen¹²⁴.

Nicht aber nur in Prag (wo Philipp de Monte wirkte), vor den südlichen Grenzen Sachsens, setzten die Neuentwicklungen an; auch in Dresden selbst gab es schon deutlich früher real doppelchöriges Musizieren. Dies wird fassbar im Agnus Dei der *Missa super Hierusalem surge* von Paul Preschner, die vermutlich der Zeit vor 1568 entstammt (ehe der Komponist in Dresden vom Schuldienst in höhere geistliche Ränge aufstieg)¹²⁵ und um 1570 gleichfalls in einem der Pirnaer Chorbücher aufgezeichnet wurde¹²⁶. Denkbar ist also, dass die Komposition unter Antonio Scandello Einfluss entstand, der, aus Bergamo

121 Hier noch ohne den Begriff »stylus recitativus«; dazu vgl. unten, bei Anm. 136.

122 Martin Just und Bettina Schwemer (Hrsg.), *Die Handschrift des Jodocus Schalteuther (Ratsbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73): Zweiter Teil*, Wiesbaden u. a. 2005 (EdM 115b), S. 234–237. Zu Konkordanz (Thesaurus musicus [...]) entspricht dem Sammeldruck RISM B/I: 1564¹, ferner handschriftlich in München) vgl. ebd., *Vierter Teil*, Wiesbaden u. a. 2006, S. 245; die Aufnahme dieses Stücks in jenen Sammeldruck, der von Carver (Bd. 1, S. 60) als Landmarke in der Entwicklung der Mehrchörigkeit bezeichnet wird (und Werke auch deutlich anderen Charakters enthält (z. B. die klar doppelchörigen Lasso-Kompositionen *Confitebor tibi Domine* und *Iam lucis orto sidere*, vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 21, Leipzig 1926, S. 56–62 und 84–90), wirkt somit eigenartig. Die Besetzung ist im Gegensatz zu dem »Pirnaer« Werk nicht doppelchörig: die Schlüsselung ist einmal c₁, dreimal c₃, einmal c₄, einmal f₃, zweimal f₄ (die beiden oberen unbezeichnet, dann Tenor I und II, Quintus, Tenor III, zwei Bässe).

123 Neben den Brüdern Hassler; dazu, sowie zu dem vermuteten Aufenthalt in Prag von 1598 und dem nachweisbaren von 1602, vgl. Siegfried Vogelsänger und Winfried Elsner, *Michael Praetorius, 1572–1621: Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock*, Wolfenbüttel 2008, S. 43 und 45.

124 Vgl. *Philippe de Monte: Opera*, hrsg. von Charles van der Borren, Bd. 15, Nr. 9 (*Super flumina Babylonis*; zur Widmung an Byrd S. 12) und Nr. 10 (*Laudate Dominum*); Bd. 22, Nr. 28 (*O suavitas et dulcedo*). Eine eigentümliche Zwischenstellung zeigt sich in der undatierten *Missa La dolce vista* (Bd. 14): Bis kurz vor Schluss des Credo reicht eine »moderne« Doppelchörigkeit; sie wird ab T. 117 (»Confiteor«) von einer »freipolyphonen« Achtstimmigkeit abgelöst, und diese prägt daraufhin auch die weiteren achttimmigen Teile des Sanctus und Agnus Dei. – Bei Carver (wie Anm. 2, S. 196f.) finden diese Stilelemente keine Berücksichtigung.

125 Paul Christian Hilscher, *Etwas zu der Kirchen-Historie in Alt-Dresden, Von der Reformation an bis auff das andere Jubileum*, Dresden und Leipzig 1721, S. 108: »War anfangs Rector, oder, wie es damals hieß, Schulmeister zu Alt-Dresden [heute Dresdner Neustadt]. Gelangte zum Diaconat anno 1568. Ist anno 1574. Pastor zu Bartholomäi, und darauff anno 1578. auch bei der damals nur [recte: neu] erbauten Annen-Kirche [...], endlich aber anno 1581. m. Aprili Pfarrer und Superint. zu Eger, in der Pfaltz, worden«. Er stammte aus Dresden; studiert hatte er ab Sommer 1558 in Leipzig; vgl. Georg Erler, *Die Matrikel der Universität Leipzig, Bd. 1: Die Immatrikulationen von 1409–1559*, Leipzig 1895, S. 722; online: http://codex.isgv.de/codex.php?band=cds2_16&f=&a=b&s=722 (Aufruf am 12. 10. 2018).

126 Mus. Pi Cod. VI, fol. 175 ff. (online: <http://digital.slub-dresden.de/id496075322/302>, Aufruf am 12. 10. 2018); es wird allerdings kaum musiziert worden sein, denn auf den letzten anderthalb Doppelseiten wurde keine Textierung eingetragen.

stammend, 1549 nach Dresden gekommen war (also aus dem Veneto, aber vor Erscheinen des richtungweisenden Willaert-Druckes)¹²⁷; dass Preschners Stück im Abwechseln der Chöre weitaus moderner wirkt als die gleichzeitigen Werke Philipp de Montes, ist also erklärbar.

Deutlich wird somit, dass die Wege zu einer klangräumlichen Doppelchörigkeit im mitteldeutsch-böhmischen Raum vielfältig und außerordentlich verschlungen waren. Die Ansätze Figulus' und die ersten de Montes liefern dafür außerordentlich plastische Einblicke: Sie lassen sich vermutlich aus einem Standardverfahren des Musiklernens erklären: dann, wenn für den Umgang mit Neuem nur »stumme Dokumente« vorliegen, ohne dass diese mit einem Kommentar zu tieferen Einblicken in ihre »Metadaten« versehen sind. Die Resultate ließen sich kulturpessimistisch als Missverständnisse auffassen; doch diese erweisen sich bisweilen als Quelle neuer Kunstformen. Im Gegensatz zu Figulus und de Monte dürfte sich Preschner in einer viel komfortableren Situation befunden haben.

Pirna fügt dem noch eine weitere Farbe hinzu, denn dort gab es – neben der Chorbuchpraxis – schon früh »doppelchörige« Traditionen. Wie aus der Kirchenordnung des Superintendenten Anton Lauterbach (kurz nach 1555 niedergeschrieben) hervorgeht, wurden – insofern wiederum in Fortsetzung vor-reformatorischer Praxis – »Psalmi, Hymni, Magnificat ab utroque choro vespere germanice canuntur«, und als Ende der Vesper erklang das Te Deum »alternis choris«¹²⁸. Ein Gestühl, das diesen Wechselgesang der Vesper einst getragen haben könnte, hat die Zeiten nicht überdauert; oder standen die Schüler einfach an Nord- und Südseite des Chorraums einander gegenüber?

Ein solches Gestühl müsste (wie das Kamenzer) im 16. Jahrhundert entstanden sein, denn die Pirnaer Marienkirche ist insgesamt erst während der Reformationsjahrzehnte erbaut worden¹²⁹. Eine Orgel (im Westen der eben fertig gestellten Kirche) wurde 1555 errichtet, und von den beiden Seitenemporen ist nur die nördliche ein altes Bauelement: 1570/71 wurde sie nachträglich eingezogen und erstreckt sich an der gesamten Nordwand entlang, von der Orgelempore bis zum Chorabschluss. Offenbar war die Frequenzierung eines zunehmend lutherisch geprägten Predigtgottesdienstes größer, als es in der Planungsphase der ersten Innenausstattung absehbar gewesen war; Anzeichen dafür, dass diese Empore zugleich für eine (ohnehin lediglich festtägliche) Figuralmusik genutzt wurde, sind nicht erkennbar.

Damit ergibt sich ein vom Kamenzer Befund abweichendes, eigentümliches Bild. Im Musizieren konnte hier schon früh Achtstimmigkeit eine Rolle spielen, ohne aber auf klangräumliche Mehrchörigkeit ausgerichtet zu sein; während diese in den Chorbucheintragungen dokumentiert ist, wurde sie nicht auch mit den Traditionen des auf zwei Chorthälften verteilten Vespergesangs (örtlich ausdrücklich nachweisbar) verschmolzen – obgleich der erwähnten Figulus-Komposition selbst ein Psalm zugrunde liegt und das Werk Preschners eine klare Chorgliederung aufweist. Als Musizierorte in der Kirche lassen sich folglich die Orgel benennen, daneben das eine Pult, das das Chorbuch getragen haben muss. Dessen Position in der Kirche ist nicht näher bestimmbar; da jedoch Kantor und Organist zwei verschiedene Personen waren¹³⁰, ist anzunehmen, dass die beiden Musizierbereiche auch räumlich voneinander getrennt waren. Folglich müssen die Lateinschüler und weitere Musizierende normalerweise im Chor der Kirche

127 Diesbezügliche Vermutungen schon bei Carver (wie Anm. 2), S. 62.

128 Reinhold Hofmann, *Reformationsgeschichte der Stadt Pirna*, Leipzig 1893 (Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 8), S. 302. Zur Datierung S. 170.

129 Zu den baulichen Details vgl. Albrecht Sturm (Hrsg.), *Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna*, Pirna 2005; zu Orgel und Empore S. 146.

130 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1978, S. 257–259.

gestanden und dort auch den laut Kirchenordnung geforderten Wechselgesang der Vesper praktiziert haben. Dies wiederum beeinflusst dann erneut die Sicht der Verhältnisse in Kamenz: Ungeachtet der Frage, für wen das Chorgestühl gebaut wurde, muss es auch hier den charakteristischen Psalmen-gesang gegeben haben, also im Chorraum – und dort, analog dazu, weiteres liturgisches Singen in der frühlutherischen Messfeier.

Pirna ist ferner ein Schlüsselort der Schütz-Überlieferung; als zentrale Persönlichkeit in ihr erscheint der Organist Johann Cadener (Kadener), der das Amt 1582 von seinem Vater geerbt hatte und bis 1639 bekleidete¹³¹. Das in Pirna genutzte Exemplar der *Psalmen Davids*¹³² reiht sich neben zahlreiche ältere Drucke mit mehrchöriger Musik ein, von denen der Band mit sieben- bis achtmittigen Messen von Jacobus Gallus (1580) der älteste ist, gefolgt (wie in Kamenz) von Hans Leo Hasslers *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni* (1591/97), an die das genauso betitelte Werk Hieronymus Praetorius' (1599) angebunden ist, sowie Caspar Hasslers *Sacrae Symphoniae* (1601)¹³³ und weiteren. Also war mit der Zeit auch in Pirna ein Know-how im Umgang mit den italienischen Traditionen entstanden. Wie es im Kirchenbau realisiert wurde, bleibt erneut unklar; spätestens in den frühen 1590er-Jahren jedoch war das einstige Aufführen an einem einzigen Chorpult überwunden, als – parallel zu den genannten Drucken – Musik auch handschriftlich in neuen Stimmbüchern zusammengetragen wurde¹³⁴.

So zeichnet sich zwischen Kamenz und Pirna ab, dass Klangräumlichkeit und Mehrchörigkeit im sächsischen Umfeld Schütz' nach örtlich eigentümlichen Bedingungen behandelt wurden und jeweils aus örtlich unterschiedlichen Traditionen erwachsen. Aus ihnen heraus konnten in der Frühzeit italienische Anregungen auch missverstanden werden: nicht nur darin, Preschners *Agnus Dei* von einem Chorpult aus aufführen zu wollen, sondern auch in Figulus' Psalmkomposition, in der die Doppelchörigkeit lediglich vage zitiert erscheint.

Für Schütz' Perspektive jedenfalls lässt sich anhand der älteren Pirnaer Situation ideal umschreiben, dass die Sorgen, von denen seine Vorrede getragen ist, begründet waren. So wie einst die dort in Chorbuchnotation aufgezeichneten Werke sollten seine *Psalmen Davids* nicht klingen: nicht also von einem einzigen Ort in die Kirche abstrahlend. Für moderne Aufführungen bedeutet dies, dass die Präsentation von einem einzigen Konzertpodium in einer nur notdürftig »häftigen« Aufstellung des Ensembles gerade nicht Schütz' Intentionen entspricht. Ein Links-Rechts-Klang im Chorraum einer Kirche mag eben noch für den einstimmigen Wechselgesang des Psalmvortrags ausreichen, allerdings so, dass sich die Chorthälften dann gegenüberstehen, nicht also dem Publikum zugewandt sind.

Nimmt man obendrein die liturgischen Gegebenheiten in den Blick (in denen sakrale Figuralmusik jener Zeit zwangsläufig aufgehen können musste), ergeben sich aus der Betrachtung beider Orte erste Konturen, wie sächsische Klangräumlichkeit zu verstehen ist. Gegebene Startgrößen sind dabei einerseits das liturgische Singen im Altarraum, andererseits die Position der Orgel im Westen. Für Pirna ist zudem erkennbar, wie grundlegend sich die Musizierbedingungen geändert haben müssen, als die italienische Doppelchörigkeit Einzug hielt – kaum schon vor Ende der Regierungszeit des calvinistisch orientierten

131 Vollhardt (wie Anm. 130), S. 258 f.; Steude (wie Anm. 9), S. 180.

132 Online: <http://digital.slub-dresden.de/id500088063> (Aufruf am 12. 10. 2018). Auffälligere handschriftliche Einzeichnungen liegen nur im Cantus-Stimmbuch für *Ich hebe meine Augen auf* vor: Bindebögen für die Achtelbewegung in der Eröffnung.

133 Otto Kade, *Die Musikalien der Stadtkirche zu Pirna*, in: Serapeum 18, S. 312–320 und 321–328, hier S. 324 und 326; Nr. 3 (Hans Leo Hassler, Hieronymus Praetorius), Nr. 11 (Gallus), Nr. 13 (Caspar Hassler).

134 Mus. Pi 53, nur Bass überliefert; vgl. die Angaben bei Steude (wie Anm. 9), S. 187.

Kurfürsten Christian (1591)¹³⁵. Und schließlich: In beiden Kirchen sind die beiden Musizierorte beträchtlich weit voneinander entfernt. Ferner ergibt sich zwischen ihnen ein Höhenunterschied: dadurch, dass an der Orgel jeweils auch ein Teilensemble gestanden haben muss (wie schon in Schleswig der »oberste« Chor), in Kamenz zudem durch eine mögliche Einbeziehung der Empore über dem Sakristeingang. Trotz aller Lückenhaftigkeit des Gesamtbildes lassen sich also Koordinaten bestimmen, die nicht aus den Noten selbst gewonnen werden können, sondern aus der Liturgie und der Architektur, die aber beide das Musizieren bedingt haben müssen.

Warum begreift Schütz seine Mehrchörigkeit als Innovation?

Die Zugänge, die die Musiker in Kamenz, Pirna und Meißen bis 1600 zu den norditalienischen Traditionen der Mehrchörigkeit gewonnen hatten, lassen also erkennen, wovon sich Schütz mit seinem Modernitätsanspruch und seinen aufführungspraktischen Sorgen ausdrücklich abgrenzt. Dass dies für die Nachwelt schwer verständlich wirkt, liegt allerdings kaum an Schütz' Ego; vielmehr kann bislang im Musikleben der Generationenschnitt zwischen der Zeit um 1580 und der Zeit um 1620 nicht erlebbar gemacht werden, ebenso nicht einmal »Basics« der umrissenen Klangräumlichkeit. So hat man weiter auszuholen und zunächst nach Besonderem zu fragen, das diese Werke Schütz' auszeichnet.

Der Fluchtpunkt beim Psalter, der auch den in der Praxis verkürzten Titel¹³⁶ verursacht, hat für ihn Folgen in der Textdeklamation. Den eigentlichen »Psalm« der Sammlung liegen jeweils komplette biblische Kapitel zugrunde, und um deren Textumfang abzuarbeiten, stellt Schütz das in den Vordergrund, was er »stylus recitativus« nennt: »daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitare*«. Er präzisiert, dieser Stil sei »biß Dato in Teutschland fast vnbekandt«, und erklärt, man möge »sich im Tact ja nicht vbereylen [...], damit die Wort von den Sängern verständlich *recitirt* vnd vernommen werden mögen«.

Vor dem Hintergrund des Betrachteten wirkt ein darauf gegründeter Modernitätsanspruch kaum nachvollziehbar. Längst wurden sogar die rhythmischen Qualitäten dieses Deklamierens genutzt¹³⁷; und auch in mitteleuropäischer Musik des spätesten 16. Jahrhunderts lässt sich davon sprechen, dass man den Text »ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitare*«. Neben den Werken Hieronymus Praetorius', in denen stärker auch Melismen eine Rolle spielen¹³⁸, gilt dies besonders für Hasslers Festtagsmusiken. Die Techniken, die Schütz diesbezüglich anwendet, sehen bei oberflächlicher Betrachtung also nur unwesentlich anders aus als bei den älteren Kollegen.

Dennoch entwickelt Schütz eigene Vorgehensweisen, die zwar nur indirekt etwas mit dem Rezitieren von Psalmtext zu tun haben, aber dennoch die Diktion und Satzgestaltung insgesamt betreffen. Sie lassen sich als dramatische Überhöhung des Rezitierens beschreiben, gelten ferner der Bestimmung des korrekten Rezitationstempos durch Interpretieren und zielen auf ein neues, konzertantes Verständnis alter Imitationstechniken ab; dies schließlich hat tiefgreifende Folgen für die Motivgestaltung. Mit all diesem setzt sich Schütz' mehrchörige Schreibart von derjenigen der »Älteren« in der Tat markant ab und muss

135 Zu den musikalischen Hintergründen vgl. bereits Küster (wie Anm. 17), S. 107.

136 Übrigens so schon im Erstdruck: Die Fußzeilen lauten »Psalmen Heinrich Schützens«.

137 Kunze (wie Anm. 7), S. 13 f.

138 Z. B.: 1599, *Cantate Domino* (bei Frederick K. Gable (Hrsg.), *Hieronymus Praetorius, Polychoral Motets*, Part I, Madison 1974, S. 34–47); 1602, *Dixit Domino* (ebd., Part II, S. 21–42). Bei Philipp de Monte äußert sich dies in seiner Bearbeitung von Ps 150, die 1599 datiert ist, sowie in den Anfangsteilen der *Missa La dolce vista*; vgl. hierzu oben, Anm. 124.

darauflin auch die Interpretation der Werke prägen. Denn andernfalls stülpte man den Werken etwas über, das in ihnen das Neue marginalisierte und das sie zu etwas Älterem machte.

Dass die Stimmen in Werken Schütz' und der älteren Komponisten den jeweiligen Text blockhaft und parallel vortragen, lässt im Satz zwangsläufig Homophonie entstehen. Sie kann durch geringfügig versetzte Deklamation der Stimmen auseinandergezogen erscheinen; darin hat Schütz' Eröffnung zu *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn* Verwandte: 1591 bei Hassler in *Dum completerentur* oder auch 1595 bei Gregor Aichinger in *Dum Rex gloriae*¹³⁹, ebenso schon in Preschners Dresdner *Agnus Dei* aus den 1560er-Jahren. Schütz jedoch setzt diese aufgelockert homophone Satzgestaltung auch ein, um – neben bloßem Textvortrag – ein Sprechen erlebbar zu machen, und zwar in zwei gegensätzlichen Varianten: Entweder erfolgt die Einleitung einer wörtlichen Rede in reduzierter Besetzung, das Sprechen selbst anschließend im Tutti – wie im ersten Stück zwischen »Der Herr sprach zu meinem Herren« und »Setze dich zu meiner Rechten«. Oder die Verhältnisse sind umgekehrt wie im Gegensatz zwischen »Zion spricht« im Tutti und »Der Herr hat mich verlassen« in reduzierter Besetzung. Beides unterstreicht den »rezitativischen« Ansatz noch; der Wechsel von Voll- und Geringstimmigkeit wird gewissermaßen »dramatisch aufgeladen«.

Der zweite »moderne« Aspekt hängt mit der Frage zusammen, warum man »sich im Tact ja nicht vbereylen« solle. Die Antwort liegt im Deklamationsrhythmus: In Hasslers *Cantiones sacrae* ist er fast durchgehend in Semibreven oder Minimen gehalten; nur punktuell verdichtet sich die Arsis-Thesis-Folge noch weiter, zu einer Viertel-Deklamation über längere Strecken hinweg¹⁴⁰. Musikern, die die Werke anhand eines der Stimmbücher überblickten, erschloss sich rasch, welche Diktionsmuster das jeweilige Stück prägen und für welche kleinen Notenwerte bei der Wahl eines Grundduktus Raum gelassen werden muss. Das ist bei Schütz bei weitem nicht so leicht; schon in der Eröffnung des ersten Stücks stehen Ganze- und Viertel-Deklamation nebeneinander; und das Spektrum erweitert sich später nicht nur um Halbe, sondern in demselben Psalm auch (am Ende der Doxologie) um eine Achteldeklamation, in Figuration sogar um Sechzehntel. Folglich muss ein Nutzer der Noten herausfinden, was es mit den unterschiedlichen Tempoebenen der Deklamation auf sich hat und welche der Notenwerte eine lediglich figurative Bedeutung haben. Um dies beurteilen zu können, reicht bei Schütz ein flüchtiger Überblick über ein Stimmexemplar nicht mehr aus; erforderlich ist also eine gründliche Kenntnis des Gesamtsatzes.

Diese Gestaltungsprinzipien¹⁴¹ ziehen sich durch Schütz' gesamten Druck hindurch. Also ergibt sich eine wesentlich breitere Ausdruckspalette als bei einer Diktion, die bei zwei Grundmetren zentriert ist: Sie kann obendrein überraschend beschleunigt und entsprechend verlangsamt werden, vielfach zwar

139 DTB 17 (1909), Bd. 1, S. 118.

140 DDT 2 (1894), S. 105–110: Nr. 38, *Pater noster*; S. 111–120: Nr. 39–40, *Jubilare Deo* mit *Nos autem*; S. 141–146: Nr. 44, *Laudate Dominum*; S. 173–182: Nr. 48, *Nuptiae factae sunt*.

141 Bei Giovanni Gabrieli ergibt sich als Standardverfahren etwas, das schon in den *Concerti* von 1587 festzustellen ist, etwa in *O magnum mysterium*: Nach einer Eröffnung in größeren Notenwerten (Semibreven dominieren, gelegentlich zu Breven geweitet, kleinere Notenwerte nach punktierten größeren oder als akzidentielle Anteile) verdichtet sich die Grunddiktion zu Minimen, vgl. Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Denis Arnold, Bd. 1, Rom 1956 (CMM 12, S. 10–17); hier – auf Basis der Notenwerte im Partiturvorsatz – erstmals beschleunigt ab T. 15, fundamental ab T. 23; die Semiminimen im Alleluja-Schluss ab T. 45 ergeben sich im Rahmen von punktierten Formungen und Synkopen. In den *Sacrae Symphoniae* von 1597 verbindet sich das gleiche Beschleunigungsverfahren mit imitatorischen Exordien (ebd., S. 51–56: *Exaudi, Domine*; S. 57–62, *Beata es virgo*); zu ihnen im Folgenden mehr. Dabei prägt die gewählte Diktionsform jeweils alle Stimmen.

direkt auf die Metrik des zugrunde gelegten Textes ausgerichtet, aber auch künstlerisch »frei gesetzt« – wie im Ps 8 (*Herr, unser Herrscher*), dessen Eröffnung in Semibreven-Metrik nicht erahnen lässt, dass zu »den Feind und den Rachgierigen« die Diktion um ganze drei Ebenen schneller ist.

