

# 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 Vogelsänger<sup>1</sup> vor einer Reihe von Jahren auf die merkwürdige Tatsache hinwies, dass in den meisten Studien zu den *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz<sup>2</sup> die im selben Jahr erschienene *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von Michael Praetorius<sup>3</sup> 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 publiziert<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup> auch die besonders anspruchsvolle praktische Umsetzung in der *Polyhymnia caduceatrix* durchführt und dabei einen wesentlichen Schritt in der Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens tut<sup>6</sup>. 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« vor<sup>7</sup>. Die Zusammenarbeit von Praetorius und Schütz war in den Jahren zwischen 1614 und 1617 sehr eng, wie Beate Schmidt erst jüngst hervorgehoben hat<sup>8</sup>. 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 kennengelernt<sup>9</sup>, und in dem Hoforganisten Johann von Ende hatten sie wahrscheinlich einen gemeinsamen Lehrer<sup>10</sup>. 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 hat<sup>11</sup>, von den systematischen Zusammenstellungen zur Einrichtung mehrchöriger Konzerte durch Michael Praetorius Kenntnis genommen bzw. Gebrauch gemacht hat<sup>12</sup>, 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 sei<sup>13</sup>. 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 hat<sup>14</sup>, die der Kantor Georg Weber 1588 im vierstimmigen und 1596 im achtstimmigen Satz hatte erscheinen lassen<sup>15</sup>. 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 sein<sup>16</sup>. 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 geschickt<sup>17</sup>. Im 1613 angelegten Notenverzeichnis<sup>18</sup> 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]

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

<sup>15</sup> 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 »Cantilenaen«, die er zu unterschiedlichen Anlässen den Städten Leipzig, Zeitz und Weißenfels widmete und damit überregionale Bedeutung erlangte.

<sup>16</sup> 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.

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

<sup>18</sup> Vollständig publiziert von Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-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 Gabrielis 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 hat<sup>19</sup> 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 zugeben 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 bestraffen<sup>20</sup>.

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 anlegte<sup>21</sup>. 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-

<sup>19</sup> 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.

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

<sup>21</sup> 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 auf<sup>22</sup>. 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 wird<sup>23</sup>. 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) vertont<sup>24</sup>.

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)<sup>25</sup>. 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 Melodie<sup>26</sup>.

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 hat<sup>27</sup>. 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 Katechismusgesänge<sup>28</sup>. Auch fällt der relativ hohe Anteil an Lutherliedern und, neben dem eigentlichen Lobwasser-Psalter, der reiche Bestand an zusätzlichen »Psalmodien« auf<sup>29</sup>. So ist das *Christliche Gesangbuch* des Landgrafen Moritz ein Markstein in der Geschichte des reformierten Kirchengesangbuchs und stellt durch die dezidierte Betonung der Wortverständlichkeit<sup>30</sup> einerseits und die Einbeziehung von Instrumenten<sup>31</sup> 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 erklingen 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 geigen 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*<sup>32</sup>. 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 zugeordnet<sup>33</sup>, ein zeitübliches Arrangement, das sich auch bei Schütz und Praetorius findet<sup>34</sup>.

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«<sup>35</sup>, 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 ließ<sup>36</sup>. 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 Psalmbereitung 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 verfasst<sup>37</sup>.

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 geigen«, 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«<sup>38</sup> 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 »futuresch zu verstehenden christologisch-prophetischem ›Gesicht‹ (facies)« versehen<sup>39</sup>. 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 futuresche Prophezeiungen<sup>40</sup>. 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 bezogen<sup>41</sup>, 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 werden<sup>42</sup>.

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 wurde<sup>43</sup>.

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 Frage<sup>44</sup>.

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«<sup>45</sup>. 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«<sup>46</sup>.

Damit ist die musikalisch-theologische Ausbildung, die Schütz in Kassel zu Teil wurde, sowohl von lutherischen wie reformierten Stilelementen geprägt und keineswegs einseitig calvinistisch<sup>47</sup>.

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 Textorius<sup>48</sup> wurde vermutlich um 1580 in der nahe Kassel gelegenen Kleinstadt Gudensberg als Sohn des Ratsherren und zeitweiligen Bürgermeisters Ludwig Weber geboren<sup>49</sup>. 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 haben<sup>50</sup>. 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 Schulbildung<sup>51</sup>. 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 bekannt<sup>52</sup>. 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 gewechselt<sup>53</sup>. 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 arbeitete<sup>54</sup>.