Neben diesem »Stylus recitativus«, der auch gegenüber Hassler noch zugespitzt ist und für Schütz schließlich auch Ensemble-Parlando einschließt (Nr. 1, 8, 16), lassen sich – als drittes »neues Feld« – die Eröffnungen in den Blick nehmen. Denn manche der dort angewandten Gestaltungsmuster waren noch viel eher »biß Dato in Teutschland fast vnbekandt« als das, was Schütz mit dem bloßen Hinweis auf die Textdeklamation umschreibt.

Hassler leitet Stücke, die in der so typischen Weise weitgehend akkordisch deklamiert werden, nicht selten imitatorisch ein, wie im Exordium einer Motette¹⁴²; bisweilen sind diese Imitationen sehr weiträumig angelegt. Auch bei Hieronymus Praetorius findet sich dies¹⁴³, bei Schütz aber nur umrisshaft: Vielleicht nicht ohne Grund steht zu Beginn der Sammlung ein Werk, das auf diese traditionelle Weise eröffnet wird. Für *Singet dem Herrn ein neues Lied* liegt es sodann nahe, den Anlass dieser polyphonen Gestaltung direkt beim Text zu suchen. In dem ausdrücklich als »Motetto« bezeichneten Stück *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* schließlich wirkt das imitatorische Gestaltungsprinzip über die unmittelbare Eröffnung hinaus, indem es auch den nachfolgenden Abschnitt des ersten Chors prägt.

Folglich muss das, was sich bei den beiden Kollegen Schütz' nicht findet, als Variante davon gesehen werden: An die Stelle des polyphonen Exordiums kann bei ihm ein Abschnitt treten, in dem nur eine einzige Singstimme musiziert und dabei vom Generalbass begleitet wird¹⁴⁴. In *Ich hebe meine Augen auf* (Nr. 10) werden vier Blöcke des »stylus recitativus« jeweils mit einem solchen Abschnitt eingeleitet; dem ersten geht ein Sopranabschnitt mit eigenem Text voraus, während in den drei folgenden Einleitungen der im Tutti rezitierte Text durch einen Vorsänger antizipiert erscheint (Alt, Tenor, Bass). Mit dieser Satzgestaltung könnten diese Abschnitte auch in jedem solistischen geistlichen Konzert stehen.

Dem lassen sich noch zwei »Steigerungsstufen« zur Seite stellen. Mit der Einleitung des Schlussabschnitts, in dem alle vier Stimmen, sämtlich als »voce sola« bezeichnet, den Folgetext vorwegnehmen, kommt eine polyphone Ensemblegestaltung zustande, die in ihrer Vierstimmigkeit auf die Gestaltung Hasslers zu verweisen scheint, aber dessen streng imitatorischer Schreibart gerade nicht verpflichtet ist; damit löst sich diese Schluss-Einleitung von ihr und öffnet sich ebenfalls den modernen Gestaltungsmitteln des Konzertierens. Und im zweiten *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (SWV 44) ist die Geringstimmigkeit mit obligater Instrumentalbeteiligung verbunden. Beides ist in der Zeit um 1620 unweigerlich modern, und die Idee, Schütz habe diese solistischen Gestaltungstechniken erst 1628 in Italien kennen gelernt, lässt sich gerade an diesen beiden Stellen widerlegen.

142 In den *Cantiones sacrae* (wie Anm. 140): Nr. 37 (S. 100: *O altitudo divitiarum*), Nr. 40 (S. 115: *Nos autem*), Nr. 41 (S. 121: *Angelus Domini descendit*), Nr. 43 (S. 132: *Laudate pueri Dominum*), Nr. 44: (S. 141: *Laudate Dominum*), Nr. 47 (S. 165: *Duo Seraphim*), Nr. 48 (S. 173: *Nuptiae factae sunt*). – Hierzu bereits knapp Carver (wie Anm. 2), S. 208.

143 Z. B.: 1599, *Cantate Domino* (bei Gable, wie Anm. 138, Part I, S. 34–47); *Videns Dominus* (DDT 23, 1905, Nr. 5, S. 60).

144 Bei Gabrieli findet sich dies in den *Sacrae Symphoniae* von 1615 (*Quem vidistis, Pastores; In ecclesiis*). Ebenso löst sich die Eröffnung in *O Jesu mi Dulcissime* (CMM 12, wie Anm. 141, hier Bd. 3, Rom 1962, S. 30–43; in unverkürzten Notenwerten) von den alten imitatorischen Prinzipien ab und nähert sich den »konzertanten« an. Da die Diktion in sich selbst vielgestaltiger ist, muss zu Beginn Platz für die figurativen Sechzehntel und Zweiunddreißigstel des weiteren Fortgangs gelassen werden. Allerdings prägt auch hier die Differenzierung der Notenwerte jeweils den Gesamtsatz.

Handelt es sich bei *Ich hebe meine Augen auf* also darum, dass ein »chorisches« Musizieren mit quasi akzidentiellen Ausflügen in die völlig andere Gattungswelt des solistischen geistlichen Konzerts eingeleitet wird? Damit wäre das Nebeneinander von Disparatem gegeben: Den Anspielungen auf das Concerto stünde eine »Chormusik« als davon abgesetzter Normalfall gegenüber. Doch die »Metadaten« zur Tradition der mitteleuropäischen Doppelchörigkeit sprechen klar gegen eine solche Trennung, ebenso sogar Schütz' eigene Besetzungsvorschriften.

Darin ist dieses zehnte Stück jedoch ein heikler Fall, denn Schütz' Angaben ermöglichen eine Fehllesung: In den Noten ist der Wechsel weg von der jeweiligen »Vox-sola«-Partie mit »Capella« bezeichnet. Wer dies jedoch für einen radikalen Besetzungswechsel hält (weg von einem Solo und hin zu einem Tutti), hat die Vorrede nicht gelesen; denn wie aus ihrem dritten Punkt hervorgeht, handelt es sich hier um eines der Stücke, in denen Schütz seinem Interpreten überlässt, »ob er auß gemeltem Coro 1. nach dem strichlein, wo Capella stehet, abcopiren, vnd also eine andere Capell absonderlich anstellen wolle«, um damit den Klangeffekt des ersten Chors (Favoriti) zu steigern. Das heißt: Die Eröffnung des ersten Soprans wird zuerst durch den zweiten Chor (»starck bestimmet«) fortgesetzt; dann treten die übrigen Stimmen des ersten Chors (»schwach, vnd nur von vier Sängern«) hinzu. Es ergibt sich also eine Echowirkung. Der Begriff »Capella« hingegen bezieht sich auf eine optionale Erweiterung, für die Schütz die Produktion von Stimmbüchern für verzichtbar hielt; etwa dann, wenn es die klangliche Trennschärfe der Raumarchitektur zulässt, können sie – weit entfernt von der Favoriti-Gruppe – deren Musizieren verstärken. Normalität ist nicht das Chorische, sondern das Solistische.

Ehe daraus weitergehende aufführungspraktische Konsequenzen abgeleitet werden können, sind, wie zu Beginn des Abschnitts erwähnt, noch die Folgen dieser konzertanten Ideen zu betrachten. Schon in seinen Madrigalen kann Schütz seinen Kontrapunkt in großräumigen Motivkonstellationen entfalten, die er aus dem Nebeneinander von rascher und langsamer Deklamation bildet¹⁴⁵. Dies macht zunächst Schütz' Aufforderung zur Sorgfalt bei der Tempowahl noch verständlicher: Nur beim eingehenden Studium des gesamten Aufführungsmaterials können diese Feinheiten des »Rezitierens« deutlich werden; beim flüchtigen Blick auf eine einzelne Stimme bleiben sie zwangsläufig verborgen.

In seinen Madrigalen entwickelt Schütz auf diese Weise Abschnitte, die deutlich mehr Text enthalten als nur einen Vers¹⁴⁶; der elementare Soggetto-Begriff, demzufolge der Einzelvers, der Textgedanke und die musikalische Linienführung eine Einheit bilden, wird also gesprengt – insofern vorausweisend auf die weiter gespannten musikalischen Bögen, die das italienische Musizieren auch der Jahrhundertmitte prägen. In den Werkkonzepten der *Psalmen Davids* mit ihrem weitaus stärker homophonen Satz realisiert Schütz die größeren Bögen auf andere Weise, doch jene »Einheit des Soggettos« überwindet er auch hier: etwa zu Beginn von Ps 84 (Nr. 8), indem er für »sind deine Wohnung« zwei verschiedene Motive entwickelt (erst ein langsames und daraufhin ein schnelleres), ebenso im weiteren Verlauf zum Text »Wohl denen, die in deinem Hause wohnen«. Die damit angesprochenen Motivgestalten treten sogar simultan ein, und zwar beide im Rang von Themen; es geht also nicht darum, dass einer Hauptstimme sekundäre, wechselnde Begleitmotive zur Seite gestellt würden.

145 Als Beispiel kann der Schluss zu Nr. 5 dienen (*Così morir debb'io*): Neben der Normaldeklamation in Halben und Ganzen fallen dem Tenor Achtel und Viertel zu.

146 Konrad Küster, *Opus primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes, 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 131–133 (zur Herleitung des Verfahrens).

Bei dieser Motivgestaltung mögen ihm seine Erfahrungen als Tastenmusiker zugutegekommen sein: im Umgang mit einem akkordischen Rahmensatz und dessen figurativer Ausfüllung. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Schluss von *Die mit Tränen säen* (SWV 42, T. 128–133). Zum Text »ihre Garben« werden über einem instrumentalen Halteakkord-Satz in den (gesungenen) Diskant- und Tenorstimmen Figurationen dargeboten; traditionell als musikalisch-bildliche Darstellung gedeutet¹⁴⁷, haben sie ihre Heimat viel eher in der Tastenmusik¹⁴⁸. Auch bei Frescobaldi finden sie sich in dieser Zeit¹⁴⁹. Im größeren Rahmen betrachtet, nähert sich die Satzgestalt zudem den »durezza e ligature« der gleichzeitigen italienischen Tastenmusik an¹⁵⁰. Und im gleichen Sinne hat Schütz schon zuvor noch weitere Motive für den Text »und bringen ihre Garben« entwickelt, darunter eine in langen Noten abwärts führende Tonleiter im Tenor I; im Wechselspiel mit der Instrumentalbegleitung erschließt sich Schütz hier Raum für eine ähnlich freie Dissonanzbehandlung, wie sie die »seconda pratica« Monteverdis prägt¹⁵¹.

Somit zeigt sich im Kompositorischen tatsächlich Neues: das »Rezitativische« des Psalmvortrags in variablen Diktions-Tempi, die dramatische Hervorhebung des Sprechens, die weitestgehende Ersetzung alter Imitationen durch neue Concertato-Techniken, die mit ihnen verbundene Auflösung des Soggetto-Begriffs (mit dem Ziel einer Schaffung größerer Bögen) und die Kontrapunktik moderner Tastenmusiker, mit der obendrein auf einem eigenen Wege satztechnische Freiheiten (ähnlich denjenigen des Nicht-Tastenmusikers Monteverdi) greifbar werden.

Wie aber kann man all dieses beim Aufführen hörbar machen? Dies lässt sich erneut an *Ich hebe meine Augen auf* anschaulich machen. Der solistische Beginn weist nicht darauf voraus, dass er zum Text »von welchen mir Hilfe kömmet« in achtstimmig-doppelchöriger Gestaltung fortgesetzt wird (entweder im forte-piano-Wechsel zwischen dem Capella-Chor II und dem Favoriti-Chor I oder zudem mit dessen Verstärkung durch eine weitere Capella); ebenso denkbar wäre, dass der gesamte restliche Psalm nur von einer einzigen Singstimme vorgetragen würde – oder (als dritte Variante) dass sein Vortrag sich nur geringstimmig erweiterte. Alle drei Optionen gehen von Sologesang aus. Dies gilt dann aber auch für die vierte als Bezugspunkt der Gestaltung: das traditionelle, vierstimmige Hassler-Exordium. Auch für dieses wäre eine solistische Besetzung zu postulieren.

147 Moser (wie Anm. 58), S. 294 f.: »[...] zuerst als schweres Schleppen der Last in breitesten Synkopen abwärts, dann aber in reicher Rankenüberschneidung als solche«.

148 Ein Beleg für ihren »nicht vokalen« Charakter findet sich in den Saalfelder Stimmen: Hier ist die Figuration zu einer durchgehenden Achtelbewegung vereinfacht worden. Vgl. Rumpf (wie Anm. 68), S. 214 (mit Wiedergabe der Quelle).

149 Vgl. Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro de Toccate d'intavolatura di cembalo e organo: 1615–1637*, hrsg. von Etienne Darbellay, Mailand 1977 (Monumenti musicali italiani 4): Zunächst erscheint diese Figuration ausschließlich in »umgekehrter« Abwärtsrichtung (z. B. Toccata 1, T. 15; Toccata 3, T. 3–4), in der von Schütz gewählten Richtung (lediglich in anderen Alterationsbedingungen) dann zu Beginn der »Parte decima« der *Partite sopra l'aria della Romanesca* (alle enthalten in der Ausgangs-Ausgabe von 1615). In Gabrielis *O Jesu mi dulcissime* (vgl. Anm. 144) findet sich dies nur in Ansätzen, die obendrein weitaus weniger klar als tastenmusikalisch zu werten sind, etwa in T. 55 und 58 in der »thematisch relevanten« Tenorfiguration des Wortes »ergo« neben einem ansonsten andersartig aufgebauten Satz.

150 Für dieses Nebeneinander von Fundamentalsatz und Umspielung ist seine Madrigalvertonung *Alma afflitta, che fai* ein perfektes Beispiel.

151 Strikt im satztechnischen Sinne verstanden, vgl. Ulrich Siegele, *Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis »seconda pratica« satztechnisch zu verstehen?*, in: Heinz Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Monodie*, München 1994 (Musik-Konzepte 84/85), S. 31–102. – Die damit umschriebenen Aspekte fehlen in dem Konzept Silke Leopolds: *Was hat Schütz in Italien nicht gelernt?* In: SJB 36 (2014), S. 40–48.

Dies ist aus anderer Richtung zu verdeutlichen. Für *Ich hebe meine Augen auf* bildet das Musizieren der Favoriti die Basis, die durch Capellae (teils obligat, teils fakultativ) erweitert werden kann. Also sind für den ersten Chor die solistischen Eröffnungen und die jeweils folgende »Vollstimmigkeit« Teil derselben Sache; das erste ist Vorspann zum zweiten, das ebenfalls solistisch auszuführen ist. Dies alles setzt sich darin fort, die Eröffnung von *Singet dem Herrn ein neues Lied* solistisch auszuführen: als vierstimmigen Favoriti-Teil. Und der Anspruch an die Transparenz der Musik besteht noch mehr für eine Figuration wie in *Die mit Tränen säen*, die zweifellos nicht für größere Besetzungen gedacht ist.

In den Vordergrund tritt also, dass Schütz die älteren italienischen Traditionen der (ebenfalls solistisch konzipierten) Mehrchörigkeit noch weiter zuspitzt: mit Elementen der modernen Geringstimmigkeit und der Tastenmusik. Nur eine solistische Besetzung wird der Transparenz des Satzes gerecht, nur eine räumlich getrennte Aufstellung der Transparenz der Klanggestaltung. Es wirkt daher nicht sachgerecht, diese innovative Gestaltung in ein chorisches Klangbild zu überführen, in dem die musikalisch angelegte und notwendige Transparenz relativiert oder überhaupt nicht mehr gewährleistet ist; dies ist weiter auszuführen. Doch zunächst ist ein anderes Feld zu betrachten: das der Instrumente, besonders der Orgel, und dies zunächst noch einmal mit Blick auf den historischen Kontext, in dem Schütz' Druck steht.

IV. Orgel und Instrumente

Konfessionelle Grundlagen in Schütz' sächsischem Umfeld

Die Perspektive des Organisten, die in der Figuration und der Akkordbehandlung bisweilen sogar auf die Gestaltung der Melodiestimmen ausgreift, ist in den Werken auch sonst omnipräsent, denn die Mitwirkung der Orgel ist obligat; wer sie weglässt, setzt Schütz' Ziele nicht um – darauf ist eigens zurückzukommen. Die Orgel ist jedoch Teil eines übergeordneten Themas, das den Einsatz von Instrumenten insgesamt betrifft. Ihn beherrschte Schütz bestmöglich: Für den Dresdner Kaiserbesuch 1617 hatte er auch tanzmusikalische Ensembles zu organisieren und dies zweifellos zur Befriedigung seiner Auftraggeber geleistet; der sächsische Hof verlangte im Reichspolitischen von Schütz nicht nur eine Qualifikation als Kirchenmusiker.

Orgel und andere Instrumente waren deshalb so wichtig, weil sich ihre Verwendung zum konfessionellen Kennzeichen des Luthertums entwickelt hatte: von einer Grundüberzeugung in Luthers Kreis, die dieser vom Spätmittelalter ererbt hatte, bis hin zur Verfestigung nach dem Religionsgespräch in Montbéliard 1586. Für das Geschenk der »Rechtfertigung allein aus Gnade« sei der gläubige Mensch Gott zu ewigem Dank verpflichtet: individuell und maximal. Wer es also pauschal beim Singen von Kirchenliedern belässt, kann sich seinem Gott gegenüber auch versündigen: dann nämlich, wenn er vokale und instrumentale Virtuosität zwar beherrscht, sie aber nur außerreligiös einsetzt. Denn die individuelle Maximalleistung stehe Gott zu. Erst im Zeitalter der Aufklärung mit ihren Fiktionen des Volkstümlichen ist diese einstige lutherische Kernposition verdrängt worden; sehr viel mehr Menschen jedoch, als jenen jüngeren Theologen lieb war, hatten zuvor über Generationen hinweg akzeptiert, dass größtmögliche Kirchenmusik berechtigt sei, auch wenn sie diese nicht bis zur letzten Konsequenz verstanden¹⁵².

Somit lässt sich knapp folgern: Kirchenmusik bis in die Zeit um 1600 bezieht sich zumeist irgendwie auf Text, und zwar auf solchen, der durch Liturgie präterminiert ist – als Ordinarium oder Proprium eines Gottesdienstes gleich welcher westkirchlichen Konfession. Dass man bei der kompositorischen

Arbeit die Ausdruckspotentiale des Textes auslotete, war in einer Musikpraxis, die auch in Sachsen seit bis zu zwei Generationen mit Stilmerkmalen des italienischen Madrigals konfrontiert war, zu einer Selbstverständlichkeit geworden, und sie prägte insofern auch das kirchliche Musizieren. Vor diesem Hintergrund tut man Schütz keinen Gefallen damit, wenn man seine kompositorische Bedeutung auf Textausdeutung verengt. Das konfessionell Entscheidende war für Lutheraner der Schütz-Zeit viel eher, dass in ihrer idealen Kirchenmusik Instrumente vorkamen; eine reine Vokalbesetzung war demnach ein Notbehelf, der auf das konfessionelle Kennzeichen verzichtete. Gerade in Sachsen definierte sich nach 1591 ideale lutherische Kirchenmusik über die Instrumente: primär in Abgrenzung vom Calvinismus, in dem sie weitgehend abgelehnt wurden, teils in Anlehnung an eine katholische Kirchenmusik, die im Kompositionstechnischen Vorbilder lieferte, ohne dass eine liturgische Deckungsgleichheit bestand. Wer also eine Vokalbesetzung in den *Psalmen Davids* für das Eigentliche hält, macht Schütz strenggenommen zu einem Komponisten des Rationalismus¹⁵³ und denkt daran vorbei, was zum Entstehen dieser Musik geführt hat.

In katholischen Gebieten hatte zudem das Trienter Konzil neue Bedingungen geschaffen. Mit der Einführung der Residenzpflicht der Priester, mit der ein Pfründenschacher beendet und die lokale geistliche Präsenz gewährleistet werden sollte, wurden letzten Endes die großen Musikteams der Mutterklöster zerschlagen. Wer in diesen nach wie vor klangvolle Musik erklingen lassen wollte, musste also flexibel sein und Surrogate nutzen: Melodieinstrumente (falls verfügbar) oder die Orgel als Universalthilfsmittel beim Ausfall bestimmter Parts. Diese Denkansätze beförderten auch die Entwicklung neuer musikalischer Ausdrucksformen: die geringstimmige Besetzung (wie in den *Cento concerti ecclesiastici* von Lodovico Viadana¹⁵⁴), ebenso die instrumentalen Anteile der Mehrhörigkeit. Tatsächlich stieg nach den frühen 1560er-Jahren die zuvor nur sporadisch dokumentierte Nutzung von Instrumenten in liturgischer Musik sprunghaft an¹⁵⁵. Für Orte wie Venedig, die für die Problematik der Residenzpflicht unempfindlich gewesen sein dürften, wird daraufhin (auch hier als »produktives Missverständnis«?) eine ähnliche Feststellung getroffen worden sein wie in lutherischen Gebieten Mitteleuropas, in denen sich die Frage der Residenzpflicht gar nicht stellte und somit kaum mitgedacht worden sein kann: dass die gemischte Besetzung als künstlerisches Prinzip ungemein attraktiv sei. Scheinbar drifteten an dieser Stelle also die Konfessionen auseinander; doch es gab auch andere katholische Musikzentren, die wie Venedig auf den ästhetischen Mehrwert fokussierten – nicht zuletzt Höfe wie der Münchner mit Orlando di Lasso als musikalischem Leiter.

Konfessionelle Sonderentwicklungen eröffneten also besondere Perspektiven der Modernität; in der Distanz mitteleuropäischer Lutheraner zu den Überlegungen, die hinter Festlegungen des Tridentinum stehen, erschlossen sich neue Grundlagen für den Einsatz der Instrumente, der als konfessionell so wichtig galt. Er prägte bei Schütz den Umgang mit den Capellae vor, und zwar im Zusammenhang zwischen dem Erlösungsgedanken und der Musizierverpflichtung. Bei dieser ging es um ein relatives, individuelles Maximum des Möglichen; wer sein Bestes gab, galt als wohlgefällig auch dann, wenn andere noch Besseres zu leisten vermochten. Mit der *ad libitum*-Formulierung der Capellae ließen sich die Werke also auch für ein Musizieren durch weniger opulent ausgestatteten Ensembles erschließen. Das gilt dann auch für das Musizieren jüngerer Zeiten: Wer die Capellae für verzichtbar hält, reiht sich unter die schwächeren

153 So schon Ehmman, siehe oben bei Anm. 43.

154 Ausdrücklich so, laut der Vorrede; vgl. Küster (wie Anm. 17), S. 121 f.

155 Stephen Bonta, *The use of instruments in sacred music in Italy 1560–1700*, in: *Early Music* 18 (1990), S. 519–535, hier S. 520 f.

Kirchenmusikensembles der Schütz-Zeit ein und verzichtet auf das »volle gethön«, das Schütz eigentlich beabsichtigt hatte, und zwar in dem konfessionellen Auftrag, für den er eigentlich einstand.

Vorüberlegungen zu historischen Aufführungsanweisungen

Wie Schütz sich dieses Aufführen vorstellte, erschließt sich wesentlich aus seinen Textzusätzen zur Musiknotation. Auch vieles von dem Optionalen, das er in seiner Vorrede anspricht, konkretisiert sich hier am Einzelfall. Und: Im Sinne des Musterhaften der Sammlung entwickelt Schütz in den Notenzusätzen für jede Komposition ein kohärentes Konzept, das auch für den Umgang mit Optionalem als Basis dienen kann. Denn tatsächlich sind die Anweisungen, wörtlich genommen, ebenso zur Aufführung gedacht wie der Notentext selbst. Doch dies allein reicht noch nicht aus, um in der Rückschau die Tragweite des Optionalen zu verstehen.

Hierfür lassen sich auch die alten handschriftlichen Eintragungen heranziehen, die sich in zahlreichen gedruckten Exemplaren finden. Obgleich sie schaffensgeschichtlich von Schütz abgerückt erscheinen, bieten sie außerordentlich wichtige Informationen zum Verständnis dafür, wie seine kompositorischen Variablen in der Praxis behandelt wurden. Denn die historische Zielgruppe Schütz' konnte seine Vorstellungen tendenziell besser verstehen als Nachgeborene: Sie sprach die gleiche Sprache wie er, und er kannte zumindest Grundlagen ihrer Aufführungsbedingungen. Nur hierauf musste er sein Vorwort abstimmen, nicht auf etwas Überzeitliches. Dennoch braucht nicht alles davon, was zu den Noten hinzugesetzt wurde, Schütz' Intentionen entsprochen zu haben; alles aber kann spiegeln, wie historische Nutzer den Notentext interpretierten – desto mehr dann, wenn Zusätze mehrfach auf ähnliche Weise in Stimmenexemplare eingetragen sind.

Für den Umgang mit den Einzeichnungen sind zwei Vorgehensweisen zu unterscheiden. Aus solchen Exemplaren, die zum »normalen« Besitz großer Bibliotheken gehören, können zwar prinzipielle Anhaltspunkte zur historischen und musikpraktischen Interpretation abgeleitet werden¹⁵⁶. Wenn sich hingegen die Provenienz eines Exemplars bis zum Ort der Erstnutzung im 17. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, werden die Anweisungen erst völlig verständlich, weil sie sich dann mit konkreten Raumverhältnissen, der historischen Disposition einer bestimmten Orgel, dem Berufsprofil der lokal Musikverantwortlichen und dergleichen korrelieren lassen. Dabei geraten auch unvollständig überlieferte Stimmbuchsätze in den Blick¹⁵⁷, die dann punktuell sogar informativer sind als die vollständigen Bibliotheksexemplare mit unklarer Provenienz.

Ferner müssen die Aufführungsanweisungen in ihren elementaren Funktionen verstanden werden: Sie zielen auf den Umgang mit dem Notentext genau der Stimme ab, in der sie stehen. In keiner von ihnen sind demzufolge Mitteilungen zu erwarten, die sich eigentlich auf einen anderen Part beziehen. Das wirkt pauschal selbstverständlich, da es sich um Aufführungsmaterialien handelt. Besondere Sorgfalt

¹⁵⁶ Vgl. hierzu bereits Philipp Spitta, in: SGA 3, S. VII (zu Nr. 17) und XVIII (zu Nr. 27), ausgehend vom Exemplar D-B Mus.ant.pract., S 750 (für Informationen zu diesem danke ich Roland Schmidt-Hensel, Berlin); auf sie ist gleichwohl wegen der Orgelregistrierung zurückzukommen. Auch die in Brüssel verwahrte Quelle (B-Br, Fétis 1.966 C RP; online: <http://uurl.kbr.be/1561291>) liefert »allgemeingültige« Informationen.

¹⁵⁷ Eingang in diese Untersuchungen gefunden haben einige »städtische« Exemplare: aus Berlin (D-Bn, ohne Signatur), Pirna (D-Dlb, online: <https://sachsen.digital/werkansicht/dlf/222755/1>), Erfurt (D-EF, 13-M 1278), Halle (D-HAh, 310018) und Nürnberg (D-Mbs, 4 Mus. pr. 2680, online: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00089783/images/?viewmode=1>; zur Provenienz siehe unten). Die Exemplare in Berlin, Erfurt und Halle wurden 1994 eingesehen. Für das Exemplar aus Saalfeld vgl. ferner Rumpf (wie Anm. 68).

ist jedoch gegenüber Einzeichnungen im Continuo-Stimmbuch nötig: Es mag benutzt worden sein als Spielexemplar, als Direktionsexemplar und als Vorlage für das Ausschreiben weiterer Materialien; Einzeichnungen können also theoretisch mit allen drei Nutzungsformen zusammenhängen.

Für jedes Exemplar stellen sich die Bedingungen zur Klärung auf eigene Weise, und sie sind nicht ohne weiteres auf das Exemplar aus einem anderen Ort übertragbar. Und schließlich müssen sämtliche Bedingungen, die aus den Einzeichnungen entnommen werden, auch in ihrer Summe konsistent sein: Kommt es zu Konflikten innerhalb eines rekonstruierten interpretatorischen Konzepts, ist dieses insgesamt in Frage zu stellen. Hilfestellungen in Zweifelsfällen ergeben sich daraus, dass manche Zeichen an mehreren Orten gleichartig verwendet worden sind, und nicht zuletzt aus der Musik als solcher. Kurz: Der Umgang mit den Einzeichnungen ist nicht einfach, und die jeweils angenommene Bedeutung der Schriftzusätze muss letztendlich aufführungspraktisch plausibel sein.

Eintragungen finden sich besonders zahlreich in den Continuo-Exemplaren. Mit ihnen werden Schütz' Anweisungen präzisiert, verdichtet oder überformt. Gedruckte Eintragungen zum Verhältnis zwischen Favoriti und Capellae wurden mancherorts durch Angaben ersetzt, die sich auf Schütz' originale Zählung der Chöre beziehen. Deutet dies also darauf hin, dass das Gesamtensemble vom Continuo-Spieler dirigiert wurde? Oder wird mit beidem eine Spielanweisung gegeben? Kaum denkbar ist, dass mit diesen Vermerken der Continuo-Part auf zwei Tasteninstrumente verteilt würde: In ein einziges Aufführungsexemplar eingetragen, bliebe offen, welches Notenexemplar ein zweiter Spieler benutzte, und im Endeffekt müsste der Nutzer des erhaltenen Stimmenexemplars die Anweisungen, die sich auf den jeweils anderen Spieler bezogen, als Tacet-Vermerke für sich selbst verstanden haben. Dann, wenn der andere Chor an der Reihe war, sollten die Noten des Druckexemplars nicht gespielt, sondern von einem anderen Spieler übernommen werden, für den ein eigenes Notenexemplar (handschriftlich) hergestellt worden ist. Auch hier entscheidet sich das Verständnis der Eintragungen also an der musikalischen Plausibilität.

Daneben gibt es zusätzliche Generalbassziffern; ihnen benachbart sind in den Stimmbüchern der Melodiestimmen Änderungen der Instrumentierung. Und erneut: All dies hat Folgen für den Umgang allein mit der betreffenden gedruckten Stimme. Doch es gibt auch anderes, das einer umsichtigen Annäherung bedarf: auch für die Singstimmen. Auf all dies ist im Folgenden einzugehen.

Zur Rolle von Schütz' Orgel in der Klangarchitektur

Wie mehrfach erwähnt, steht für Schütz die Mitwirkung der Orgel außer Diskussion. Organisten, so schreibt er, sollen für die ersten 18 Stücke das eine, gedruckte Stimmbuch mit dem bezifferten Bass benutzen; für die acht weiteren Stücke rät er ihnen, »sich [...] mit absetzen in die Partitur zu bemühen« – vermutlich um die differenzierteren Werkgestalten beim Spiel besser überblicken zu können¹⁵⁸. Jede Vorstellung, eine »reine« Vokalaufführung ohne Orgel sei Schütz' klangliches Ziel gewesen, wird somit anhand des äußerlichsten Befundes der Notenpräsentation widerlegt¹⁵⁹: Grundlage für eine Orgelmitwirkung kann nicht allein die Feststellung sein, dass die Satztechnik Mängel aufwies, wenn der Orgelanteil unbesetzt bliebe; die intendierte Klanggestalt der Musik darf in den Überlegungen genauso wenig vernachlässigt werden, und gerade im Hinblick auf Räumliches hat die Orgel eine wichtige Funktion.

158 Warum der Organist sich in seinem Generalbassspiel gerade hier »an dem imitatorischen Stimmengeflecht« beteiligen solle (so Ehmman, NSA 23, S. X, Anm. 12), wirkt fraglich; dieses (soweit vorhanden) ist in den übrigen Stücken nicht prinzipiell anders gestaltet und aus der Generalbassbezifferung nicht klarer zu entnehmen als aus denen im hinteren Teil der Sammlung.

159 Dazu schon Ehmman (wie Anm. 43), S. 154.

Bei der Notationsform der »Partitur«, die sich die Spieler anfertigen sollten, dachte Schütz möglicherweise an die so genannte italienische Tabulatur. Schon in den 1580er-Jahren wurde sie in Deutschland mit venezianischer Musik in Verbindung gebracht. Ein Zufallsfund zeigt dies:



Abbildung 2: Andrea Gabrieli, *Caro dolce ben mio, perche fuggire* in italienischer Tabulatur auf zwei Systemen. Kirchspiel Fuhlen (Hessisch Oldendorf), Taufbuch/Traubuch 1586–1672/73: Eintragung am Bandende (original auf dem Kopf stehend)

Er stammt aus Fuhlen, einem Dorf im Grenzgebiet zwischen Hessen, Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen, das heute zu Hessisch Oldendorf gehört. Das dort 1586 angelegte Kirchenbuch¹⁶⁰ enthält (quasi auf dem Kopf stehend und vom Buchende her betrachtet) den Beginn von Andrea Gabriels Madrigal *Caro dolce ben mio, perche fuggire*, das erstmals 1576 im Druck nachweisbar ist: untextiert, als italienische Tabulatur auf zwei Systemen. Folglich wurde hierfür nicht die deutsche Orgeltabulatur gewählt, die gleichzeitig für die solistische Orgelmusik Mitteleuropas intensiv genutzt wurde; woran es liegt, dass sich Belege dieser Notationsform für die Stützung von Ensemblesmusik anscheinend kaum schon aus den Jahrzehnten um 1600 erhalten haben, ist eine Frage, die den Rahmen dieses Textes bei weitem sprengt. Obendrein sind tastenmusikalische Aufführungsmaterialien, die die handschriftliche Stimmbuch-Überlieferung des späteren 16. Jahrhunderts flankierten, wohl kaum erhalten geblieben.

Für die Ausführung der Orgelparts fordert Schütz, die Organisten sollten leiser und lauter spielen – je nachdem, ob gerade eine Capella mitwirkt oder nicht. Ausdrücklich deshalb sind für zahlreiche Stücke in der Continuo-Stimme Besetzungsangaben vermerkt; sie waren also keine bloßen Anweisungen an einen Tastenmusiker, der zugleich das Ensemble leitete und auf diesem Wege mitgeteilt bekam, welche von dessen Teilen jeweils »dirigiert« werden mussten. Wer also eine Orgel in durchweg einheitlicher

¹⁶⁰ Archiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Kirchspiel Fuhlen, Taufbuch 1586–1673/Traubuch 1587–1672, S. 299. Zur Notationsform als italienische Tabulatur vgl. z. B. Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare et sonare a uno, doi, e tre soprani* (Rom 1601), Faksimile Florenz 1980 (Archivum musicum, Collana di testi rari 35).

Registrierung spielen lässt, handelt Schütz' Intentionen zuwider. Vermutlich ist an ein zweimanualiges Instrument gedacht, so dass nicht fortwährend Register gezogen und wieder abgestoßen werden müssen¹⁶¹.

Dies lässt sich am ersten Stück verdeutlichen, das Schütz mit zwei Favoritchören und einer Capella disponiert.

Vers	Text	I	II	Cap.
Hinweis in der Orgelstimme				
1	Der Herr sprach zu meinem Herren: Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege.	Fav. Cap.	Cap. [Cap.]	Cap. [Cap.]
2	Der Herr wird das Zepter deines Reiches senden aus Zion: Herrsche unter deinen Feinden!	Fav. Cap.	Cap. [Cap.]	Cap. [Cap.]
3	Nach deinem Sieg wird dir dein Volk willig opfern in heiligem Schmuck. Deine Kinder werden dir geboren wie der Tau aus der Morgenröte.	Fav.		
4	Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen. Du bist ein Priester ewiglich nach der Weise Melchisedech.	Cap.	Cap.	Cap.
5	Der Herr zu deiner Rechten wird zuschmeißen die Könige zur Zeit seines Zorens.	Cap.	Fav. Cap.	Cap.
6	Er wird richten unter den Heiden, er wird große Schlacht tun; er wird zuschmeißen das Haupt über große Lande.	Fav. Cap.	Cap.	Cap.
7	Er wird trinken vom Bach auf dem Wege, darum wird er das Haupt emporheben. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.	Fav. Fav. Cap. Fav.	Cap. [Fav.]	Cap. Cap.

Die Angaben der Organo-Stimme werden in Abkürzungen, wie Schütz selbst sie verwendet (zu Beginn schreibt er einmal „Fauorito“ und danach gelegentlich „Capella“ in ausgeschriebener Form), so dargestellt, dass sie den jeweils musizierenden Ensemblegruppierungen zugeordnet sind. Angaben in Klammern sind hinzugefügt worden, wenn ein Besetzungswechsel erfolgt, der sich in der Organo-Stimme nicht spiegelt.

Tabelle 4: Orgel und Klangdisposition in Psalm 110 (SWV 22)

Schütz bildet vier Klangabstufungen: Beide Favoritchöre können jeweils allein musizieren; ferner gibt es Tuttiklang, aber zudem häufig ein Miteinander von Chor II und Capella (später einmal, im Tutti-Kontext kaum merkbar, auch eine Koppelung der Capella mit dem ersten Chor).

Die erste Klangreduktion (beim Ausscheiden des ersten Favoritchors) erfolgt zu den Worten »bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege«. Zieht man zum Verständnis dieser Klangregie die Wiedergabe der Dresdner Schlosskapelle heran, wird schnell deutlich, dass mit ihr weder der Auftrag, der aus den Noten hervorgeht, noch die Beschreibung der Klangräumlichkeit, die Schütz im Vorwort gibt, in Verbindung zu bringen sind. Denn es wäre nicht sinnvoll, die Capella in der Nähe irgendeines der beiden anderen Ensembleteile stehen zu lassen.

161 Zu den Einzelnachweisen für diese Praxis siehe weiter unten die Bemerkungen zu den handschriftlichen Eintragungen in den Exemplaren.

Schütz nimmt hier den ersten Chor aus dem Ensembleklang heraus, um ihn bruchlos wieder einsetzen lassen zu können, sobald die restlichen Stimmen den Versschluss musiziert haben. Folglich können Chor II und Capella den Tutti-Eindruck auch ohne Chor I aufrecht erhalten. Das aber ist nur möglich, wenn diese beiden Ensembleteile nicht nebeneinander stehen; sonst verschmolze der Klang der beiden zu einem einzigen Komplex. Wäre Schütz gerade daran interessiert gewesen, hätte es genügt, durchgängig einen schlichten Wechsel zwischen einer Tutti- und einer Solo-Gruppierung vorzusehen – also eine Aufführungsform, die auf Capellae verzichtet. So wird deutlich, dass dies nicht seinen Intentionen entsprach. Und an zwei späteren Stellen fällt diese Favoriti-Rolle dem zweiten Chor zu; also muss raumakustisch erkennbar werden, dass auch dort nicht »die« Sologruppe musiziert, nicht also der erste Chor.

In dieser Klangarchitektur kommt nun die Orgel ins Spiel. Ihre »starcke« Registrierung unterstützt den Eindruck eines Tutti auch dann, wenn der erste Chor aus diesem eigentlich ausgestiegen ist, und begleitet jede der beiden Favoriti-Gruppen »still«, sobald sie einzeln musizieren. Beide Ausrichtungen dieses Spiels »mit guter *discretion*« lassen sich so zusammenführen, dass idealerweise der erste Favoritchor bei der Orgel steht: Sie stützt ihn, kann ihn aber im Tutti-Klang auch ersetzen. Der zweite Favoritchor und die Capella wären sowohl von diesem Musik-Zentrum als auch untereinander räumlich klar abgesetzt; dass die Orgel so, wie für die Favoriti I beschrieben, auch einmal die Favoriti II klanglich »mitrepräsentieren« solle, sieht Schütz nicht vor. Auf diese Weise können Raumarchitektur, Orgelmitwirkung und Werkdisposition ineinandergreifen.

Das Klangkonzept leitet sich zudem elementar aus dem Text her: aus einer Mischung aus Struktur und Dramatik. Psalmverse bestehen aus zwei Hälften, eine Gliederung, die von Komponisten normalerweise respektiert wird. Auch deshalb ist es plausibel, dass nach Abschluss der wörtlichen Rede »Setze dich zu meiner Rechten« eine Differenzierung zustande kommt. Nur stellenweise behält Schütz die Besetzung über eine Vers-Binnenzäsur hinweg bei (Vers 2 und 7) oder lässt einen Vers mit dem Klangkonzept beginnen, mit dem er den vorigen beendet hat (Vers 2–3: Fortdauer der Tutti-Wirkung). Also lassen sich mit der geforderten Trennung der Ensembleteile sowohl die Vers-Fortführungen nach einer Binnenzäsur als auch die Anfänge eines neuen Verses hörbar machen. Nur der »dramatische« Besetzungswechsel im ersten Halbvers ist daher eine Textausdeutung Schütz¹⁶²; das Übrige ist Psalm-Standard. Alles zusammen prägt die klangräumliche Psalm-Darbietung in Schütz' avanciertem Verständnis der venezianischen Techniken.

Überträgt man dies auf die Raumverhältnisse in Kamenz, könnte an der einen Orgel (die vermutlich schon im Westen der Kirche stand) der erste Chor musiziert haben. Mit der Empore an der Chorsüdwand stand ein weiterer Platz in der Kirche, der kein typischer Gemeinderaum war, für musikalische Zwecke zur Verfügung, ebenso (und davon noch abgesetzt: Capella?) ein dritter: neben dem Altar, als dem Standard-Musizierplatz liturgischer Gesänge. Dort wäre (für andere Besetzungskonstellationen des Druckes) eine weitere Aufteilung des Ensembles auf die Nord- und die Südseite des Chorraums möglich gewesen¹⁶³.

162 Für Entsprechungen bei Adrian Willaert sei verwiesen auf seine Vertonung von Ps 115 *Credidi propter quod locutus sum*: auf das Tutti zu *O Domine quia ego servus tuus* (T. 47–52), ebenso auf den Besetzungswechsel zu »dirupisti vincula mea« (T. 65) mitten im Psalmvers; vgl. Hermann Zenck (Hrsg.), *Adriani Willaert opera omnia*, Bd. 8: *Psalmi vesperales*, 1550 (CMM 3, VIII), S. 154–160.

163 Also mit einer ähnlichen Entfernung zwischen den Mitwirkenden, wie sie etwa für die Aufführung von Bachs Matthäuspasion 1736 zu postulieren ist (zwischen der Haupt- und der Schwalbennestempore der Leipziger Thomaskirche); vgl. oben, Anm. 62.

Offen bleibt die innere Konkretisierung dieses Ensembles: Wie viele Sänger bzw. Instrumentalisten standen dem Kamener Kantor zur Verfügung, und wie verteilte er sie? Erschlossen sich ihm die Concertato-Elemente in Schütz' Satzgestaltung: Ließ auch er die Favoriti solistisch singen? Deutlich wird hier: Sämtliche Metadatensysteme, die scheinbar für sich allein stehen, müssen am Ende in einem Gesamtkonzept aufgehen. Denn theoretisch lassen sich Überlegungen zur Satzgestaltung unabhängig von denen zur Ensembleaufstellung und zur Orgelbeteiligung anstellen; doch sie gelten derselben musikalischen Substanz.

Jedenfalls wird der Alternatim-Vortrag des Textes nur bei angemessener Entfernung der Ensemblegruppen tatsächlich erlebbar; er gehört zu den obligaten Elementen nicht nur des Werkkonzepts, sondern ist sowieso eine elementare Prämisse im Umgang mit dieser Art des »venezianischen« Vortrags eines kompletten Psalms.

Wann musiziert eine zweite Orgel?

Wie erwähnt, macht derartige Klangräumlichkeit traditionell misstrauisch: Lässt sich Musik über so große Entfernungen überhaupt koordinieren? Bezogen auf die Orgel heißt die Konsequenz: Muss dann nicht ein anderes Continuo-Instrument das von der Hauptorgel entfernte, andere Teil-Ensemble begleiten – so, wie sich dies 1605 auf dem Titel zu Praetorius' *Musae Sioniae* darstellt¹⁶⁴? Theoretisch erscheint dies denkbar, und auch Schütz sieht diese Option, gerade für die Psalmen; »wofern mehr als eine Orgel gebraucht werden soll«, müsse man eben zusätzliches Aufführungsmaterial anfertigen.

Für Wilhelm Ehmann stand 1971 außer Zweifel, dass solche Zusätze nur dann angefertigt werden müssten, wenn die Ensembleteile räumlich getrennt seien¹⁶⁵; ausdrücklich schreibt er: »Bei einer Aufstellung an »unterschiedenen Orten« mögen jedoch nach Hinweisen des Komponisten im letzten Vorschlag seiner Einleitung mehrere Generalbaßinstrumente mitwirken«.

Zunächst geht es allerdings um ein Missverständnis. Denn wenn für Schütz erst die räumliche Spreizung dieser Musik deren »gewünschten *effect*« ermöglichte, hätte in der Lesart Ehmanns ohnehin nie eine einzelne Continuostimme fürs Aufführen ausgereicht, und so wäre unverständlich, weshalb Schütz einen Sonderfall dieser Art überhaupt erwähnte. Ferner geht Ehmann zu weitgehend von der »allgemeinen Aufführungspraxis« seiner Zeit aus: Deren Fixierung auf größere Chorensembles verstellte ihm den Blick auf das von Schütz Beschriebene. Denn die Alternative für die von ihm vorgeschlagene Aufführungsform schildert er so¹⁶⁶: »Gewiß ist es möglich, alle Chöre auf *ein* Generalbaßinstrument zu beziehen, etwa wenn die Chöre an *einer* Stelle des Raums zusammengedrängt werden.« Der Begriff »zusammengedrängt« lässt hinsichtlich der Zahl der Mitwirkenden, die er im Sinn hatte, keine Fragen offen; eine solistische Besetzung kann Ehmann nicht gemeint haben.

So muss die Interpretation grundsätzlich anders ausfallen: Welche Rolle kann eine zweite Orgel spielen, für die im Sinne Schütz' neue Noten angefertigt werden müssten? Zuallererst muss er an Kirchen gedacht haben, in denen zwei Orgeln fest eingebaut waren wie in der Leipziger Thomaskirche: Orgeln befanden sich (umgestaltet bzw. erbaut auch hier von Johann Lange¹⁶⁷) im Westen der Kirche sowie

164 Vgl. Michael Praetorius, *Musae Sioniae, Teil I (1605)*, hrsg. von Rudolf Gerber, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 1, Wolfenbüttel 1928, S. [V].

165 Ehmann, NSA 23, Vorwort, S. VII. Das im Folgenden Dargelegte rückt von seinen viel radikaleren Überlegungen im Jahr 1956 ab, die das Solistische betonten.