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 verheiratet<sup>55</sup>; von zwei Töchtern des Ehepaars sind die Vornamen bekannt<sup>56</sup>. 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 musizierten<sup>57</sup>. Eine zeitweise Tätigkeit vor 1615 am Hof des Osnabrücker Bischofs Herzog Philipp Sigismund von Braunschweig-Lüneburg in Fürstenau ließ sich nicht bestätigen<sup>58</sup>. Vermutlich zwischen 1629, wo er als Hauseigentümer in Bückeberg aufgeführt wird<sup>59</sup>, und spätestens 1633 ist er gestorben. In diesem Jahr ist von seiner Witwe die Rede<sup>60</sup>. 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 auf<sup>61</sup>. 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](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*<sup>62</sup>, 1617 dem Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt sechs Bücher Intradon<sup>63</sup> und 1620 dem Grafen Adolf von Bentheim-Tecklenburg ein umfangreiches *Corollarium cantionum sacrorum* mit lateinischen geistlichen Texten<sup>64</sup>. Wenige Jahre vor seinem Tode sind 1629 die *Psalmen und geistliche Lieder* für die Ratsherrn und Diakone der Kirche zum Heiligen Kreuz in Hannover datiert<sup>65</sup>, 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 1619<sup>66</sup> und nicht erst 1629<sup>67</sup> 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	<b>6+D: Ach Herr, straf mich nicht</b>	<i>(73,1) Herr Jesu Christe, Gottes Sohn (N. Selnecker)</i>
4	<b>130+D: Aus der Tiefe rufe ich</b>	<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 beigegeben<sup>68</sup>. 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« empfohlen<sup>69</sup>. Allerdings zitiert Textorius in seiner achten, mit Ps 101 überschriebenen Vertonung diese Melodie nicht vollständig, sondern nur in Anklängen in g-dorisch<sup>70</sup>. 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 Capellae<sup>71</sup> 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«<sup>72</sup>.

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 1593<sup>73</sup>, 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 sei<sup>74</sup>. 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 bringen<sup>75</sup>. 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 101<sup>76</sup>, 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 gewaltt vnd List.  
Ohn dich vergehn wir Allesampt,  
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*<sup>77</sup>. 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«<sup>78</sup>.

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 Fürstenaue 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 Hofkapellmeisters<sup>79</sup>. 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 gibt<sup>80</sup>, 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«<sup>81</sup>, Praetorius sei ein »unpraktisches Beispiel deutschen Geistes« gewesen und Schütz habe ihm »staunend skeptisch, zwanzigjährig zum ersten Mal« gegenüber gestanden<sup>82</sup>. 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 betrachtet<sup>83</sup> 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 Gabrieli<sup>84</sup>. 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 Verbindung<sup>85</sup>, 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 Concertatchor, dem der Instrumentalchor »majoris gravitatis & plenioris harmoniæ gratia, adjungiret« wird<sup>86</sup>. 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 wird<sup>87</sup>.

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 Praetorius<sup>88</sup>, ebenso wie Schützens Forderung, das Tempo nicht zu »vbereylen«, sondern »das mittel« zu halten, um »wegen menge der Worte« die Verständlichkeit zu gewährleisten<sup>89</sup>.

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 auflistet<sup>90</sup>, 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«<sup>91</sup> 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 unterstreichen<sup>92</sup>. Die den acht (von insgesamt dreizehn) Favoritchor-Stimmbüchern der *Psalmen Davids* vorangestellten lateinischen Gedichte<sup>93</sup>, 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 Gedichte<sup>94</sup>. 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 Stimme<sup>95</sup>. Diesen Aspekt der Seelenwanderung nimmt, im Stimmbuch des Cantus II und wohl nicht unbeabsichtigt, in besonderer Weise der gebürtige Weißenfelder Heinrich Luja (Henricus Luia) auf<sup>96</sup>.

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/Basel<sup>3</sup> 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 Luja<sup>97</sup>, 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 Luja<sup>98</sup> und wird 1674 als »Electoralis per districtum Thuringiacum Vinearum Inspector« bezeichnet<sup>99</sup>, 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 beisteuerte<sup>100</sup>. 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 Weingärten<sup>101</sup>. 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 haben<sup>102</sup>. 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« darstellt<sup>103</sup>. 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 Cornett<sup>104</sup> oder Christoph Kegel aus Kassel, Johann Grabbe aus Lemgo oder der Schweizer Gallus Guggumooos, 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« besessen<sup>105</sup>, ist sicher nicht zutreffend<sup>106</sup>, 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 erschienen<sup>107</sup>, 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.