166 Ebenda. Hervorhebungen im Original gesperrt gedruckt.

167 Wustmann (wie Anm. 11), S. 144–149.

auf der Schwalbennestempore über dem Triumphbogen. Anders als für Kamenz erwogen, hätte Johann Hermann Schein das Musizieren also entlang einer Achse gebildet, die sich vom Altar zur Hauptorgel erstreckte, nicht also an Orten, die im Hinblick auf die Raumarchitektur durch »creutzweiß« verlaufende diagonale Linien oder überhaupt asymmetrisch angeordnet wären. Wie weit es möglich war oder sinnvoll gewesen wäre, analog zu Kamenz oder zur vorreformatorischen Praxis Regensburgs und Schlesiens in eine solche axiale Klangarchitektur auch noch das Chorgestühl der Thomaskirche einzubeziehen, wäre eigens zu überlegen. Zwischen den beiden Orgeln allerdings wäre es zu den klassischen Entfernungsproblemen gekommen, nämlich im Tutti.

Genau dieses Musizieren ist eine der Optionen, die Schütz sogar im Sinne des »Musterbuches« entwirft: In Nr. 15 (*Jauchzet dem Herren*) notiert er den gedruckten Continuoart auf zwei Systemen; die Wirkung als vollaussgeführter Generalbass, die eigens als »Proposta« und »Risposta« umschrieben ist, lässt sich von einem einzigen Spieler und einer einzigen Orgel nicht erzielen – nicht in den Abschnitten des Abwechslens, erst recht nicht beim Musizieren beider Teile¹⁶⁸. Für dieses muss auf jeden Fall mit einer klaren Entfernung der »beiden Orgeln« gerechnet werden.

Analog zur »kleinen« Orgel der Thomaskirche und zur zweiten Orgel im Regensburger Kloster St. Emmeram gab es auch in anderen großen Sakralräumen bisweilen ein weiteres Instrument neben einem »großen«. Bis heute weit bekannt sind solche Konstellationen aus den Lübecker Kirchen St. Marien (Hauptorgel, Totentanz-Orgel) und – noch illustrativer – St. Jakobi, da dort neben einer Hauptorgel und der »Stellwagen-Orgel« (beide mit Wurzeln im 15. Jahrhundert) auch ein Positiv vorhanden war, das, 1673 von Joachim Richborn erbaut, auf dem Lettner stand (dieser wurde 1844 abgebrochen)¹⁶⁹. Das geringe Alter dieses Instruments ist dabei zunächst unerheblich; wichtiger ist seine ursprüngliche Aufstellung. Denn ein Lettner¹⁷⁰ konnte nicht nur als Chorschranke funktionieren (wie etwa im Brandenburger Dom¹⁷¹) oder zusätzliche Stellflächen für Altäre schaffen, sondern eben auch einen Teil des Musizierens tragen (wie letztlich schon im Schleswiger Dom). In einem klangräumlich-mehrschichtigen Musizieren also, das Christoph Demantius im Freiburger Dom organisiert haben muss, entstand vom Lettner aus eine ähnliche Klangwirkung wie von der Schwalbennest-Empore der Leipziger Thomaskirche. Hier erklärt sich auch, weshalb Cornelius Gurlitts Beobachtung, die Kamenzer Kirche habe wohl nie einen Lettner gehabt, so wertvoll ist, entsprechend die gut dokumentierte, erst reformationszeitliche Baugeschichte der Marienkirche in Pirna¹⁷². An diesen beiden Orten ist zudem keine zweite Orgel nachweisbar; das Musizieren muss also nach anderen Gesichtspunkten organisiert worden sein.

Orgel und Positiv: Zwischen Begriffsgeschichte und Aufführungspraxis

Zu fragen ist aber, ob zum Musizieren nicht einfach ein zusätzliches Positiv hinzugezogen worden sei. Zunächst ist dem entgegenzuhalten, dass es ortsfest gewesen sein müsste: weil es tendenziell an jedem Festtag genutzt worden wäre und deshalb stets an derselben Stelle stand. Obendrein war ein historisches

168 Zur andersartigen Zielrichtung der sonstigen gedruckten und der handschriftlich hinzugefügten Vermerke vgl. die nächsten beiden Abschnitte.

169 Im Überblick: [https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_\(Lübeck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_(Lübeck)) (Aufruf am 12.10.2018).

170 Zu den Funktionen und deren Entwicklungen im Überblick: Justin Kroesen/Regnerus Steensma, *Kirchen in Ostfriesland und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Petersberg 2011, S. 165.

171 Ernst Badstübner/Carljürgen Gertler, *Der Dom zu Brandenburg an der Havel*, Regensburg 2006 (Große Kunstführer 222), S. 18f. (Lettner).

172 Vgl. oben, Anm. 95 und 129.

Positiv kaum transportabel. Dies ergibt sich umfassend aus seinem Gewicht und seiner Baugröße: nicht nur dann, wenn man auch Metall-Labialpfeifen postuliert, sondern auch, weil – anders als im Fall einer Truhengorgel mit elektrischem Gebläse – zum Instrument auch eine komplette Windversorgung mit zwei Bälgen gehörte, die sich im Untergehäuse unterbringen ließ. Orgeln dieser Art hatten also mindestens eine Größe wie die Orgel, für die – in Praetorius' *Syntagma musicum* eingebunden – eine Entwurfsskizze aus St. Peter im Schwarzwald erhalten geblieben ist (4 Register)¹⁷³, oder diejenige, die für die Darmstädter Schlosskapelle entstand¹⁷⁴.

Dass von einer solchen Orgel nur begrenzt erwartet wurde, transportierbar zu sein, ergibt sich auch aus der Verwendung des Begriffs »Positiv« für Instrumente, für die die Nachwelt viel eher von einer »kleineren Orgel« sprechen würde¹⁷⁵. Solche »Positive« der Zeit vor 1620 sind – als Beispiele¹⁷⁶ hier aus dem nördlichen Mitteleuropa – nachweisbar als (einzige) Orgeln der Leeuwarder Klöster St. Anna und St. Vitus (beide von 1517) sowie in den Hamburger Marschen-Vororten Moorfleet (1602 vorhanden) und Allermöhe (1614 eingeweiht von Jacob Praetorius). Die erste Orgel auf Schloss Gottorf in Schleswig (1501) galt ebenso als Positiv wie die Orgel aus Schwabstedt, die 1609 ins Flensburger Rathaus verkauft wurde. Als »Positive« wurden später auch Orgeln bezeichnet, die als Notbehelf bis zur Erbauung eines größeren Instruments dienten (wie 1622 im eben gegründeten Glückstadt oder für die 1657 kriegszerstörte Orgel in Itzehoe). 1635 wurde das »Positiv« der Oldenburger Lambertikirche nach Golzwarden verkauft, später dort um ein angehängtes Pedal ergänzt und galt beim Verkauf 1694 nach Großenmeer noch immer als Positiv – es hatte damals zwei Manuale und 10 Register. Ebenfalls zweimanualig war das Positiv, das in der Stader Kirche St. Cosmae und Damiani auf Empfehlung Thomas Selles angeschafft wurde. Arp Schnitgers Orgel in Twielenfleth (Altes Land, 1689; 8 Register) wurde ebenso als Positiv bezeichnet wie sein »einziges Positiv«, das er für eine niederländische Kirche baute: in Nieuw Scheemda (1698; 8 Register). Auf diese Weise lässt sich eine ungefähre Vorstellung davon gewinnen, wie immobil »Positive« waren. Ihre Größe entspricht mindestens derjenigen eines massiven, mindestens zweitürigen und mannshohen Schanks. Ihr Platzbedarf im Kirchenraum war bei weitem größer als für moderne, insofern aber unhistorische Truhengorgeln; von ihnen werden Schütz' Orgel-Vorstellungen nicht erfüllt.

Für die weitere Betrachtung hat man ferner eine historische Trennlinie zu ziehen: Zahlreiche »Positive« entstanden erst nach der Drucklegung der *Psalmen Davids*; ihre Erbauung verbindet sich erst mit

173 In: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/praetorius1619-2/0278> (Aufruf am 12. 10. 2018).

174 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Orgel_der_Evangelischen_Kirche_Worfelden (Aufruf am 12. 10. 2018); diesen Hinweis verdanke ich Arno Paduch.

175 Analog zur Bezeichnung »kleine Orgel«, wie etwa originär für diejenige in der Hamburger Hauptkirche St. Nikolai oder im Hamburger Dom, vgl. Hugo Leichsenring, *Hamburger Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Hamburg 1982 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20), S. 109.

176 Zu den Orgelnachweisen der im Folgenden genannten Orgeln Norddeutschlands und der Niederlande vgl. folgende Handbücher: Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel etc. 1974; Walter Kaufmann, *Die Orgeln des alten Herzogtums Oldenburg: Nordoldenburgische Orgeltopographie*, Oldenburg 1962; Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig* (Schriften zur Musik 23), München 1973; Günter Seggermann, *Die Orgeln in Hamburg*, Hamburg 1997; Auke Hendrik Vlagsma, *De Friese orgels tussen 1500 en 1750*, Leeuwarden 2003. Zu Stade vgl. Martin Böcker/Peter Golon, *Die Orgel-Stadt Stade: Weltberühmte Orgeln und 600 Jahre Orgelbau*, Stade 2004, S. 51. Zu Glückstadt: Landesarchiv Schleswig-Holstein Abt. 123 Nr. 3187. Zu Lübeck St. Jakobi vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_\(Lübeck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Jakobikirche_(Lübeck)) (Aufruf am 12. 10. 2018).

der fortschreitenden Ausbreitung der Generalbassmusik, und sie repräsentieren nicht die mitteldeutsche Orgel-Normalität, auf die Schütz' Vorwort-Bemerkungen 1619 abzielen. Ausgeschlossen werden damit neben dem (nicht mehr existierenden) Stader Positiv oder dem Lübecker Richborn-Positiv auch das bis heute zumindest äußerlich erhaltene Gegenüber aus Hauptorgel und »Lettner mit Orgel« in Tönning (1681/83 bzw. 1739). Zu dieser »Familie« gehörten sicher auch das Positiv, das auf der Innenansicht der Nürnberger Frauenkirche von 1696 zu sehen ist, und jenes, das 1628 Johann Andreas Herbst nach seiner Übersiedelung nach Frankfurt anschaffen ließ, um es dort für die Figuralmusik einsetzen zu können¹⁷⁷. Damit bleiben für die Zeit vor 1619 tatsächlich nur wenige Kirchen mit zwei ortsfesten Orgeln übrig, die für Schütz' Vorstellungen als Bezugspunkt gedient haben könnten. Transportabel war dagegen ein Regal; doch mit seinen Zungenstimmen wäre es kaum das Instrument, von dem Schütz entweder die »stillen« Klänge zur Begleitung der Favoriti oder die »starcken« bei der Capella-Mitwirkung erwartete.

Auf diese Weise wird der Normalfall verständlich, mit dem Schütz rechnete: dass die eine, einzige Hauptorgel einer Kirche die Basis des kompletten, klangeräumlich-mehrchörigen Musizierens bildete – wie bereits für Kamenz und Pirna aus der »liturgischen Architektonik« abgeleitet. Dies machte auch die Bilddarstellung auf der Titelseite der *Psalmodia christiana* von Hector Mithobius¹⁷⁸ mit ihrer Zentrierung auf eine einzige Orgel verständlich. Geringfügig anders liegen die Dinge für den detaillierten Bericht über das bis zu vierchörige Musizieren zur Einweihung der St. Gertruds-Kapelle in Hamburg 1607¹⁷⁹: Einem der Chöre war ein Regal zugeordnet, nur einem anderen die Orgel; doch auch sie stellte im Tutti das Fundament des Gesamtensembles bereit. Ähnliche Verhältnisse prägten das Musizieren, das 1642 in Breslau aufgrund einer Stiftung ermöglicht wurde¹⁸⁰. Schütz' Anweisungen dagegen gehen ausdrücklich von der Dauer-Mitwirkung der einen Orgel aus; dass er in Nr. 15 das Abwechseln zweier Orgeln demonstriert und in Nr. 26 »Liuti« (als Akkordinstrumente) erwähnt, gehört zum Variieren dieses Grundprinzips, ebenso wie Schütz auf dem Titel der Continuo-Stimme »Lauten, Chitaron etc.« als Alternativen für die Orgel benennt.

Die Hauptorgel im Fokus: Die Continuo-Exemplare aus Nürnberg und Saalfeld

Dass das Gesamtensemble tatsächlich von einer einzigen Orgel gestützt werden konnte, zeigen die Continuo-Stimmbücher gerade dann, wenn über die gedruckten Vorschriften Schütz' noch weitere Anweisungen handschriftlich hinzugefügt worden sind. Einen Ausgangspunkt dafür kann das in Brüssel überlieferte Exemplar¹⁸¹ bieten, und zwar im Eingangsstück der Sammlung, für das Schütz' differenzierte

177 Nürnberg: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Nürnberg_Frauenkirche_1696.jpg (Aufruf am 12. 10. 2018). Frankfurt: Peter Epstein, *Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's*, in: AfMw 6 (1924), S. 58–102, hier S. 82 f. und 101. Für die Hinweise auf beide Instrumente danke ich Arno Paduch herzlich. Zur frühesten Nürnberger Aufführungspraxis der *Psalmen Davids* vgl. den nächsten Abschnitt.

178 Wie oben, Anm. 65.

179 Wiedergabe bei: Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg etc. 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 12), S. 263 f.

180 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 350–352.

181 Leider ist die Provenienz nicht zu ermitteln; für Informationen danke ich Michiel Verweij, Brüssel. Einziger Anhaltspunkt könnte die Namensnennung »Matthæus Haler« zu Nr. 5 im Continuo-Stimmbuch sein; als Namensträger ließe sich auf Matthäus Haller verweisen, der beim Reformationsjubiläum 1617 in der Reichsstadt Reutlingen als einer der zwölf Zunftmeister genannt wird; vgl. Johann Georg Füsing, *Umbständliche Relation wie es mit der Reformation der Stadt Reuttlingen, so wohl Vor- inn und nach dem Jahr M.D.XVII. eigentlich hergegangen*, [Reutlingen] 1617, S. 316;

Angaben noch weitergeführt werden. Unter den Abschnitten, die demzufolge vollstimmig musiziert werden, ist mit Tinte eine liegende eckige Klammer eingezeichnet, deren Waagrechte als Wellenlinie dargestellt ist. Dort, wo die Capella I aus dem Musizieren aussteigt, ist »2. Ch.« vermerkt. Folglich wird dort, wo nach Schütz' Angaben die Capella noch gemeinsam mit den Favoriti II weitermusizieren, nicht mehr Tuttiklang gefordert, sondern Anderes.

Die »liegende Klammer mit Wellenlinie« ist ein vertrautes Darstellungszeichen für Tuttiklang; noch 80 Jahre später findet es sich in Bachs Partiturautograph zur Mühlhäuser Ratswechselkantate BWV 71¹⁸². In eine Continuoostimme als Überformung eingezeichnet, war demnach auch hier eine Klangdifferenzierung das Ziel. Demnach werden drei Formen voneinander unterschieden: das Musizieren zweier Chöre jeweils für sich und deren Vereinigung zum Tutti. Wie weit dabei Capellae eine Rolle spielen, bleibt vorerst offen.

Dass dies keine Dirigieranweisungen sind, wird im zweiten Stück deutlich. Dort ergibt sich in der Eröffnung ein chorisches Abwechseln zum Text »Warum toben die [Heiden]«; der jeweils folgende Chor setzt ein, während der vorausgehende zum Wort »Heiden« sein Musizieren abschließt. Dem vorausgehenden Text sind im Continuo jeweils zwei Halbenoten zugeordnet. Jedes dieser Paare erhielt nun einen »Ch. 1«- bzw. »Ch. 2«-Vermerk, teils durch Linienzusätze präzisiert und am Ende sogar korrigiert: Die neunte Halbe, ursprünglich nicht dem »Ch. 2.«-Anteil zugeordnet, wird diesem nachträglich zugeschlagen. Dies wäre sinnlos, wenn diese Zeichen auf ein Abwechseln zweier Orgeln hätte verweisen sollen (wie Schütz' Vorgaben in Nr. 15); es lässt sich folglich nur noch als Klangwechsel an einer einzigen deuten. Nach dieser neunten Note jedoch ist dann das eingetragen, was im Eingangsstück fehlt: Für das Zusammentreten des Gesamtensembles ist »Cap.« hinzugesetzt¹⁸³. Also geht es tatsächlich um drei Klangebenen – und nicht um eine prinzipielle Einsparung der Capellae.

Von deren Einsatz an ist, nur noch schwach erkennbar, von anderer Hand mit Bleistift eine Textierung eingetragen, offensichtlich um dem Spieler ein Mitverfolgen zu ermöglichen. Wie »organistisch« dies konzipiert ist, zeigt sich in Nr. 9: in Texteintragungen durch denselben Schreiber mit Tinte. Sie folgen dem Klangverlauf des Gesamtsatzes und sind insofern für andere Aufführende unsinnig. Für die beiden ersten Klangblöcke, jeweils zum Text »Wohl dem«, setzt jeweils der Tenor vor den drei anderen Stimmen ein, zuerst eine Ganze früher, beim zweiten Mal synkopisch nach einer Halben Pause. Die Textierung im Continuoart behandelt die Abläufe nun so, als handele es sich um einen fortlaufendem Textvortrag, in dem das Wort »wohl« wiederholt wird (»wohl, ij, dem« mit »ij« als »Faulenzerzeichen«). Offenbar irrtümlich erhielt schon der Abschluss der zweiten Phrase eine liegende eckige Tutti-Klammer:

online: <https://books.google.de/books?id=alTwMJNDHFMC&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (Aufruf am 12. 10. 2018). Der Name ermöglicht jedoch keine zwingende Zuordnung. Zudem sind die Hintergründe der Musikpraxis in Reutlingen unklar: In der Fundamentaldarstellung der Schulgeschichte ist die Musik gar nicht erwähnt; siehe: Franz Votteler, *Geschichte der Lateinschule der Reichstadt Reutlingen*, in: *Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg*, Bd. 2, Halbbd. 1: Geschichte des humanistischen Schulwesens der Reichsstädte, Stuttgart 1920, S. 327–383; allerdings waren an Latein- und Deutscher Schule der Reichsstadt ab 1646 für drei Jahre Samuel Friedrich Capricornus und Johann Kusser (Vater Johann Sigismund Kussers) beschäftigt, die sich ausdrücklich »auch zu der Musik gebrauchen zu lassen« anboten. Vgl. hierzu Hermann Mall, *Reutlingen, im Spiegel der deutschen Musikgeschichte*, in: *Reutlinger Geschichtsblätter*, Neue Folge 10 (1972), S. 45–61, hier S. 46. Somit ist die Verbindung nach Reutlingen nicht völlig auszuschließen.

182 Zum Verständnis: Parrott (wie Anm. 39), S. 35–37.

183 In Nr. 4, von Schütz rein doppelchörig disponiert, ist gleichfalls ein Capella-Anteil ausgewiesen – ähnlich wie er dies mit der dritten Empfehlung seiner Vorrede (für andere Stücke) umschreibt.

Sie wurde getilgt und erst für den Tutti-Einsatz in Takt 13 [?] eingeführt (der vorangestellte Tenor-Einsatzton bleibt dabei noch ausgespart). Gerade hier wird also lebendig, wie auch in der Praxis das gemeinsame Orgelfundament für Mehrhörigkeit organisiert wurde: Nur wenn tatsächlich ein Tutti musizierte, wurde der Orgelklang verstärkt.

Für den Umgang mit den handschriftlichen Eintragungen in anderen Exemplaren¹⁸⁴ sind diese differenziert verwendeten Zeichen ungemein hilfreich. Keine der Besetzungsangaben lässt sich als Tacet-Vermerk verstehen, mit dem auf das Spiel einer anderen Orgel verwiesen würde; stets geht es um Variationen eines kontinuierlichen Spiels. Und nichts verweist darauf, dass die Begriffe in der gedruckten Stimme nur vorformuliert und anschließend in eigene, handschriftlich erstellte Aufführungsexemplare übertragen worden wären; gerade die Textierungen (bald mit Bleistift, bald mit Tinte) spiegeln die ununterbrochene Benutzung durch nur einen Spieler.

Einzeichnungen derselben Art finden sich auch in anderen Exemplaren; und auch in ihnen deutet nichts auf etwas anderes hin als auf die Nutzung einer einzigen Orgel. Sie muss klanglich reicher differenzierbar sein als ein kleines Positiv; folglich steht die jeweilige Hauptorgel im Zentrum des Musizierens – so, wie es auch (aufgrund der Orgelbaugeschichte) für Kamenz und Pirna angenommen werden muss. Die Idee, als Ersatz eine moderne Truhengorgel zu verwenden, ist demgegenüber ein fundamentaler Irrtum und beruht auf einem Missverstehen der Werkdisposition Schütz'; mit ihr lässt sich die von ihm intendierte Klangwirkung der Werke nicht erzielen.

Sehr umfangreich sind diese Annotationen im Saalfelder Orgel-Exemplar: In Nr. 3, 4 und 9, für die im Originaldruck keine originalen Angaben Schütz' enthalten sind, ist bezeichnet worden, welcher der beiden Chöre jeweils gestützt werden solle; in Nr. 24 werden teils die gedruckten Favoriti-Vermerke durch Chor-Benennungen wie im Brüsseler Exemplar spezifiziert, teils sind zusätzlich die Vermerke »3. Chor« bzw. »Tutti« für Schütz' Capella-Abschnitte eingefügt¹⁸⁵. Auch der Saalfelder Organist unterschied also – abhängig von der Besetzungsstärke in den Favoriti-Abschnitten – die Registrierung noch weiter: nicht nur als »still« und »starck«, sondern für das Forte nochmals weiter.

Das Verfahren wird noch klarer im letzten Stück (Nr. 26, *Jauchzet dem Herren, alle Welt*): Hier sind im Originaldruck zur Continuostimme Instrumentations-Angaben hinzugesetzt; im Saalfelder Exemplar wird diese Informationsschicht mit den Begriffen »Org[an].« und »Pos.[auch »Posit.«, »Positiv«]« überformt¹⁸⁶. Der geringstimmige Start (Tenor, bei Schütz bezeichnet mit »Traverse«) wird demnach von

184 Zu ihnen gehören die schon von Spitta (SGA 3, S. XVII f.) wiedergegebenen Eintragungen im vollständigen Berliner Exemplar; sie wirken in ihrer präzisen Verteilung auf Haupt- und Brustwerk sowie Rückpositiv sowie in der exakten Benennung zumindest einzelner Register außerordentlich farbig. Offensichtlich überlagern sich in ihnen allerdings zwei Schichten von Eintragungen, und sie wurden »frei« nach künstlerischer Intuition gesetzt; es ist nicht erkennbar, dass bestimmte Musikgruppierungen stets mit der gleichen Registrierung bedacht wurden. Obendrein wirken sie in ihren Bezeichnungen relativ jung, auch darin, dass die Register der Orgel mit Zahlenangaben bezeichnet werden: Da das Exemplar vermutlich der Musiksammlung von Johann Friedrich Naue entstammt, die 1824/25 von der Berliner Königlichen Bibliothek erworben wurde (auch diesen Hinweis verdanke ich Roland Schmidt-Hensel), ist denkbar, dass die Vermerke erst (in Teilen?) auf ihn zurückgehen; zu Naues diesbezüglichen Aktivitäten lässt sich nur vage verweisen auf: Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2 Bde., hier Bd. 2/2: Von Wilhelm Friedemann Bach bis Robert Franz, Halle 1942, S. 426 f., S. 429 und S. 450. Zur älteren (Hallenser?) Provenienz des Exemplars lassen sich bei Serauky keine Angaben ermitteln.

185 NSA, Nr. 26: T. 102, 185, 222 bzw. 203 (hier »Tutti«).

186 Rumpf (vgl. Anm. 68), S. 211–217; vgl. besonders auch die Abbildung aus Nr. 26 auf S. 216. In dieser Hinsicht ähnlich den Angaben im kompletten Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.

»Org.« gestützt; die Fortführung, die an ein Sopran-Tenor-Paar fällt und laut Schütz eigentlich für »Liuti« bestimmt ist, erhält eine »Pos.«-Begleitung, ebenso – in gleicher Besetzung – der Abschnitt »Mit Trommeten« ab Takt 98. Damit entsteht der Eindruck, dass die beiden Ensembleteile mit bestimmten Orgelklängen gekoppelt wurden, und theoretisch denkbar wäre, dass es sich um zwei verschiedene Instrumente handelte: An der »Orgel« hätte Chor I musiziert, am »Positiv« Chor II.

Allerdings gilt »Positiv« auch für das Musizieren des dritten Chors, und zwar im Abschnitt nach Takt 80 (»Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen«)¹⁸⁷: In der Abfolge »Organ. – Posit. – Organ.« werden jeweils Zwei-Takt-Gruppen voneinander abgesetzt, so dass »Organ.« auf Chor I bezogen ist, »Posit.« nun auf Chor III, in dem ein Sopran von vier Streichern gestützt wird. Wenn also zwei verschiedene Tasteninstrumente gebraucht wurden, müssten die Chöre II und III (beide mit dem »Positiv« verbunden) in der Kirche an derselben Stelle gestanden haben, abgerückt von der Hauptorgel, an der der erste Chor musizierte. Lässt sich damit aber noch die »gewünschte« Klangräumlichkeit erzielen? Denn ein Abwechseln ergibt sich nicht nur zwischen dem ersten Chor und einem der beiden anderen, sondern auch zwischen diesen selbst (zu T. 48: »Lobt ihn mit Pauken«¹⁸⁸).

Doch gegen all diese Überlegungen spricht ohnehin das Notenmaterial: Die Eintragungen stehen in einer einzelnen Continuo-Aufführungsstimme; folglich lassen sie sich nur als Anweisungen an einen einzigen Organisten verstehen und bezeichnen demnach den Wechsel zwischen Hauptwerk und einem Rück- oder Brustpositiv¹⁸⁹. Dabei ist die Lautstärkefrage (auf die Schütz im Vorwort fokussiert) nicht mehr entscheidend, sondern die Klangfarbe: Labialpfeifen des Hauptwerks lassen sich im Brust- oder Rückpositiv¹⁹⁰ ihren kleineren Verwandten oder Zungenregistern gegenüberstellen. Und schließlich findet sich auch der Vermerk »Tutti«, folglich für »Organo pleno«.

Aufführungspraktisch hat dies eine weitere Konsequenz. In Nr. 26 beim Chorwechsel zu »mit Pfeifen und Saiten« geht es um eine delikate Klangdifferenzierung; in Saalfeld ermöglicht wurde sie einerseits durch die Disposition der großen Orgel, andererseits mit der von Schütz gewünschten räumlichen Aufspaltung des Ensembles. Bei einer traditionellen, frontalen »Chor«-Aufführung lässt sich nur ein Laut-Leise-Wechsel erzielen, der aber die Potentiale des Abschnitts möglicherweise nicht einmal richtig deutet: Wenn die Ensemblegruppen angemessen voneinander getrennt sind, können sie gleichermaßen im Forte musizieren, denn die Unterschiede liegen dann im Klangfarblichen und in der unterschiedlichen räumlichen Herkunft der Musik. So vermitteln die Saalfelder Eintragungen außerordentlich detaillierte Ansätze dafür, wie die Vielfalt des Ensembles von einer einzigen Hauptorgel aus (mit mindestens zwei Manualen) begleitet werden konnte. Dafür jedoch, wie sich das Ensemble über genau diese Kirche verteilt haben kann, führen auch sie nicht zu neuen Erkenntnissen; anzunehmen ist lediglich, dass eine Musikgruppierung direkt an der Orgel stand, also an dem Platz, der ihr in der örtlichen Tradition zukam¹⁹¹.

187 Zählung nach NSA 26, S. 136–138.

188 Erneut nach T. 211: »Denn seine Gnad und Wahrheit [...]«. Dieser Abschnitt jedoch wurde für die Saalfelder Aufführungssituation gestrichen, vgl. Rumpf (wie Anm. 68), S. 217.

189 Die Werkgliederung der damaligen Orgel ist anscheinend unbekannt; für Informationen danke ich Felix Friedrich (Altenburg) und Andreas Marquardt (Saalfeld).

190 Diese könnten obendrein, als Regal im Brustwerk verstanden, eine attraktive Rolle in der Begleitung nicht nur des »Trommeten«-Abschnitts übernehmen, sondern auch im vorausgehenden »Harfen«-Abschnitt.

191 Vgl. oben, Anm. 68.

Noch weiter präzisiert wird dieses Bild durch das »Münchner« Exemplar; es gehört zu den einstigen Nürnberger städtischen Beständen¹⁹². Chor-Unterscheidungen sind zu Nr. 11 (*Danket dem Herren*) hinzugefügt; auch zu diesem Werk sind im Stimmbuch fast keine gedruckten Besetzungsangaben enthalten, die für die Registrierung relevant sein könnten. Die Eintragungen setzen erst in Takt 40 an, und zweimal fehlen Angaben für den Wechsel vom zweiten zurück zum ersten Chor (T. 44 und 138). Dass es sich um Lücken in einem ansonsten sauber ausdifferenzierten Klangkonzept handelt, zeigt sich im Folgenden¹⁹³: Dort wird vielfach mit senkrechten (teilweise: gepunkteten) Linien exakt bezeichnet, auf welche Note sich der Chorwechsel bezieht; bisweilen zielen diese Linien sogar zentriert auf die Mitte des Werts Halber Noten ab. Und auch dies lässt sich anhand der musikalischen Substanz weiter konkretisieren: In der überwiegenden Zahl der Fälle wird dabei die Klangwirkung der Phrasenschlüsse noch ganz dem »vorigen« Chor zugeordnet; erst danach wird zur jeweils »neuen« Chorgruppierung gewechselt¹⁹⁴.

Also lässt sich auch nach diesen Einzeichnungen kein Ensemble dirigieren: Die Chöre erhielten ihren Einsatz zu spät. Und wenn sie sich auf das Musizieren an zwei Orgeln bezögen, wäre nicht plausibel, weshalb das jeweils »neue« Tasteninstrument nicht schon mit dem Einsatz des zugehörigen Chores zu musizieren begönne (wie die »Risposta« in *Jauchzet dem Herren*). So handelt es sich erneut um Anweisungen für einen einzigen Organisten: Erst nach den entsprechenden Phrasenschlüssen wechselte er das Manual, um in das Musizieren des anderen Chors einzustimmen.

Dieses Resultat wiederum lässt sich auf die schon erwähnte Innenansicht der Nürnberger Frauenkirche aus dem Jahr 1696 beziehen: Ein Generalbasspart, der an einer einzigen Orgel gespielt und nach der chorischen Besetzung differenziert werden sollte, wäre zwingend der reich disponierten Hauptorgel in der Südostecke des Schiffs zugefallen. Ihr benachbart und ihr gegenüber zeigt die Innenansicht für das spätere 17. Jahrhundert Emporen, die eindeutig dem Musizieren vorbehalten waren: Ihre Brüstungen sind mit vergitterten Sichtblenden versehen, die die Musizierenden vor den Blicken des Gottesdienstpublikums abschirmten. Nicht zuletzt im Zusammenspiel mit dem gleichfalls erkennbaren Chorgestühl stand diese Orgel buchstäblich im Zentrum eines mehrchörigen Musizierens – zumindest also in diesem einen Werk. Für eine Aufteilung des Musizierens mit einem zweiten Tasteninstrument (das schon seit dem 15. Jahrhundert in der Nürnberger Frauenkirche vorhanden war) findet sich in den Noten kein Hinweis.

Die Zeitgenossen Schütz' machen also deutlich, dass sie dessen Auffassung der essentiellen Mitwirkung einer Orgel teilten – und dass allen (Schütz eingeschlossen) die Verwendung einer einzigen, großen Orgel als Ausgangspunkt diene. Diese war folglich eine Klangkonstante neben dem räumlichen Abwechseln der musizierenden Gruppen. Entfernungsfragen haben demnach nie eine Rolle gespielt. Dies legt nahe, von den gewohnten Aufführungstraditionen abzurücken; jedenfalls wird, wie dargestellt, eine Truhengorgel den Intentionen Schütz' nicht gerecht.

192 Vgl. oben, Anm. 157. Informationen zur Besitzgeschichte verdanke ich Reiner Nägele, München; im handschriftlichen Repertorium der Münchner Notendrucke findet sich demnach folgender Hinweis: »Die nachfolgenden Nummern 2673–2726 umfassen die alte Musikaliensammlung der Reichsstadt Nürnberg, aufgefunden im Februar 1892 von A. Sandberger«. Die Jahresangabe wurde nachträglich in »1894« korrigiert.

193 Besonders ab T. 108 (für das Abwechseln nur noch zum Text »denn seine Güte währet ewiglich«).

194 So steht in T. 111 »1 Ch:« erst zur 2. Takthälfte, in T. 109 »2 Ch:« erst zum 2. Viertel, in T. 114 »1 Chor« nach der ersten Halben und in T. 115 »2 Ch:« (mit hinzugefügtem senkrechtem Orientierungsstrich) erst erneut zur Takthälfte – obgleich die Chöre jeweils mit Taktbeginn neu einsetzen. Zuvor sind die Chorwechsel stellenweise exakt (mit Hinzufügung gestrichelter senkrechter Linien) auf den Einsatzpunkt bezogen, so oben auf fol. C ij recto zu T. 40 und 46.

Zink und Violine: Schütz' Instrumentation zwischen Idiomatik und Wahlfreiheit

Wie steht es um die weiteren Instrumente? Richtig ist: Im Druck sind fast alle Stimmen textiert¹⁹⁵, wirken vokal disponiert¹⁹⁶ und scheinen, oberflächlich betrachtet, in keiner Hinsicht spezifische Züge bestimmter Instrumente zu zeigen. Doch daraus sollte man keinen Vorrang des Vokalen vor dem Instrumentalen ableiten: Manche Stimmen im hinteren Teil der Sammlung sind sowohl mit Text als auch (über den Initialen) mit Instrumentenangaben versehen; Instrumentales und Vokales steht dort also ebenso gleichgewichtig nebeneinander wie in der zeitgenössischen Theologie.

Den Instrumenten gelten zwei der Vorwort-Erläuterungen Schütz'. Capellae mit hoch bzw. tief geschlüsselten Stimmen seien für sie geschrieben – anders als die Favoritchöre, von denen die meisten komplett vokal auszuführen seien. Die Ausnahme davon bilden vor allem die vier Psalmvertonungen mit ungleich geschlüsselten Favoritchören, in denen jeweils ein beliebiger Part als Singstimme übrig bleiben kann.

Das Letztere ist zunächst eine brillante Information über Schütz' so durchgängig obligate Satztechnik: Er legt sich nicht fest, welche Stimme vorzugsweise vokal auszuführen ist, und gestaltet daher jede Stimme »musikalisch dankbar«¹⁹⁷. Wie eingangs erwähnt, wäre es sinnlos, einen als Füllstimme konzipierten Part zum Träger der Textaussage zu machen oder auch instrumental hervortreten zu lassen; jeder hat also einen gleichermaßen obligaten Charakter. Und theoretisch kann man Einzelsänger auch mit einer Orgel begleiten – also völlig ohne weiteres Instrumentarium.

Hoch geschlüsselte Capellstimmen seien, so Schütz ferner, »meistentheils auff Zincken vnd andere Instrument gerichtet«, tiefe hingegen »für den großen Violon, Quartposaun, Fagott bequemet«. Diese Stimmen sollen also in der präsentierten Form nicht gesungen werden. Ihre vokale Disposition und die Textierung mögen daraufhin den Eindruck vermitteln, es sei gleichgültig, welches Instrument verwendet werde. Doch gerade für höhere Stimmen ist dies bei genauerer Betrachtung zweifelhaft.

Was spricht also für den favorisierten Zink? Sein Grund-Tonvorrat¹⁹⁸ erstreckt sich über zwei Oktaven von a^0 über a^2 ; die höhere der beiden Oktaven wird durch Überblasen erreicht, und mit Zusatzgriffen erschließt sich der Tonraum bis c^3 . Dieser Register-Unterschied spiegelt sich in Schütz' Druck von 1619 überraschend direkt. Die beiden ausdrücklich für Cornetto bezeichneten, höheren Parts zu *Zion spricht* lassen diesen Klangaufriss schon in den ersten Takten erkennen, und nur selten wird die überblasene Oktave unterschritten; in der Capella zum Einleitungssalm ist für den Zink I nur genau sie gefordert. Damit ist instrumentenspezifische Idiomatik gegeben, ohne Wenn und Aber – trotz des vokalen Erscheinungsbildes der Stimmen. Entsprechend gibt es in *Der Herr sprach zu meinem Herren* ferner einen dritten Zink, der sich vor allem in der tieferen Oktave tummelt (wie auch im Start zu *Zion spricht*), und einen zweiten, der zwischen beiden Lagen wechselt.

Fragt man nach alternativen Besetzungen, ist zunächst an die Violine zu denken: Das moderne Instrument bildet einen Grund-Tonvorrat zwischen g^0 und h^2 ; c^3 erfordert noch keinen veritablen Lagenwechsel, sondern ist punktuell auch mit einer Dehnung der Hand erreichbar. Folglich gibt es am unteren Ende des Tonmaterials ein Plus gegenüber dem Grundtonvorrat des Zinken; am oberen ließe sich des-

195 Dort, wo sich kein Text findet, ist trotz einer vokal erscheinenden Linienführung (vgl. Ehmman, Vorwort zu NSA 23, S. IX) die Instrumentalbesetzung obligatorisch.

196 Wiermann (wie Anm. 180), S. 254: »Elemente einer instrumentalen Musiksprache sind [...] nicht nachweisbar«.

197 Zur andersartigen Gestaltung Michael Praetorius' vgl. oben, Anm. 18.

198 So auch noch Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum*, Schwäbisch Hall 1732 (Faks. Kassel und Basel 1954; Documenta musicologica 1/8), S. 37.

sen Tonraum mit Lagenspiel ausweiten. Tatsächlich sind Zink-Parts prinzipiell auch auf Violinen spielbar¹⁹⁹. Dennoch sind diese (wenn nicht ausdrücklich bezeichnet) kaum die favorisierte Option, denn auf ihnen gibt keinen klanglichen Anlass dafür, so auf die höhere Oktave zu fokussieren, wie Schütz es tut – im Hinblick auf die Klangregister des Zinken. Das ist somit eine exemplarische Information dafür, wie ein Komponist Optionales komponieren kann: Es gibt Primäres und schwächere Alternativen.

Allerdings scheint sich Schütz unter einer Violine damals ohnehin etwas anderes vorgestellt zu haben als Jüngere. Für vier Stücke fordert er ihre Mitwirkung ausdrücklich (SWV 38, 41, 44, 47). Sofern es sich um Sopran- oder Altlage handelt²⁰⁰, verwendet er nur Töne zwischen d^1 und c^3 : eine Quinte über der tiefsten Saite ansetzend und einen Ton über den Spitzenton der ersten Lage (h^2) hinausgehend (etwas, das dann eben auch noch auf einem Standard-Zink spielbar ist). Werke aber, die c^1 nicht unterschreiten, mögen für eine kleine Diskantgeige geschrieben sein: für einen Violino piccolo, dessen unterer Grenztöne eben bei c^1 lag (als Quartgeige der Zeit)²⁰¹. Deshalb lässt sich ein solcher Part prinzipiell auch auf einer Sopranblockflöte spielen²⁰²; doch auch auf ihr macht die Fokussierung auf die Zink-Oktave zwischen a^1 und a^2 keinen Sinn.

Auf einer Quartgeige schließlich öffnete sich auf der höchsten Saite – ohne jegliches Lagenspiel – ein normaler Griffraum bis e^3 . Ihn jedoch schöpft Schütz nach oben hin nicht aus, nicht zuletzt in Rücksicht auf den Zink, der so weit in die Höhe nicht folgen könnte. Und erst später, in den ersten beiden Teilen der *Symphoniae Sacrae*, gibt es Stücke, die nicht allein bis zum tiefsten Ton der modernen Violine hinunterreichen (g^0), sondern zugleich jenes h^2 deutlich überschreiten²⁰³. Erst dort also wird das jüngere Instrument zwingend gefordert (einschließlich des Lagenspiels), vor allem im Schlusstück des zweiten Teils, in dem Doppelgriffe nur mit der Saitenstimmung der modernen Violine spielbar sind.

Dies alles ist verständlich, denn bis 1619 kann Schütz die erst zeitgleich ansetzenden Perfektionierungen der Violine noch nicht gekannt haben, die damals von der Amati-Familie ausgingen und diese binnen kurzem europaweit berühmt machten²⁰⁴; Schütz' Violine muss anfänglich viel eher ausgesehen haben

199 Vgl. hierzu das Brüsseler Exemplar: Stimmbuch Cantus I, Nr. 22, original mit »Cornetto« bezeichnet, handschriftlich unter dem Einsatz »Viol.«; Schütz bildet in Nr. 17 (*Alleluja, lobet den Herren*) selbst die Alternative »Cornetto o Violin«.

200 Also außer SWV 38: Tenorvioline.

201 Vgl. Michael Praetorius' Tabelle in: *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 26 (»Klein Discant-Geig«). Die »kleine Diskantgeige« aus Randeck (im Freiburger Dom) ist hingegen ein Dreisaiter; als Stimmung wird (ebenfalls mit Hinweis auf jene Tabelle) » g^1 - d^1 - a^2 « angegeben, vgl. Herbert Heyde und Peter Liersch, *Studien zum sächsischen Instrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Peters* 2 (1979), S. 231–259, hier S. 247.

202 In diesem Sinne wird im Exemplar der Berliner Nikolaikirche zu Nr. 11 (*Danket dem Herren*) der Cantus I in Teilabschnitten bald als »Viol.«, bald als »Cornet:«, bald als »Flaut:« gekennzeichnet; zweimal ist »NB« eingetragen und einer der darauffolgenden Abschnitte mit der charakteristischen Tutti-Unterstreichungen versehen (dies führte folglich zu einer rein instrumentalen Tutti-Besetzung). Also gab es in Einzelfällen (hier allerdings relativ weit von Schütz' Intentionen entfernt liegend; vgl. hierzu auch den Schlussabschnitt des Vokalistens-Kapitels) sogar die Möglichkeit, alle drei Instrumente in einem einzelnen Part eintreten zu lassen.

203 Erstaunlicherweise wird in keinem Stück des dritten Teils aufgrund des Tonumfangs eine moderne Violine gefordert. – Für Austausch hierzu danke ich Janik Hollaender im Zusammenhang eines Freiburger Seminars.

204 Vgl. Charles Beare u. a., Artikel *Amati*, in: *Grove Music Online* (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00737>); David D. Boyden u. a., Artikel *Violin*, Abschnitt 4.i.a: *Violin makers*, in: ebd. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>), hier der ausdrückliche Hinweis auf das frühe 17. Jahrhundert; beide aufgerufen am 12. 10. 2018.

wie die der Freiburger Kurfürsten-Grablege²⁰⁵: mit hohem Zargenkranz, der gegen die Brust gedrückt wurde, und kurzem, dickem Hals, der nur begrenzt Lagenspiel ermöglicht, allerdings bereits als Viersaiter. Denkbar ist, dass Carlo Farina die neuen Techniken 1626 nach Dresden mitbrachte – und zugleich den konkav gewölbten Geigenbogen²⁰⁶, der einen »stäte[n] ausgedehente[n] musicalische[n] Strich auff dem Violin«²⁰⁷ bis zur Spitze ermöglicht. Oder anders: Lagenspiel lag anfänglich außerhalb der Vorstellungswelt Schütz'. Wenn höhere Tonlagen erreicht werden sollten, tat er genau das, was auch seinen Umgang mit anderen Instrumenten kennzeichnete: Er wählte das nächstkleinere, in diesem Fall also eine Quartgeige.

Mit ihr jedoch lassen sich weitere spieltechnische Charakteristika ins Spiel bringen. Viele Oktavsprünge, die auf einer Flöte dank der Überblasttechnik keinerlei Schwierigkeiten mit sich bringen, sind auf einer Violine (ohne Lagenspiel) spieltechnisch unangenehm. Günstig liegen nur Oktavsprünge, die von einer leeren Saite aus zur Ringfingerposition auf der nächsthöheren Saite führen – oder einen Ton höher liegen (und dann mit Zeigefinger und kleinem Finger zu greifen sind). Auf einer »herkömmlichen« Violine sind dies die Oktavgriffe zwischen g^0/a^0 und g^1/a^1 , zwischen d^1/e^1 und d^2/e^2 sowie zwischen a^1/h^1 und a^2/h^2 (jeweils ebenso mit Hochalteration der tieferen Töne oder jeglicher Alteration der höheren). Diese »günstigen« Intervalle liegen auf einer Quartgeige folglich eine Quarte höher.

In den Stücken, für die Schütz in den *Psalmen Davids* ausdrücklich »Violino« fordert, liegen die Oktavsprünge zwischen d^1 und d^2 (SWV 47) und zwischen a^1 und a^2 (SWV 44), scheinbar also im Norm-Spielbereich der jüngeren Violine. Doch dies mag ein zu schneller Schluss sein: Denn beide Oktaven sind zugleich mit Griffen für Zeigefinger und kleinen Finger auf einer c^1 - und der darüber liegenden g^1 -Saite der Quartgeige spielbar. Anders liegen die Dinge im eigens mit »Violin solo« bezeichneten Abschnitt zu SWV 38: Hier fordert Schütz eine Oktave g^1g^2 , die folglich besonders ebenmäßig auf der g^1 - und d^2 -Saite einer Quartgeige spielbar wäre, aber auf der »Normalvioline« entweder Lagenspiel oder das Überspringen einer Saite erforderte. So schafft gerade diese Stelle (mit einem idiomatischen Detail) Klarheit bezüglich der Instrumentationsvorstellungen Schütz'. Somit ist auch in SWV 44 der Spitzen-ton c^3 ohne Lagenspiel erreichbar.

Die Beobachtungen zwingen zu erhöhter Sorgfalt mit Violinen auch in Schütz' übrigem Werk. Ohne einen echten Violino piccolo scheint es nicht zu gehen: spieltechnisch, aber auch im Instrumentenklang. Denn immer dann, wenn leere Saiten gespielt werden, verraten Interpreten, ob sie anstelle eines möglicherweise sogar vorgeschriebenen, kleineren Instruments nicht doch eine ihnen bequemere, konventionelle Barockgeige gewählt haben (so zu hören auch in angeblich »historischen« Einspielungen von Bachs erstem *Brandenburgischen Konzert*, in dem eine Terzgeige gefordert ist): Dann steht erneut eine falsche Fassade vor der Musik. In ähnlichem Sinne wäre produktiv, für den tiefen Basspart »den Violon« einzusetzen, den Schütz im Vorwort an erster Stelle nennt. Seine Festlegung auf eine Posaune in *Zion spricht* hängt mit der Klangfülle des Werks zusammen; in anderen Stücken mit delikaterer Besetzung sind Alternativen zu einer dominanten Posaunen-Aufführungstradition notwendig.

205 Vgl. die Detailabbildungen in: Eszter Fontana (Hrsg.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig und Döbeln 2008; zur Handhabung vgl. die Abb. im Booklet der gleichnamigen CD-Produktion (Schloss Goseck 2005), S. 14.

206 Vgl. Werner Bachmann u. a., Artikel *Bow*, in: Grove Music Online (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03753> (Aufruf am 12. 10. 2018), hier Abschnitt I. 2. (Werner Bachmann, »The bow in Europe to c1625«) und I.3. (Robert E. Seletsky, »c1625–c1800«, Beginn).

207 Vorrede zu den *Symphoniae sacrae II*, vgl. hierzu Konrad Küster, Vorwort zu: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae II: Opus 10*, Stuttgart 2012 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, 11), S. XX (Textwiedergabe S. L).

Damit wird die Frage nach dem Idiomatischen der Instrumente präzisiert. Dieses ergibt sich auch aus so Handfestem wie dem Tonmaterial, und gerade hier lässt sich zeigen, wie ein Komponist von klanglichen Grundvorstellungen zu optionalen Öffnungen übergehen konnte. Deutlich wird jedoch auch, dass diese nur deshalb notwendig wurden, weil autoritative Festlegungen das Umfeld Schütz' überfordert hätten – ein Hinweis sowohl auf die Modernität seines Instrumentengebrauchs als auch darauf, dass die Musik auch jenseits der entsprechend modernen Dresdner Kapellstrukturen nutzbar sein sollte.

Denkbar war dabei auch, dass Singstimmen instrumental verstärkt wurden: in einem Sinne, der die Rolle der Instrumente in der vokal-instrumentalen Musik des 16. Jahrhunderts so unklar erscheinen lässt. Wie weit Schütz mit diesen Bedingungen rechnete, ist schwer abzuschätzen, auch weil sich das Gesamtphänomen kaum erfassen lässt. Allerdings gibt es Anhaltspunkte für einen entsprechenden Umgang mit den *Psalmen Davids* in den Exemplaren aus Berlin und Erfurt²⁰⁸.

Wie diese Doppelbesetzung genau funktionierte, ist nicht einmal anhand zeitgenössischer Bilder zu rekonstruieren. Die Darstellung Lassos im Zentrum der Münchner Hofkapelle gibt kein reales Musizieren wieder, sondern ist sorgsam nach bildkünstlerischen Gesichtspunkten gestaltet²⁰⁹: Gambisten sitzen ganz vorn, damit ihre Instrumente nicht verdeckt sind, Trompeter stehen ganz hinten, weil sie auch dort visuell identifizierbar sind. Klarer auf ein reales Musizieren verweist die Titelvignette von Hermann Fincks *Practica musica* von 1556: Sie zeigt neben einem Ensembleleiter, der direkt am Chorbuch steht, zunächst an diesem einige Sänger, hinter ihnen zwei Krummhorn-Bläser und einen Posaunisten. Diese Darstellung des gemischten vokal-instrumentalen Musizierens ist deshalb so bedeutsam, weil sie älter ist als der mutmaßlich erste Musikdruck mit Sakralmusik, für den ausdrücklich eine Mischbesetzung aus Vokalem und Instrumentalem erwähnt wird: die *Sacrae cantiones* von Lasso, die 1562 praktisch zeitgleich in Nürnberg und Venedig erschienen²¹⁰. Nicht erst dort, sondern schon zuvor auch in mitteldeutschen Traditionen hatte diese Praxis also Fuß gefasst.

Derselbe Ansatz stand dann auch hinter der Musizierpraxis, als am 26. Juli 1578 bei der Einweihung der Dresdner Annenkirche vor der Predigt »ein lateinischer Gesang, als des *Clementis Noni Papae mutet*, mit 6. Stimmen und 2. Theilen, *Jubilare Deo omnis terra &c.* gesungen, auch von den Stadt-Pfeiffern dar-ein musiciret« worden, nach der Predigt »wiederum eine Lateinische *mutet*, *Christiani Orlandi, Te Deum Patrem unigenitum &c.* mit 6. Stimmen und 2. Theilen gesungen«, erneut mit dem Zusatz, das »sich die Stadt-Pfeiffer gleichfals dabey hören« ließen²¹¹. Auch dies also gehörte schon länger zur »allgemeinen Aufführungspraxis« in Schütz' mitteldeutscher Umgebung. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil 1578 in Dresden anscheinend niemand auf die Idee gekommen wäre, dieses Musizieren so zu benennen, wie Schütz es schließlich in den *Psalmen Davids* tat: Zur Aufführung gelangte sechsstimmige Musik; die Anteile der Stadtpfeifer traten in diese Satzstruktur ein, ohne dass jemand dies als Erweiterung im Sinne einer Capella verstand. Folglich blieb die Musik sechs- und wurde nicht zwölfstimmig.

Auch von dieser sächsischen Tradition der bloßen Verstärkung setzt sich Schütz also ab: durch eine weitergehende Definition der Capellae, ohnehin durch die Spezifizierung favorisierter Instrumente.

208 Siehe unten, Schlussabschnitt des Vokalistens-Kapitels.

209 D-Mbs: Mus.ms. A (Codex der Bußpsalmen), S. 187. Vgl. Horst Leuchtman u. a., *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung*, Tutzing 1994, S. 44 und [168].

210 Wiermann (wie Anm. 210), S. 7 (hier auch Details zum folgenden Satz); Bonta, (wie Anm. 155), S. 521 und 528.

211 Antonius Weck, *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weiberruffenen Residentz- und Haupt-Vestung Beschreib- und Vorstellung* [...], Nürnberg 1679, S. 267. Wer mit »Christianus Orlandus« gemeint ist, muss offen bleiben; in Betracht käme (als phonetische Fehldeutung) Christian Hollander oder (mit falschem Vornamen) Orlando di Lasso.

Auch hier besteht also ein Risiko, Schütz' Modernität mit Altertümlichem zu kontaminieren: So gesehen, entspricht eine en bloc-Aufstellung von Sängern und Instrumenten (wie auf der Finck-Vignette) den Ansprüchen jenes Dresdner Musizierens von 1578, nicht aber der Muss-Vorschrift Schütz' zur Trennung der Ensembleteile. So lässt sich zurückkehren zur Frage nach den Sängern.

V. Vokalisten

Jenseits von Sopran und Bass: Grenzen der Vokalbesetzung

Schulische Vokalensembles und Adjuvantenteams musizierten nicht nach denselben Standards wie ein Hof. Das war Schütz bewusst, und wohl auch deshalb stellte er »verständigen Capellmeistern« im Hinblick auf die Aufführung »nach Gelegenheit einer jeden Capell vnd Qualiteten der Personen, dieselben anzuordnen, frey«. »Frey« heißt: Erzielt werden soll das Bestmögliche, abgestimmt auf örtliche Bedingungen. So ist zu fragen, welche der Stimmen vorzugsweise gesungen werden sollen – sofern Schütz hierzu keine ausdrücklichen Festlegungen getroffen hat.

Ein Einstieg in die Optionen, die er lässt, wird mit den ausgesprochen hoch bzw. tief geschlüsselten Chören möglich, die eigentlich für Instrumente »bequem« sind. Schütz fährt mit Blick auf die tiefen Chöre fort: »Jedoch wann man auch Sängers dabey haben kan, ist so viel desto besser«. Diese Stimmen, obgleich eigentlich für Instrumente gedacht, können also auch durch einen Sänger verstärkt werden (nicht umgekehrt!). Dann aber sollen die tiefen Bassstimmen, die mit dem f-Schlüssel auf der obersten Linie versehen sind, nicht einfach von Bässen mitgesungen werden; vielmehr solle man »andere Bässe mit rechtem Ambitu vor die Bassisten [entwickeln] vnd mit dem F auff die vierdte Lini abschreiben«. Weder verlangt er also von Bassisten in *Der Herr sprach zu meinem Herren* ein tiefes C noch in *Zion spricht* ein tiefes D, sondern von Ensemblechefs eine Anpassung an den normalen Bass-Ambitus, folglich eine punktuelle Aufwärts-Oktavierung der jeweils tiefsten Töne. Wichtig ist nun: Vergleichbare Anweisungen für die hoch liegenden Diskantstimmen (die »auf Zincken und andere Instrument gerichtet« sind) gibt es nicht. Eine punktuelle Transposition einzelner Diskant-Töne kommt auch aus satztechnischen Gründen nicht in Betracht, denn anders als für mehrere Stimmen in Basslage, die ohnehin zwischen Unisono und Oktavierung wechseln konnten, ist eine Diskantlage stets deutlich linearer gedacht.

Also sollen diese Stimmen ausdrücklich nicht gesungen werden, und kein traditioneller Chorleiter, der diese Parts mit Sopranen besetzt, führt Schütz' Musik somit sachgerecht auf. Dies begründet sich auch aus der Satzstruktur. Ebenso wie Schütz sogar bei Violinen damit gerechnet haben mag, dass ein höherer Part das nächstkleinere Instrument verlange (nicht also Lagenspiel), konnte er in den Stücken mit unterschiedlich geschlüsselten Chören auch eine Lage über dem Sopran wählen, die in der Gesangspraxis nicht definiert, aber instrumental erreichbar war. Für eine solche Stimme muss jedoch im Aufbau der Klauseln eine eigene Gestaltung gefunden werden. Dass Schütz dies so sah, zeigt sich dort, wo er einem solchen Super-Discantus in einer Kadenz eine extrem hoch liegende Altklausel zuweist. Besonders erhellend ist etwa im Einleitungspsalm der Schluss des Abschnitts »herrsche unter deinen Feinden«, in dem die Diskantklausel von dem in nächsttieferer Lage musizierenden Sopran II beigesteuert wird (ebenso in der Folge bei »im heiligen Schmuck«). Die Klangkrone, die jener »höchste« Part instrumental noch über der normalen Sopranlage repräsentiert, lässt sich nicht erleben, wenn man ihn – allein wegen einer veränderten Gesangstechnik – im Resultat nicht mehr von der normalen Sopranlage unterscheiden kann.

Leipzig, Husum, Breslau: Zeitgenössische Modelle zur Besetzung des »Chors«

Das aber, was den Kapellmeistern »frey stehet«, muss auch die Klangbalance betreffen. Sie geht von der Frage nach Sopranen schulischer Ensembles aus²¹². Sie lernten anhand einschlägiger »Kompendien« musikalisch Elementares und wandten dies beim Kanon-Singen erstmals an – etwas, das Schein für Sopranstimmen sogar direkt in die Satzstruktur der *Opella Nova* übertrug, etwas aber auch, das sich bei Schütz nie findet. Für Schein stellt sich demzufolge die Frage, ob er derartige Bicinien-Strukturen größerer Werke solistisch ausführte oder ebenso in Klassenstärke singen ließ wie die Kanons in den schulischen Musikstunden – und wie die Bicinien dieser Art, die als klassische Begräbnismusiken erklangen und schwerlich solistisch dargeboten wurden²¹³. Auf festtägliche Figuralmusik lassen sich diese Bedingungen aber nicht ohne weiteres übertragen.

Offenkundig gibt es für Schütz' Zeit keine tragfähigen Informationen darüber, wie viele tatsächlich »musicalische«²¹⁴ Schüler eine Kantorenklasse der Lateinschulen frequentierten. Eine Ausnahme macht der Husumer Kantor Matthias Ebio: Ihm stand Musik Schütz' zwar nicht zur Verfügung, dafür aber mehrchörige Werke von Hieronymus und Michael Praetorius, ferner das *Florilegium Portense* in seinen beiden Teilen²¹⁵. Diesem Repertoire lässt sich die Widmung seines Lehrbuchs *Isagoge Musices* von 1651 zur Seite stellen, die sich an seine 41 »Lieblingsschüler« richtet. Manche von ihnen waren viel eher direkte Arbeitskollegen; nur wenige der Genannten sind nicht exakt identifizierbar²¹⁶. Im Zentrum der Gruppe stehen 16 Schüler, die 1638 und später geboren, also 1651 maximal 13 Jahre alt waren. Ließen sich also in dem klassischen mehrchörigen Repertoire die Sopranstimmen an Schulen auch mit deutlich mehr Sängern als nur je einem besetzen? Kann damit gerechnet werden, dass in einer gotischen Hallenkirche wie damals in Husum mehr Soprane einfach deshalb singen mussten, um etwa auch ein Gegengewicht zum Musizieren der tief geführten Capellae-Bässe (z. B. simultan instrumental und vokal ausgeführt) zu bilden?

Ausdrücklich schreibt Schütz in seinem ersten Vorwort-Kommentar: »Müssen die *Cori Favoriti* von den *Capellen* wol vnterschieden werden.« Seinen Erläuterungen zufolge dienen die Capellae »zum starcken Gethön«; wenn in ihnen Sängler mitwirken, konnten es also mehrere sein²¹⁷. Folglich können gerade die Capellae in ihrem Norm-Stimmereich »chorisch« besetzt worden sein. Darauf hatte Wilhelm Ehmann schon 1956 verwiesen²¹⁸: »Schütz würde das, was heute in unseren Chören singt, ausnahmslos unter

212 Zum Folgenden Konrad Küster, *Theorie und Praxis im Musikunterricht der Lateinschulen: Die Musiklehre des Kantors Matthias Ebio (1651)*, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 40 (2006), S. 70–88.

213 Vgl. zur diesbezüglichen Verwendung von Heinrich Grimms *Wie bin ich doch so herzlich froh*: Konrad Küster, »*Wolbestimmte Musica [...] nach Davids Manier und Gebrauch*«: *Eine Altenbrucher Trauerpredigt von 1653 als Schlüssel zu norddeutscher Musikkultur*, in: *Stader Jahrbuch 2007*, S. 55–92, hier S. 75 f.

214 Werner Neumann u. a. (Hrsg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Leipzig und Kassel etc. 1963 (Bach-Dokumente 1), S. 60, Nr. 22.

215 Inventar: Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel und Basel 1958 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung 8), S. 17 f. Mehrchöriges Musizieren in Husum lässt sich erstmals sicher 1619 anhand der Hochzeitsmusik *Post Nubila Phoebus* von Hieronymus Praetorius und seinen Söhnen Jacob und Johann nachweisen; vgl. Robert Eitner, *Jacob Praetorius und seine Familie*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 3 (1871), S. 65–80, hier S. 78.

216 Bei Nicolaus Gengenbach (*Musica nova, Neue Singekunst [...]*), Leipzig 1626, Faks. Leipzig 1980, fol. A2 recto/verso) zeigt sich ein anderes Prinzip: Mit seiner Widmung wendet er sich an Schüler und Erwachsene, die er in seiner Colditzer Jugendzeit, seiner Rochlitzer Kantorenzeit (um 1613–1618) und den anschließenden Jahren in Zeitz kennenlernte; eine Korrelierung mit den einschlägigen Immatrikulationsdaten bestätigt diese weite Streuung, die folglich nicht zur »Freilegung« einer vergleichbaren Schülergruppe führt.

217 So letztlich bereits Werner Breig, *NSA 26* (1993), S. VIII.

seine Capell-Sänger stecken«. Die Besetzung der Favoriti dagegen beschreibt Schütz eher nebenbei, möglicherweise weil sich für ihn eine Definition erübrigte: Nur in Punkt 3 erwähnt er, dass es um das Musizieren von vier Solosängern geht (»[...] weil aber *Coro* 1. welches ist *Coro Faurito* hingegen schwach, vnd nur von vier Sängern ist«). Ob dies der zeitgenössischen Praxis entsprach, kann sich teils erneut anhand der handschriftlichen Nutzungshinweise zeigen (vgl. den nächsten Abschnitt).

Vor dem Hintergrund dieser »asymmetrischen« Besetzungsstärke erübrigt sich die Frage, welche dogmatisch zu behandelnde Größe eines mitteldeutschen Schulensembles für die Musikkultur des 17. Jahrhunderts zu postulieren sei²¹⁹; wichtiger ist, welche Zielvorstellung überhaupt hinter dem vokalen Musizieren stand. Lag also tatsächlich die Idealvorstellung beim Sologesang? Und führte »Ripieno« (nur in Sonderfällen gefordert) lediglich zu einer Verdoppelung der Besetzung?

Eine allgemeinere Antwort lässt sich ausgehend vom Spitzenensemble der Leipziger Thomaner geben. Über Generationen hinweg wurde es aus acht Sängern gebildet²²⁰. Die Zusammensetzung leitete sich aus der Minimalbesetzung her, die Sethus Calvisius mit seiner Reform der Leipziger Figuralmusik fixiert hatte: entsprechend seiner eigenen Musikpraxis ausgerichtet auf eine doppelchörige Normalität, auch im Sinne einer neuen sächsischen Musikpflege nach 1590²²¹. Diese Zielvorstellung begleitete daraufhin die Nutzung des von ihm initiierten *Florilegium Portense* als eines quasi liturgischen Buches durch das frühneuzeitliche Luthertum; dies ist konkret ablesbar daran, dass die Besetzungsrichtlinie von Leipzig aus auch das Musizieren Thomas Selles in Hamburg (der als Thomaner Calvisius noch kennengelernt haben muss) und das Chor-Modell in Lüneburg prägte, das Bach in seiner dortigen Schulzeit kennenlernte²²². Dem entspricht auch Bachs Argumentationsansatz von 1730, als er davon sprach, jede Chorstimme eines achtstimmigen Ensembles müsse mit einem Concertisten und einem Ripienisten besetzt sein; damit verdoppelt sich das Calvisius-Modell zu einem Ensemble aus 16 Sängern²²³. Dies wiederum trifft sich mit der Besoldungsanweisung für die Breslauer Kirchenmusik (1642), derzufolge jede Singstimme mit vier Personen besetzt sei; denn für doppelchörige Verhältnisse geht es dann erneut nur um eine Doppelbesetzung jeder Stimme, und so steht dann erneut die Zahl 16 im Raum: als Verstärkung einer primären Solobesetzung. Dass die Zahl der jüngeren Lieblingsschüler Ebios gleichfalls 16 betrug, hat demgegenüber eine andere Bedeutung: Selbst wenn es sich durchweg um Diskantisten handelte und Ebio zwei Favoriti-Sopranen aus Gründen der Klangbalance doppelt besetzte, wären für zwei Capellae-Sopranen nur je fünf Sänger übriggeblieben, die einen Unterschied des »vollen Gethöns« gegenüber den exklusiveren Favoriti entstehen ließen.

218 Ehmann (wie Anm. 43), S. 153.

219 Michael Maul, »*Dero berühmter Chor*«: *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 97 f.

220 Maul (wie Anm. 219), S. 88–95.

221 Im Überblick Küster (wie Anm. 17), S. 66; zum Folgenden ebd., S. 107 und 124–126.

222 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 86 (Zitat), zur konkreten Anwendung S. 86–97. Der dagegen vorgebrachte Einwand Hans-Joachim Schulzes, in der DDR habe eine Planstelle auch zweckentfremdet werden können, wird von ihm zu Recht als anekdotisch bezeichnet und ist im gegebenen, älteren Zusammenhang des Chorwesens historisch weder belegt noch liturgisch praktikabel. Vgl. seine Rezension in: BJ 83 (1997), S. 203–205, hier S. 205. Dem steht zudem die luxuriös informative Abrechnungspraxis des Lüneburger Kantors August Braun entgegen: Sie ermöglicht es, für jede Stimmlage des »Mettenchors« eine Besetzung mit 2–3 unterschiedlich besoldeten Sängern zu errechnen; zu ihnen traten zwei »Expectanten« hinzu, für die eine Sopranfunktion zu postulieren ist, primär jedoch als Ripieno-Rolle. Zu weiteren Details vgl. das Folgende.

223 Wiermann (wie Anm. 180), S. 351; Bach-Dokumente (wie Anm. 214), S. 60, Nr. 22.

Man mag einwenden, gerade für die Zeit um 1620 könne sich das Leipziger Calvisius-Modell in Sachsen noch nicht weit genug verbreitet haben: unter Musikverantwortlichen an Schulen und in Stadtverwaltungen, die möglicherweise noch einem geringfügig älteren Denken verpflichtet waren. Dem ist zunächst die Vorbildwirkung entgegenzuhalten, die Calvisius für das Musizieren im Sachsen der Vor-Schütz-Zeit innehatte: Die Anstellung dreier Dresdner Kreuzkantoren in Folge geht auf seine Empfehlung zurück; zu seinen Schülern gehörten Martin Rinckart, der in Eilenburg die Adjuvantengesellschaft mitbegründete, sowie der Meißner Domorganist Johann Groh und der Freiberger Kantor Christoph Demantius. Es ist kaum vorstellbar, dass sich die örtliche Musikpraxis für diese einstigen Calvisius-Schüler, die so eng an doppelchörige Praxis gebunden war, grundsätzlich anders darstellte als für ihren einstigen Leipziger Lehrer. So spricht nichts dagegen, die Besetzung mit acht Sängern als gemeinsamen Fluchtpunkt anzunehmen. Und hinterfragt man jene möglicherweise älteren Ideale, bekommt man es in Pirna mit relativ kleinen Chorbüchern zu tun (Format $49 \times 36,5 \text{ cm}^{224}$): An ihnen wird es unzweifelhaft eng, wenn aus ihnen deutlich mehr als acht Personen musizieren sollen²²⁵.

Wer für die Zeit um 1600 den Blickwinkel jedoch zu stark auf Achtstimmigkeit verengt, hält keinen Platz frei für die noch größeren Besetzungen Schütz' (und anderer); sie werden denkbar, wenn jene 16 Musiker verfügbar sind²²⁶. Und obendrein lassen sich Stimmen verstärken, indem man sie gleichzeitig vokal und instrumental ausführt. Doch bei der Frage nach der Zielvorstellung des Singens scheint kein Weg an einer solistischen Besetzung vorbeizuführen: am Erfolgsmodell einer Grundbesetzung aus acht Sängern zur Darbietung doppelchöriger Musik.

Wie könnte eine größer besetzte Alternative aussehen? Hier lassen sich zunächst Berichte heranziehen, die ein luxuriöses Musizieren beschreiben. Massimo Troiano berichtet davon, dass die Musik Lassos, die für die Fürstenhochzeit 1568 in München entstand, von einem deutlich stärker besetzten Ensemble dargeboten wurde. Hilfreich ist aber, den Blick auch über die bloße Zahl der Sänger hinaus auf das ästhe-

224 Angaben nach Steude (wie Anm. 9), S. 203.

225 Zum Vergleich: Das Münchner Chorbuch der *Missa Et ecce terre motus* von Antoine Brumel (D-Mbs: Mus. ms. I, vgl. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079106-9>; Aufruf am 12. 10. 2018) ist mit 64 cm Seitenhöhe und 45 cm Seitenbreite deutlich größer; legt man aufgeschlagene Doppelseiten zugrunde, stehen bei diesem 5.760 cm^2 Fläche zur Verfügung, beim Pirnaer Chorbuch 3.577 cm^2 , also lediglich rund $2/3$ davon. Zu der Brumel-Messe hat Orlando di Lasso im Vorsatz der Kyrie-Notation für Alt-, Tenor- und Bassstimmen Namen von insgesamt 33 Musikern eingetragen (Bild 8 und 9 der Online-Ressource); zu den Maßen: Leuchtmann (wie Anm. 209), S. 67, mit Abbildung S. 68 f. Es ist aber physiologisch undenkbar, dass an einer aufgeschlagenen Doppelseite, die 90 cm breit ist und eine 10–11-zeilige Notation aufweist (d. h.: ohne Rand rund 5 cm Systemhöhe inkl. Textierung), rund 40 Personen Platz finden, die die Noten lesen können. So ist eher zu fragen, ob die Namenseintragungen auf Alternativbesetzungen verweisen. In diesem Sinne hilft auch der Joannes-Stradanus-Stich des 16. Jahrhunderts (aus *Encomium musices*, 1595) weiter, der eine Messfeier zeigt; am Chorbuch im Vordergrund lassen sich – eng gedrängt – rund 20 Musiker feststellen, von denen manche (ganz vorn) aber auswendig spielen müssen, weil sie in einem zu spitzen Winkel zu den Noten platziert sind; das Bild z. B. in: Bonta (wie Anm. 155), S. 519; Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 (Musikgeschichte in Bildern 3/9), S. 182 (Text) und 183 (Abb. Nr. 129). Geht man also für die Brumel-Messe von »nur« 20 Mitwirkenden aus und legte für Pirna den aus dem Seitenformat abgeleiteten $2/3$ -Schlüssel zugrunde, erreichte man rund 12 Musiker.

226 Hier wirken sich erneut die jüngeren »Lüneburger« Details aus (vgl. oben, Anm. 222): Dem Kantor stand eine umfangreiche Sammlung konzertierender Musik zur Verfügung, vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft 9 (1907/08), S. 593–621. Auch für die Aufführung dieser modern-konzertanten Werke müsste sein Ensemble prinzipiell konditioniert gewesen sein.

tische Konzept dieses Singens zu richten; denn die normalerweise »zwölf Sängern pro Stimme«, oft auch mehr, »singen so gleichmäßig zusammen, daß es auch dem besten Ohr nicht gelingen will, den einen oder anderen Sänger herauszuhören«²²⁷. Folglich war auch bei einer stärkeren Besetzung der Stimmen kein voller Chorklang das musikalische Ideal, sondern eine Transparenz, die es weiterhin ermöglichte, beim Zuhören jede beliebige Stimme des Satzes zu verfolgen bzw. sich entscheiden zu müssen, welcher Stimme man jeweils Aufmerksamkeit schenkte.

Diese Transparenz steht bei Schütz ebenso hinter der Wahlfreiheit, in zahlreichen Stücken nur eine beliebige Stimme pro Chor musizieren zu lassen. Die »Reizüberflutung«, die auch von seinem Satz ausgeht, lässt sich folglich nur dann erleben, wenn das Nebeneinander der Reize im Aufführen tatsächlich angelegt ist. Damit wird die Situation vollends klar. Wenn ein stärker besetztes Ensemble es vermag, zu singen »wie ein Mann«, ist dies die luxuriöse Steigerung der prinzipiellen Zielvorstellung des solistischen Singens.

Mehrfachbesetzung in der Praxis: Die Exemplare aus Berlin und Erfurt

Wie diese Detailfragen der Vokalbesetzung im Hinblick auf die *Psalmen Davids* gehandhabt werden konnten, zeigen die Überreste des Aufführungsmaterials der Berliner Nikolaikirche. Erhalten sind lediglich die beiden Diskant-Stimmbücher, ferner das dritte Capella-Stimmbuch sowie die Noten für den Bass des ersten Chors; auch als Fragment bietet dieser Stimmensatz wertvolle Informationen, und zwar aus geringfügig späterer Zeit. Denn die Besitzgeschichte lässt sich nur bis 1634 zurückverfolgen: Aus diesem Jahr stammt in der Basso-Stimme der Anschaffungsvermerk von Joachim Fromm²²⁸, der seit 1630 an der Nikolaikirche zuerst als Dritter Diakon wirkte, wenig später zum Zweiten aufstieg und ebenfalls 1634 Archidiakon wurde. Seit 1632 oblag ihm die Betreuung der Bibliothek. Im Gottesdienstlichen arbeitete er mit Johann Crüger zusammen, der seit 1622 als Organist der Kirche und als Kantor des Gymnasiums wirkte; Crüger selbst hat instrumentale Abschnitte zu Schütz' Grundsubstanz hinzugesetzt²²⁹.

Ausgehen lässt sich hier von Einzeichnungen zum Cantus I und Bassus I in Nr. 3 (*Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn*): von Unterstreichungen, wie sie sich auch in Continuo-Stimmbüchern finden und standardisiert²³⁰ auf eine Tutti-Verstärkung hindeuten. Schon dies ist bemerkenswert, denn Schütz' Besetzung des Stückes ist rein achtstimmig, also ohne dass er Capellae vorgesehen hätte. Folglich ist für die Berliner Praxis hier der dritte Punkt aus Schütz' Vorrede noch fortgeschrieben worden: Ähnlich wie in den Nummern 10, 18 und 20 konnte für Abschnitte, die entsprechend geeignet schienen, die Besetzung verstärkt werden. Damit aber war das Resultat ein anderes als das von Schütz intendierte.

Zunächst ist zu hinterfragen, unter welchen musikalischen Bedingungen es zu den Verstärkungen kommt: Unterstrichen sind sämtliche Abschnitte, in denen alle acht Stimmen Text parallel deklamieren, dazu auch die Tutti-Takte 80–84 (»denn ich allenthalben gängstet werde«) als kurze Vorbereitungsstrecke für einen dieser Abschnitte. Besonders farbig wirkt obendrein, dass in der Doxologie die Verstärkung für »und von Ewigkeit [...]« hinzutreten soll, sie aber für das erste Amen, das vom Chor I allein musiziert wird, kurzzeitig aussetzt.

227 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München etc. 1980, S. 97.

228 Zu ihm vgl. Lothar Noack, Art. *Fromm, Joachim*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Bio-Bibliographien: Brandenburgische Gelehrte der frühen Neuzeit, Berlin-Cölln 1640–1688*, Berlin 1997, S. 138–141.

229 Zu SWV 36 und 39; Fragmente. Edition: Küster (wie Anm. 17), S. 16.

230 Zu BWV 71 vgl. bereits oben, Anm. 182.

Direkt in das Aufführungsmaterial eingetragen, waren die Anweisungen für Menschen gedacht, die es direkt vor sich hatten. Anders als von Schütz vorgeschlagen, wurde in Berlin also keine Zusatz-Capella generiert, die an einer anderen Stelle in der Kirche aufstellbar war; vielmehr wurde Akteuren (Sängern? Instrumentalisten?), die ebenso wie die jeweiligen Favoriti aus der gedruckten Stimme musizieren sollten, mitgeteilt, wann sie punktuell zum Geschehen hinzutreten sollten. Auch damit ließ sich »starckes Gethön« erzielen, allerdings nur als Klangverstärkung, wie sie auch 1578 zur Einweihung der Dresdner Annenkirche praktiziert wurde. Also strebte Johann Crüger ein altertümlicheres Prinzip als das an, das Schütz mit seinen Capellae verfolgt. Gleichwohl lässt sich auch dieses Berliner Musizieren zahlenmäßig fassen: Zwei (maximal drei) Musiker hatten vor den Noten Platz; alles nicht Unterstrichene wurde also unweigerlich solistisch dargeboten. Sogar bei dieser Klangverstärkung, die Schütz nicht intendiert hatte, steht also das Ideal der solistischen Besetzung im Vordergrund.

Und noch etwas Weiteres zeigt sich hier: Für den Cantus II wird keine Tutti-Verstärkung gebildet, die derjenigen des ersten Chors vergleichbar wäre. Also wurden die beiden Chöre jeweils eigenständig behandelt, und sie mögen ihre unterschiedlich kräftigen Klänge durchaus von zwei verschiedenen Stellen der Kirche aus entfaltet haben. Da dies im Berliner Umgang mit dem Druck kein Einzelfall war, lässt sich das Prinzip weiter konkretisieren. Denn in *Zion spricht* ist ein Wechsel zwischen »Fav:« und »Tutti« nur im Cantus II eingetragen. Folglich wird aus der einen Stimme heraus eine Tutti-Wirkung dort generiert, wo (Schütz' Noten zufolge) die Capella II mitmusiziert; deren Oberstimme verstärkt die Musik des Cantus II. Das also, was Schütz als »Capella« angelegt hat, wurde in Berlin auf eine bloße Tutti-Verstärkung der Favoriti verengt, und zwar an derselben Stelle der Kirche, an der die Favorit-Sänger ihre Stimmexemplare benutzten. Wiederum wird eine Verstärkung aber nur für einen der beiden Favorit-Chöre organisiert, nicht für den ausdrücklich als Singstimme qualifizierten Part des Cantus I. Auch hier also mögen die beiden Ensembleteile räumlich voneinander getrennt musiziert haben.

In *Danket dem Herren* (Nr. 24) schließlich wird für alle Stimmen zwischen Solo- und Tutti-Besetzung unterschieden; die Letztere tritt jeweils für »denn seine Güte währet ewiglich« ein und ist in Cantus I und Bassus I jeweils unmittelbar mit »Tutti« bezeichnet. Die Solo-Anteile tragen den Vermerk »Voce«, also ausdrücklich im Singular. Wie »Tutti« verstanden werden konnte, zeigt sich demgegenüber im Cantus II: Dort wird dieser Vermerk an zwei Stellen dadurch präzisiert, dass zusätzlich zu ihm untereinander »Voce« und »Tromb:« stehen (T. 42; T. 145, dort zugleich »Tutti«). Folglich ist nicht gemeint, dass die Zahl der Singstimmen erhöht wird, sondern dass der Sologesang von einem Instrument mitgespielt wird – analog zu Schütz' Beschreibung des gemischt besetzten Musizierens der Capellae, hier aber an einer Gruppe der Favoriti ansetzend. Wieder ist das Verstärkungsprinzip das Gleiche wie 1578 in der Dresdner Annenkirche – fraglos entwickelt aus solistischer Instrumental- und Vokalbesetzung.

Als Arabeske ist schließlich hinzuzufügen, wie der Cantus I zu *Der Herr ist mein Hirt* verstanden worden ist. Nach einer frei hinzugefügten Sinfonia wechseln mehrfach »Viol:« und »Cornet:« miteinander ab; da für den Wechsel einmal nur eine Viertelpause Zeit gelassen ist (T. 45), muss sich die Vorschrift an zwei verschiedene Spieler richten, die aus demselben Exemplar musizierten. Nur der erste Durchgang durch Vers 2 hingegen (»Er weidet mich ...«) ist »Voce« zugewiesen, und auch dies muss aufführungspraktisch weitergedacht werden: War also ein Extrasänger für diesen kurzen Abschnitt zuständig? Oder trug der Spieler eines der beiden Instrumente diese Teilstrecke gesungen vor?

Die Berliner Aufführungsanweisungen rücken damit überdurchschnittlich weit von den Vorgaben ab, die sich direkt aus Schütz' Notendruck entnehmen lassen; ob sich in all diesem noch ein »verständiger Capellmeister« präsentiert, der »deß Authoris Meinung [...] Genüge geschehen« lässt, ist im Rückblick

schwer zu entscheiden. Eher kommen auch die hinzugesetzten Sinfoniae und manche der Besetzungsvarianten einer Bearbeitung gleich.

Weitere Spielarten einer gemischt vokal-instrumentalen Ausführung erschließen sich aus Einzeichnungen im einzigen aus Erfurt überlieferten Stimmbuch: dem Altus II, hier zum abschließenden Stück (*Jauchzet dem Herren*), also in dem Part, der im Druck mit »Quintus III. Chori« und »Viola.« bezeichnet ist. Zum zentralen Tuttiabschnitt ab Takt 162 sind dort Solmisationssilben hinzugesetzt. Für einen Instrumentalisten, der obendrein schon alles Vorausgegangene gespielt hat, sind sie sinnlos; eine Bedeutung konnten sie jedoch für einen Sänger haben – gezielt für einen Schüler mit noch nicht vollständig ausgereiften Erfahrungen im Vom-Blatt-Singen. Denn Ziel des schulischen Musikunterrichts war, die Lage der Halbtonschritte im Notensystem anhand der Schlüsselvorzeichnung zu erkennen; dies wurde mit Hilfe der einschlägigen Musik-Kompendien geübt, und in der Lernphase wurden Noten eigens mit Solmisationssilben bezeichnet²³¹. Wenn dieser Notationszusatz hier in der Stimme vermerkt wurde, informiert er also erneut über eine Verstärkung: Vermutlich trat zu der instrumentalen Ausführung (so von Schütz bezeichnet) eine Singstimme hinzu – eher als dass ein minder erfahrener Sänger neben einen schon zuvor »aktiven« Solosänger getreten sei. Wieder ist das Bild ausgehend von der Benutzung des einen Notenexemplars her zu interpretieren.

Wie man die Dinge auch dreht und wendet: Fluchtpunkt der Singstimmen ist das solistische Prinzip. Es sollte auch für die modernere Aufführungspraxis als Leitlinie gelten, und zwar vor allem dort, wo Interpretationen eine Vorbildwirkung beanspruchen. Im Sinne der »AIM«-Aspekte geht es darum, eine Grundlage dafür zu schaffen, dass die »allgemeine Aufführungstradition« ähnlich geprägt werden kann, wie dies seit den 1980er-Jahren auch mit anderen Klangbildern des »historisch informierten« Musizierens geschehen ist. Dies wäre längst fällig gewesen; die programmatischen Äußerungen Ehmanns zu den *Psalmen Davids* von 1956 waren ihrer Zeit voraus, verhallten aber ungehört, trotz seiner ansonsten weitreichenden kirchenmusikalischen Wirksamkeit.

Ein standardisierter Raum für moderne Sänger-Mehrfachbesetzungen (»Chor«) eröffnet sich demnach bei einem von drei Sonderfällen: entweder (im Sinne Massimo Troianos) als Ableitung der solistischen Besetzung, die dennoch das Singen »wie ein Mann« als klangliches Ziel hat, oder bei der punktuellen Verstärkung des Sologesangs (von Schütz so nicht formuliert, aber von Crüger möglicherweise so praktiziert), schließlich in einer stärkeren Besetzung der Capellae, deren Aufstellungsort allerdings im Sinne Schütz' von demjenigen der Favoriti klar abgesetzt sein muss. Noch weitergehend solistisch konzipiert sind hingegen neben den vier Psalmvertonungen, in denen nur eine Stimme gesungen zu werden braucht (folglich unweigerlich solistisch), auch die charakteristischen Anteile der Werke im hinteren Teil der Sammlung, in denen Schütz sich auf Besetzungen festgelegt hat. In all diesen Kompositionen besteht für Kapellchefs keine Entscheidungsfreiheit mehr: Diese Stimmen sind solistisch konzipiert und sogar unter den Berliner Bedingungen so verstanden worden.

VI. Resümee

Der Zugang zu Schütz' *Psalmen Davids*: ein steiniger Weg

Die liturgischen und architektonischen Untersuchungen, deren Resultate sich mit den verfügbaren Daten zur Entwicklung einer sächsischen Doppelchörigkeit verbinden lassen, erklären also die Position, aus der

231 Zu den Vorgängen und Zielen vgl. Küster (wie Anm. 212), S. 80–86.

heraus Schütz 1619 handelte. Seine Auffassung dessen, was er bei Giovanni Gabrieli kennengelernt hatte, ließ er in den landesherrlichen Binnenausbau des Territoriums einfließen, so dass es vom höfischen Zentrum des Landes in dessen Breite getragen werden konnte. Manches davon, was er auf der Grundlage des bei Gabrieli Erlernten entwickelte, war außerordentlich komplex, etwa die metrische Vielgestaltigkeit der Kompositionen oder die spezifische Motivbildung; und auch die in Sachsen offensichtlich noch ungewohnte Klangräumlichkeit barg Risiken. Letztlich zeigt der Druck (publikumsorientiert) jedoch zweierlei: Weil die Musikensembles der Kirchen in Schütz' Umgebung erst seit kurzem überhaupt dazu konditioniert waren, Doppelchörigkeit zu praktizieren, hätte eine zu weitgehende Fokussierung auf das in Dresden Mögliche die breitere Nutzbarkeit behindert. Dennoch muss das Musikleben sächsischer Städte so weit entwickelt gewesen sein, dass Schütz das Experiment wagen konnte, den Stil seiner Hofmusik auch auf Musikorte außerhalb Dresdens abfärben zu lassen.

Die *Psalmen Davids* waren seine erste Drucksammlung in der neuen Dienststellung, zugleich die erste, der er eine Benutzungsanweisung beigab. Sie spiegelt die Sorge, ob die musikalische Substanz »draußen im Land« verständlich sei, und ist daher ein Versuch, dies mit Hilfe von Leitlinien zur musikalischen Umsetzung abzusichern. Damit holte Schütz seine Kollegenschaft im Idealfall genau dort ab, wo sie stand, wohl wissend, dass die Bedingungen von Ort zu Ort unterschiedlich waren; deshalb enthalten seine Werke komponierte »Öffnungsklauseln«. Dennoch muss hinter diesen eine dezidierte Grundvorstellung zwingend angenommen werden, denn es erscheint undenkbar, Musik durch Notation festhalten und als Modell mitteilen zu wollen, sie aber nur in Rohformen auszuarbeiten.

Allerdings: Zu jenem »Idealfall«, in dem Schütz von seinen Kunden verstanden wurde (am ehesten mit Ausnahme Crügers), gehört nicht, dass er auch alles gesagt hatte, was seine Nachwelt interessierte; die Vorrede entfaltete ihren Sinn zunächst allein in seiner Zeit, und sie erfordert eigene Decodierungen, wenn sie aus einer 400-jährigen zeitlichen Distanz genutzt werden soll. Das Verstehen erfordert ein tiefes Eintauchen in die Musizierbedingungen seines direkten Umfeldes; nur dann kann man sich an die Hintergründe seiner Argumentationen herantasten. Dies muss auf sich nehmen, wer Schütz' Ausführungen und seine Noten angemessen in die Praxis umsetzen möchte.

Ein Hindernis dabei liegt in einem Umstand, der eigentlich einen ausgeprägten Praxisbezug hat: Vokalmusik aus Drucksammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts wird seit dem frühesten 20. Jahrhundert auch in Einzelausgaben ediert und häufig nach diesen musiziert; die Benutzungsanweisung für Schütz' Musik liegt aber nur in der Gesamtausgabe vor. Einzelausgaben suggerieren also, dass die in ihnen enthaltene Musik aufführbar sei, ohne den Appell an den »verständigen Capellmeister« gelesen zu haben. Folglich wird durch die gut gemeinten Angebote des Verlagswesens ungewollt der Eindruck erweckt, Schütz' Aufführungsanweisungen ließen sich vernachlässigen.

Die Wiederentdeckung der *Psalmen Davids* samt *Eitlichen Moteten vnd Concerten* erfolgte daraufhin in der Zeit, in der in Mitteleuropa Chorbewegungen blühten, und im Laufe des 20. Jahrhunderts rückten zumindest manche der Stücke in den Fokus dieser Chöre. Diese Umstände des Wiederentdeckens brachten es mit sich, dass im Ergebnis nicht mehr viel von Schütz' Ideen übrigblieb. In einer frontalen Konzertdarbietung kann das Raumklang-Konzept nicht lebendig werden; Instrumentalstimmen wurden quasi weggeblättert, auch wegen eines missverstandenen A cappella-Ideals, dem sogar Schütz' Orgel zum Opfer fiel. Niemand wird es dagegen bedauern, dass vor der Erschließung des alten Instrumentariums (die ja noch in den ersten Anfängen steckte, als jene chorische Wiederentdeckung bereits in vollem Gange war) es sich nicht einbürgerte, *Zion spricht* mit vollem spätromantischem Sinfonieorchester aufzuführen, wie Max Schneider es 1918/19 vorgeschlagen hatte (u. a. je zwei Querflöten, Oboen und Klarinetten,

ferner vier Hörner, Pauken und Streichorchester)²³². Doch der Ansatz, stattdessen unumschränkt auf das Vokale zu fokussieren, wird den *Psalmen Davids* ebenso wenig gerecht²³³.

So wurde Schütz' anspruchsvolles Satzgeflecht, das sich von den älteren Mehrchörigkeits-Traditionen ausdrücklich absetzt, in Besetzungsstärken traditioneller Chöre auf die Summe aus Hauptstimmen, lediglich motivbasiertem Ausdruck und Harmonik reduziert. Das damit verbundene Klangbild erhielt weiteren Zündstoff in einer chauvinistischen Musikwelt, die das Gemeinschaftlich-»Völkische« eines strengpolyphonen Chorgesangs zum deutschen Ideal erklärte und Individualisierung als abzulehnende Sonderbestrebung brandmarkte²³⁴. Der Satz Schütz' ist jedoch viel plausibler, wenn man ihn gerade als »konzertante« Summe von Individualisierungen versteht, die das Interpretieren seiner Musik auch aus dem Satzinneren heraus zu einer so dankbaren Aufgabe macht. Gerade für Schütz, der zeitlebens für moderne italienische Stilkonzepte eintrat, ist es nötig, diesen letzten Schritt zu jener »Summe aus Individualitäten« zu tun, die die italienische Vokalmusik nicht zuletzt im Madrigal-Umfeld charakterisiert, und sie als Kern des Ensembleklangs zu verstehen.

Der Schütz-Zugang ist für lange Jahrzehnte – von Ausnahmen abgesehen – in den Folgeerscheinungen dieses älteren Stadiums hängen geblieben, und normalerweise lassen sich die *Psalmen Davids* nur in einer eng begrenzten Fortentwicklung der aus dem 20. Jahrhundert ererbten Interpretationstechniken erleben: mit der Zentrierung auf einen Chor, vor den mittlerweile eine Fassade aus historisch orientierter Spiel- und Gesangstechnik gestellt wird. Dies jedoch reicht nicht aus, um Schütz' Musik erlebbar zu machen; damit werden entscheidende Potentiale ausgeblendet, die in ihr liegen. Sie zu sehen ist die entscheidende Herausforderung, und sie erfordert ein konstruktives Hinterfragen jener Chorkultur des 20. Jahrhunderts.

In ihr wurde es üblich, Schütz' Musik (auf rein Vokales verengt) mit anderem zu kombinieren, weil sie selbst zu uniform wirkte; Farbigekeit wurde folglich dadurch erzielt, dass in der Programmgestaltung Werke unterschiedlicher Stilrichtungen miteinander verbunden wurden, deren Gemeinsamkeit in einer

232 Anfangstakte als Beilage III zu dem in Anm. 57 zitierten Artikel.

233 Wilibald Gurlitt sprach 1935 davon, dass Schütz' »Kunst wesentlich und fast ausschließlich Sing-Kunst ist«, und sah ihn als Kerngestalt einer aus dem Mittelalter erwachsenen, stets auf Fluchtpunkte des Liedes bezogenen mitteldeutschen Musiktradition: »Die tiefsten Wurzeln seines künstlerischen Schaffens reichen in jenen Neuaufbruch volklicher Kräfte in der mitteldeutschen Lied- und Sing-Kunst zurück, wie sie bei den Musikerkreisen um die Torgauer Stadtschulkantorei und die Hofkapelle zu Dresden vorbildliche Pflege und Förderung fand.« Zitate nach: *Heinrich Schütz: Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1935, S. 64–83, hier S. 80 und 65.

234 Schreiben von Heinrich Edelhoff an Joseph Goebbels, Mai 1933 im Koblenzer Bundesarchiv: »Der Einzelne hat sich der musizierenden Gemeinschaft bedingungslos unterzuordnen. Die Strenglinigkeit der polyphonen Melodik läßt keine Sonderbestrebungen zu, Gemeinwohl geht vor Eigenwohl, was man nicht von jeder Musik behaupten kann.« Zitiert nach: Eckhard John, *Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Musikwissenschaft und Nationalsozialismus*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus*, Freiburg und Würzburg 1991, S. 167. Edelhoff wurde mit *Johann Nikolaus Forkel: Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft* (Kassel 1934) promoviert, betreut (vgl. dort S. 8) von Wilibald Gurlitt, der in diesem Sinne noch 1935 Schütz als »Verkörperung deutschen Künstlertums« bezeichnete; die gleichen Zielrichtungen vertritt der spätere Schütz-Editor Wilhelm Ehmann in seiner von Gurlitt betreuten Dissertation über Adam von Fulda (zu beidem im Überblick John, S. 168 und 185, Anm. 15). Betont sei, dass jene problematischen Positionen von Gurlitt selbst nicht vertreten wurden, weder in seinem mehrfach publizierten, pauschalen Artikel *Vom Deutschtum in der Musik* (hier zitiert nach: *Monatsblätter der Deutschen Bühne im Kampfband für Deutsche Kultur Freiburg im Breisgau* 1 [1933], S. 11–14), noch in der zitierten Schrift über Schütz (vgl. Anm. 235).

maximal achttimmigen Besetzung gesehen wurde. Um 1970 wurde dabei der Bogen zwischen der Musik des späten 15. und frühen 17. Jahrhunderts einerseits und der evangelischen Chormusik des früheren 20. Jahrhunderts geschlossen, als auch die Musik Mendelssohns und Brahms' in die Programme Eingang fand; als Resultat führte dies damals zu Schallplattentiteln wie »Chormusik aus vier Jahrhunderten«, auch unter Einschluss von Stücken aus den *Psalmen Davids*²³⁵. Seitdem hat man aber gelernt, sich der Musik weitaus »monographischer« zu nähern: Niemand zweifelt an der Attraktivität einer Aufführung der Marienvesper Monteverdis; mehrstimmige Psalmvertonungen standen schon in anderen klassischen Vespertagesdiensten ähnlich nebeneinander wie in konzerthaften Veranstaltungen der Moderne. Wer darauf beharrt, Schütz' Musik sei lediglich Teil jener chorischer Traditionen (über Jahrhunderte hinweg), hat von ihr nur einen schmalen Ausschnitt im Blick, nicht aber die in ihr selbst liegende Verschiedenartigkeit, die sich schon in so Äußerlichem wie der Klangräumlichkeit und in der (nicht rein vokalen) Besetzung äußert.

Der Umgang mit Schütz erscheint diesbezüglich als eigenartig antiquiert. Für andere Musik des 17. Jahrhunderts sind diese alten Standards längst überwunden, etwa im Hinblick auf den Einsatz von Instrumenten; und da Wilhelm Ehmann schon 1956 den Weg hierzu vorgezeichnet hatte, wirkt dieser Rückstand umso verwunderlicher. Auch andere Grundlagen für seine Überwindung sind gegeben: Ohnehin richtet sich die Laienchorpraxis mittlerweile wesentlich stärker auf Werke mit instrumentaler Stützung aus als im mittleren 20. Jahrhundert, und auch für kirchliche Chöre spielt längst die Zusammenarbeit mit »historisch« spielenden Ensembles eine zentrale Rolle; daher wäre es nur ein kleiner Schritt, den einstigen Vorrang des Chors zu hinterfragen und diesen (als vokale Capellae) in ein Wechselspiel mit Solisten (als durchgehend musizierende Favoriti) eintreten zu lassen. Denn auf dieser Grundlage könnten sämtliche weiteren Potentiale der Musik Schütz' hervortreten. Kurz: Sogar in einer Chorpraxis, die sich diesen »oratorischen« Richtungen geöffnet hat, ist der Weg frei dazu, Schütz neu zu begegnen, anstatt an den überkommenen Bildern festzuhalten, die so weitgehend dem historischen Befund seiner Musik widersprechen.

Veränderte Ansprüche an die Aufführungspraxis

Für musikalische »Metadaten«, wie sie in diesem Beitrag dargestellt sind, scheint im Musikleben auch des frühen 21. Jahrhundert noch kein Platz zu sein: weder als Prinzip (so dass in der Musikpraxis der Mehrwert solcher Informationen anerkannt wäre) noch im Detail (im Hinblick auf die Arbeit mit den *Psalmen Davids*). Alles, was sie bieten könnten, wird folglich durch freie künstlerische Inspiration ersetzt. Damit zeigt sich jedoch, dass die Früchte der Inspiration den Begriff »werkgerecht« bestenfalls in günstigen Ausnahmefällen verdienen; die Idee, man könne das Immanente eines älteren Musikstücks im Rekurs auf die »allgemeine Aufführungstradition«, bei korrekter Handhabung eines Instruments oder gar weitgehend voraussetzungslos erfassen, ist abwegig. Vielmehr gehört zu dem Immanenten eines Musikwerks zwingend ein Bewusstsein für seine historische Tiefendimension, und sie ist bisweilen außerordentlich komplex.

Vieles davon, was der Musik einkomponiert ist (aber traditionell ausgeblendet wird) oder auch von Zeitgenossen aus der Musik gemacht werden konnte, ist in etablierten Konzertformaten bei entsprechender Bereitschaft der Akteure realisierbar. Als Grundstufe geht es um die Ausschöpfung der Angaben in

235 Für ein rein geistliches Programm vermutlich erstmals: Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, Intercord 29 7267 K (1972).

Schütz' Druck; schon sie ermöglichen es, einen standardisiert wirkenden Klangeindruck seiner Musik abzustreifen. Dies lässt sich dann anhand der historischen Einzeichnungen vertiefen. Eine potentiell vierhörige Aufteilung des Ensembles auf einen Raum wie in Kamenz, in dem die (einzige) Orgel ihre Beiträge quasi von der Seitenlinie aus erbringt, eine Nürnberger Mehrchörigkeit mit einem zentralen Tasteninstrument, die Saalfelder Klangdifferenzierung des Schlusstücks, die Vielfalt der in Brüssel überlieferten Interpretation, schließlich sogar die Berliner Tutti-Verstärkung des Sologesangs: All dies ist ausführbar. Das Fesselnde, das in dieser Vielfalt liegt, stützt sich auf die Variabilität der Schütz'schen Werkanlage und macht die Werke viel farbiger, als sich dies im Musikleben eingebürgert hat. Seine traditionellen Darbietungen, die sich auf die naturgemäß eingegengten Möglichkeiten der Laienchor-Bewegungen gründen, können den gesamt-kulturellen Zugang zu Schütz nicht angemessen tragen; Normalität im Umgang mit seiner Musik müsste von einem geschulten, professionellen Musizieren ausgehen, das sich nicht mehr an den ererbten, chorischen Klangbildern orientiert, sondern (umgekehrt) aus einer intensiven Neu-Beschäftigung heraus auch das chorische Musizieren mitreißt.

Notwendig im Sinne des Werkgerechten ist folglich ein breites musikhistorisches Fundament des Aufführens – nicht um die Musik Schütz' museal erstarren, sondern um sie so aufregend werden zu lassen, wie sie komponiert worden ist. Wer die Musik auch in ihren »Metadaten« beim Wort nimmt, bekommt es mit ähnlichen Chancen zu tun wie denen, die bei der denkmalgerechten Restaurierung einer historischen Orgel zu einzigartigen neuen Erlebnissen führen, aber diffizile Vorüberlegungen erfordern; auch damit entsteht kein totes Denkmal. Schütz' Musik ist reicher und in ihrer Zeit weitaus moderner, als es traditionell scheinen mag. Denn der Anspruch, den er auf das Innovative erhebt, ist musikalisch nachprüfbar; wenn man nicht auch beim Hören erleben könnte, wie er ihn eingelöst hat, wirkte dies verstörend.

Aufführungspraktische Leitgedanken

Im Sinne dessen, dass durch aktive Kulturpraxis Werkzugänge bestimmt werden können, seien daher abschließend aus den betrachteten »Metadaten« Aspekte zusammengefasst, die eine Annäherung an eine möglichst »werkgerechte« Aufführung der *Psalmen Davids* tragen können:

1. Zielvorstellung des vokalen Musizierens ist die solistische Besetzung der Favoriti. Die Gründe dafür liegen in der Satzstruktur (in den meisten Stücken sind die Favoriti-Stimmen obligat geführt) und in der hinreichend deutlichen Idealpraxis des zeitgenössischen Musizierens. Mehrfachbesetzung von Singstimmen verdeckt die spezifische Polyphonie Schütz' und führt ohnehin zu verminderter Textverständlichkeit, also dazu, wovor Schütz im Vorwort warnt, wenn auch nur mit Blick auf das Tempo²³⁶: Dass jemand auf die Idee kommen könne, das so sorgsame Konstrukt aus Textpräsentation und Polyphonie chorisch zu verdicken, lag anscheinend außerhalb seines Vorstellungshorizonts. Wer dann trotz einer größeren Chorbesetzung glaubt, der theologischen Aussage in Schütz' Musik nachspüren zu können, entfaltet zwangsläufig nur eine moderne Fiktion barocker Theologie; denn diejenige Schütz' ist dann nicht mehr hörbar.
2. Schütz' Instrumentenangaben müssen ernstgenommen werden – als Instrumentation. Denn im Instrumentalen liegt das ausschlaggebende konfessionelle Kennzeichen des Luthertums der Schütz-Zeit; mit der Gestaltung der Instrumentalparts verbinden sich idiomatische Aspekte. Der Tonvorrat ist darauf ausgerichtet, dass Nutzer der Noten zu Alternativinstrumenten greifen können; im Lichte der Idiomatik erscheinen sie jeweils als sekundäre Lösungen.

236 Vgl. Punkt 6 in Schütz' Vorrede (zur »*Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg«).

3. Wer Sopranstimmen, die von Schütz ausdrücklich Instrumenten zugewiesen sind, singen lässt, bedient ein Stilideal vielleicht noch der 1960er-Jahre, hat aber kein Bewusstsein für Satzstrukturen der Zeit um 1600. Auch eine historisierende Fassade aus Tempogestaltung, Artikulation und historisch klingenden Instrumenten rettet das Resultat dann nicht mehr. Bei Bassstimmen, die als Instrumentalparts gekennzeichnet sind, erscheint nach Schütz' Vorrede ein (zusätzliches) Singen möglich; allerdings sollen dann die tiefsten Töne oktaviert dargeboten werden – ein Ausweg, der für Stimmen in Diskantlage aus satztechnischen Gründen nicht besteht.
4. Capellae bieten einen essentiellen Füllstimmensatz. Sie wegzulassen ist Notbehelf, denn das intendierte Klangkonzept wäre daraufhin nicht mehr erlebbar; der Verzicht ist nicht Teil der Zielvorstellung Schütz'. Nur für Capellae kommt eine zahlenmäßig reichere, »chorische« Besetzung in Betracht.
5. Favoriti in Schütz' *Psalmen Davids* müssen weitersingen, wenn eine Capella eintritt, denn deren Sinn ist es, den Favoriti-Klang zu verstärken. Wer dagegen Favoriti als Solisten behandelt und zum Schweigen bringt, sobald der Chor als Capella einsetzt, steht mit beiden Füßen im 19. Jahrhundert und hat Schütz objektiv nicht verstanden.
6. Von der Benutzung einer Truhenorgel sollte abgesehen werden. Das Tasteninstrument, das Schütz obligat benutzte und im Vorwort als interpretatorischen Normalfall anspricht, ist eine große Orgel, die von manchen Ensemblegruppen weit entfernt musiziert. Die Registrierungsgrundsätze (bald stärker, bald schwächer, vorzugsweise an einem zweimanualigen Instrument) ergeben sich aus den originalen Einzeichnungen der gedruckten Organo-Stimme. Die Grundsätze sind verpflichtend, die konkreten Realisierungen frei.
7. Eine frontale Aufführung von einem Konzertpodium aus erbringt nicht »den gewünschten *effect*« der Werke. Vielmehr soll sich das Musizieren über den gesamten Aufführungsraum verteilen. Für Aufführungen (im Gottesdienst) konnten Musizierplätze in den Kirchen nicht eigens freigeräumt werden; typischerweise aber wurde die aus dem Spätmittelalter ererbte Bausubstanz ausgenutzt. Daraus resultiert für eine moderne Konzertpraxis die gleiche Vielfalt, wie der zwischenörtliche Vergleich der Kirchen zur Zeit Schütz' es zeigt.
8. Der Begriff »creutzweiß« für die Ensembleaufstellung verweist nicht auf ein »diagonales Gegenüber«. Ohnehin ist eine strenge Trennung zweier Paare durch »diagonale« Aufstellung geometrisch unmöglich; im Sprachgebrauch der Zeit ist sie auch nicht zwingend gemeint, und in keinem der Aufführungsräume, in denen Schütz' Originaldruck benutzt wurde, hätte sie sich realisieren lassen.
9. Die Teilensembles sind dennoch nicht beliebig über die Kirche zu verteilen, sondern in Abstimmung einesteils auf ortsübliche liturgischen Traditionen, andernteils darauf, dass auch die Feinheiten der Besetzungswechsel raumarchitektonisch deutlich werden. Denn dies ist in der Musik (kompositorisch!) so angelegt. Auch die Orgel spielt dabei eine Rolle; es liegt nahe, an ihrem Musizierplatz diejenige Favoriti-Gruppierung aufzustellen, die am engsten mit dem Orgelklang verknüpft ist (und sei es dadurch, dass dieser als Ersatz für die Favoriti eintreten kann).
10. Anregungen zur Platzierung bieten (neben Schütz' Anweisungen) nicht etwa musiktheoretische Äußerungen, sondern die historischen Eintragungen in den Originalexemplaren. Dies verändert den Zugang auch zum Erarbeiten von Editionen: Aus Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts allein lassen sich zwar wissenschaftlich korrekte Notentexte ableiten; viele aufführungspraktische Details erschließen sich hingegen erst aus handschriftlichen Eintragungen in ihnen – als einer grundlegenden Zusatzschicht musikalischer Informationen.

Daher müssen aus Architektur, Verbreitungsgeschichte, textlich-liturgischen Strukturen, lokalen Bedingungen der Aufführungspraxis und nicht zuletzt der musikalischen Detailanalyse die essentiellen »Metadaten« einer Historischen Aufführungspraxis für Schütz' Druck von 1619 eigens generiert werden, deutlich mehr also, als standardisierte Spielanweisungen der Zeit oder Angaben der Musiktheorie bereithalten. Das, was in diesen Quellen auffindbar ist (jenseits derer, die in Historischer Aufführungspraxis traditionell genutzt werden), ist nicht weniger vertrauenswürdig als zeitgenössische musiktheoretische Äußerungen. Eher haftet diesen einstigen Standardquellen zur Aufführungspraxis ein doppelter Makel an: Es handelt sich bei ihnen um Individualäußerungen ihrer Verfasser; und sie sind von dem einzelnen Musikwerk, um dessen Aufführung es geht, stets weiter entfernt als das, was sich aus punktgenauer musikhistorischer Forschung ergibt. Und dann, wenn Forschungsergebnisse eine Aufführung umfassend prägen, bleibt noch immer breiter Raum dafür, was sich mit Fug und Recht als »Interpretation« benennen lässt: lediglich im Rahmen höherer Anforderungen an werkgerechtes Musizieren.

Abschließend sei somit nochmals auf Max Schneiders weitsichtige Mahnung von 1921 verwiesen, man dürfe als Musiker einen »Urtext« nicht zu deuten versuchen, »ohne dem Geiste seiner Entstehungszeit genügend gerecht zu werden«²³⁷: nicht also nur einem Notentext quasi nach Aktenlage, sondern auch einem bisweilen außerordentlich weit gefassten Kontext. Um diesen fassen und in klingende Musik überführen zu können, ist ein echter, interdisziplinärer Dialog zwischen Musikforschung und Musikpraxis notwendig, also Mut, Nüchternheit und Geduld. Gerade dieses Schlüsselwerk Schütz' dürfte ein äußerst lohnender Ansatzpunkt hierfür sein.

237 Wie oben, Anm. 76.

Die Verfasser der Beiträge

Gerhard Aumüller Dr. med., em. Professor für Anatomie in Marburg, geboren 1942 in Arolsen/Hessen. Neben Fachpublikationen aus dem Bereich der Reproduktionsmedizin mehrere medizin- und musikhistorische Veröffentlichungen. Medizinhistorische Schwerpunkte sind Biographien jüdischer Ärzte und die Geschichte der Anatomie in Marburg und Helmstedt. Die musikhistorischen Interessen betreffen den Orgelbau des 17. Jahrhunderts und Heinrich Schütz. Mitglied u. a. in der Historischen Kommission für Hessen, im Beirat der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft; verantwortlicher Redakteur der *Acta Sagittariana*.

Jürgen Heidrich Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover, Abschluss mit Diplomprüfung 1983. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion, 1999 Habilitation. Lehrstuhlvertretungen in Bern (SS 2002) und Münster (WS 2002 bis WS 2003/04); seit SS 2004 Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Publikationen zur Musikgeschichte des 13. bis 20. Jahrhunderts. Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission, Vorstandsmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft; ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Von 2010 bis 2016 Dekan des Fachbereichs Geschichte/Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs.

Konrad Küster Geboren 1959 in Stuttgart. Studium der Musikwissenschaft sowie der Mittelalterlichen und Neueren Geschichte an der Universität Tübingen. 1987 Magister Artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br., dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

Beate Agnes Schmidt Geboren 1976 in Weimar, Studium der Germanistik, Schulmusik und Erziehungswissenschaften in Weimar und Jena. Promotion 2004. Wissenschaftliche Mitarbeiterin in verschiedenen DFG-Projekten: 2001–2011 im Sonderforschungsbereich 482 *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, 2012–13 im Projekt *Theater und Musik 1774–1969* an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, seit 2013 mit einer Eigenen Stelle zu *Musik und Konfessionskonflikt. Die geistlichen Kompositionen von Michael Praetorius (1571/72–1621)* an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Zahlreiche Publikationen zum Musiktheater des 18. und 19. Jahrhunderts sowie zur Kirchenmusik und Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Andreas Trobitius Studium der Musikwissenschaft, der Deutschen Sprache und Älteren Deutschen Literatur sowie der Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; 2005 Magister Artium. 2008–2010 Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Marburg. 2010 Promotion, im Anschluss Wissenschaftlicher Mitarbeiter daselbst. 2010–2011 Lehrbeauftragter für Formengeschichte und Analyse an der Hochschule für Musik Würzburg. Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 15./16. Jahrhunderts, die Kammermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner sowie Messkompositionen bis zur Gegenwart.

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN

Joh. Seb. Bach:

Alfred Dürr
– **Das Wohltemperierte Klavier**

ISBN 978-3-7618-1229-7

– **Die Johannes-Passion**

ISBN 978-3-7618-1473-4

– **Die Kantaten**

Mit ihren Texten

ISBN 978-3-7618-1476-5

Sven Hiemke

– **Orgelbüchlein**

ISBN 978-3-7618-1734-6

Klaus Hofmann

– **Die Motetten**

ISBN 978-3-7618-1499-4

Bernhard Moosbauer

– **Sonaten u.**

Partiten f. Violine solo

ISBN 978-3-7618-2220-3

Emil Platen

– **Die Matthäus-Passion**

ISBN 978-3-7618-1190-0

Peter Schleuning

– **Die Brandenburgischen Konzerte**

ISBN 978-3-7618-1491-8

Meinrad Walter

– **Weihnachtsoratorium**

ISBN 978-3-7618-1515-1

Arnold Werner-Jensen

– **Goldberg-Variationen**

ISBN 978-3-7618-2264-7

Christoph Wolff

– **Messe in h-Moll**

ISBN 978-3-7618-1578-6

eBook

= auch als eBook erhältlich



Bärenreiter

Sven Hiemke

L. v. Beethoven

Missa solemnis

ISBN 978-3-7618-1516-8

Matthias Moosdorf (Hg.)

L. v. Beethoven

Die Streichquartette

ISBN 978-3-7618-2108-4

Renate Ulm (Hg.)

Die 9 Symphonien Beethovens

ISBN 978-3-7618-1241-9

Sven Hiemke

eBook

Johannes Brahms ·

Ein deutsches Requiem

ISBN 978-3-7618-1251-8

Renate Ulm (Hg.)

Johannes Brahms

Das symphonische Werk

ISBN 978-3-7618-2111-4

Renate Ulm (Hg.)

Die Symphonien

Bruckners

ISBN 978-3-7618-1590-8

Andreas Waczkat

Georg Friedrich Händel

Der Messias

ISBN 978-3-7618-2107-7

Georg Feder

Joseph Haydn

Die Schöpfung

ISBN 978-3-7618-1253-2

Renate Ulm (Hg.)

G. Mahlers Symphonien

ISBN 978-3-7618-1820-6

Andreas Eichhorn

Felix Mendelssohn

Bartholdy · Elias

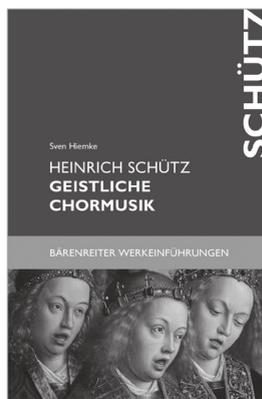
ISBN 978-3-7618-1254-9

Olaf Matthias Roth

Claudio Monteverdi

Marienvesper

ISBN 978-3-7618-2407-8



Christoph Wolff

Mozarts Requiem

ISBN 978-3-7618-1242-6

Christoph Flamm

eBook

Modest Mussorgski

Bilder einer Ausstellung

ISBN 978-3-7618-2221-0

Susanne Gläß

C. Orff · Carmina Burana

ISBN 978-3-7618-1732-2

Sven Hiemke

eBook

Heinrich Schütz

Geistliche Chormusik

ISBN 978-3-7618-2206-7

Mathias Hansen

Richard Strauss

Die Sinfonischen

Dichtungen

ISBN 978-3-7618-1468-0

Christoph Flamm

Igor Strawinsky

Der Feuervogel –

Petruschka –

Le Sacre du printemps

ISBN 978-3-7618-2191-6

Bernhard Moosbauer

Antonio Vivaldi

Die Vier Jahreszeiten

ISBN 978-3-7618-1583-0



INTERNATIONALE
HEINRICH-SCHÜTZ-
GESELLSCHAFT

Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist die Adresse für alle Liebhaber der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien und Berufsmusiker, Musikforscher und Kirchenmusiker, Studierende, Bibliotheken und Institutionen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Tagen, die regelmäßig in Deutschland wie im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt »Acta Sagittariana« und das »Schütz-Jahrbuch« als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Im Auftrag der ISG erscheint die »Neue Schütz-Ausgabe« als wissenschaftliche Ausgabe der Werke von Heinrich Schütz. Bereits erschienen sind die ebenfalls im Auftrag der Gesellschaft publizierten wissenschaftlichen Gesamtausgaben der Werke von Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus allen diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter www.schuetzgesellschaft.de.

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0561-31645-0 · Telefax 0561-316450-1
info@schuetzgesellschaft.de · www.schuetzgesellschaft.de