

# Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz

von

KONRAD KÜSTER

Die Stellung, die die *Psalmen Davids* von 1619 im Schütz-Bild einnehmen, läßt sich wohl primär als Ausdruck eines Anfangs beschreiben: Sie sind die erste Werksammlung, die Schütz als sächsischer Hofkapellmeister in Druck gegeben hat; und indem der Druck geistliche Werke enthält (anders also als die *Madrigali* von 1611), bilden sie den biographischen Grundstock dessen, was man von Schütz als Kirchenkomponisten üblicherweise wahrnimmt. Die Anfangssituation läßt sich auch im Bereich des Persönlichen konstatieren: Schütz datiert die Widmung des Druckes (an seinen Dienstherrn) auf den Tag seiner Hochzeit. Trotz diesem Anfangs-Charakter können die *Psalmen Davids* aber auch als ein Endpunkt erscheinen: Der 30jährige Krieg dürfte auf die Substanz, Publikation und Aufführungsententionen solcher Werke längerfristig massive Folgen gehabt haben, auf diese Werke aber gerade eben noch nicht. Wie also läßt sich der Traditions-Kontext umschreiben, der von den Kriegseignissen dann so massiv durchkreuzt wurde? Eine abstraktere Frage verbindet sich damit: Welche Intentionen stehen hinter dem Druck? Ist die in ihm enthaltene Musik bis dahin der Beitrag Schützens zur Dresdner Hofmusik gewesen?

Zunächst: Nur der Kurztitel *Psalmen Davids* läßt eine in sich homogene Sammlung erwarten; doch diese zwei Wörter sind eine nicht völlig sachgerechte Verkürzung dessen, was Schütz formuliert hat: *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten*. Folglich kann man in dem Druck von vornherein auch mit anderen Stücken (als normalen Bestandteilen) rechnen. Diese Position gegenüber der Sammlung kann nun für deren Einschätzung Folgen haben: Auch und gerade die scheinbaren Fremdkörper sind originäre Bestandteile des Drucks, und sie können bei der Beschreibung von dessen Struktur nicht anders bewertet werden als die Stücke, denen tatsächlich »Psalmen Davids« zugrunde liegen.

Im Inhaltsverzeichnis<sup>1</sup> kehren die Gattungsbegriffe wieder; dort sagt Schütz für eine Reihe von Stücken, welcher Psalm in ihnen vertont ist (allenfalls um einen Einleitungsvers gekürzt). Daß von der 18. Komposition an die entsprechende Spalte generell leer bleibt, ist auch ein Layout-Problem: Denn auch in den Kompositionen Nr. 22-24 hat Schütz Psalmen vertont, wie es ja (wenn auch weniger übersichtlich) im Druck ausgewiesen ist<sup>2</sup>. Den anderen Stücken setzt Schütz eigene Gattungsbegriffe bei (vgl. Tabelle 1). Zweien liegen Texte von außerhalb des Psalters zu-

1 Mehrfach abgebildet, beispielsweise in: Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel etc. und München<sup>2</sup>/1979, S. 60; NSA 23, S. XX.

2 Für die Kompositionen Nr. 1-17 nennt er die Psalm-Nummer in einer eigenen Spalte, der er den Begriff »Psalmus« summarisch voranstellt; in den späteren Psalmvertonungen wird der entsprechende Hinweis in die gesamte Titelformulierung integriert (z. B. für Nr. 24: »Dancket dem Herren. *Psalmus* 136. Mit Trommeten à 13.«).

grunde: in Nr. 19 ein Jeremia-Text, in Nr. 25 ein Jesaja-Text. Das erste davon bezeichnet er als Motette, das zweite als Konzert. Als Motette gilt ebenso eine der Kompositionen, in denen Schütz nur einen Psalmausschnitt verarbeitet (Nr. 21). Ebenso ist im 18. Stück nur ein Psalmausschnitt vertont; dieses bezeichnet Schütz wiederum als Konzert. Somit tendieren die beiden Kompositionen, in denen Schütz Psalmausschnitte vertont, in verschiedene Richtungen, ebenso die beiden Kompositionen, in denen er Texte von außerhalb des Psalters vertont, aber aus beiden Gruppen zielt je eine in dieselbe Richtung: als Motette, als Konzert. Der Begriff Konzert erscheint ferner für die eine Kompilation von Psalm-Ausschnitten (das Schlußstück *Jauchzet dem Herren, alle Welt*). Übrig bleibt die Vertonung einer Psalm-Nachdichtung<sup>3</sup> (Nr. 20: *Nun lob, mein Seel, den Herren*), die Schütz als Canzone bezeichnet. Die zwei Motetten und zwei der Konzerte erscheinen also zumindest hinsichtlich der Text-Arten als aufeinander bezogen. Daran fügt sich als Einzelstück die Canzone an sowie als Schlußstück (als Verschränkung von Texten angelegt) die Psalmkompilation; beide spiegeln eine freie Verarbeitung von Psalmtexten, von denen Schütz das Schlußstück neuerlich mit dem Gattungsbegriff Konzert belegt – gewissermaßen als Höhepunkt dessen, wozu die im Titel genannten musikalischen Techniken geführt werden können.

TABELLE 1: Gattungsbegriffe in den *Psalmen Davids*

	Nr.	Textanfang	Textquelle	Gattung
a) <i>Psalmausschnitte</i>	18	Lobe den Herren	Ps. 103, 2-4	Concert
	21	Die mit Tränen säen	Ps. 126, 5-6	Moteto
b) <i>Texte von außerhalb des Psalters</i>	19	Ist nicht Ephraim	Jeremia 31, 20	Moteto
	25	Zion spricht	Jesaja 49, 14-16	Concert
c) <i>freie Behandlung von Psalmtexten</i>	20	Nun lob, mein Seel	Nachdichtung von Ps. 103	Canzon
	26	Jauchzet dem Herren	Psalmkompilation; dazu Ps. 117	Concert

Schütz benutzt den Psalter also als sein Kern-Terrain und entwickelt von dort aus Wege, die aus diesem hinausführen können. In der Text- und Gattungswahl erscheint der Druck folglich als ein sorgsam geplantes Ensemble – eher als daß man annehmen könnte, Schütz habe eine Werkgruppe, deren Gruppen-Charakter eher zufällig zustande gekommen wäre, in Druck gegeben. Und dieser Eindruck verstärkt sich noch: Für zwei der Psalmen legt Schütz zwei Vertonungen vor. Es handelt sich um Psalm 128 (*Wohl dem, der den Herren fürchtet*), für den Schütz in Nr. 23

3 Im Kontext des Druckes erscheint nicht der Charakter der Kirchenliedbearbeitung als das Primäre (so Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 260, in Anlehnung an den Passus »Imitation des Chorals«, den Schütz im Inhaltsverzeichnis beifügt), sondern – vom Titel des Drucks aus betrachtet – der Psalm-Bezug des Liedes.

die musikalischen Abläufe aus Nr. 9 direkt beibehält<sup>4</sup>, und um Psalm 136 (*Danket dem Herren, denn er ist freundlich*), für den in Nr. 11 und 24 lediglich Grund-Satzprinzipien einander gleichen. Vor allem das erste Satzpaar wäre kaum zu verstehen, wenn sich nicht auch in ihm ein Gestaltungsprinzip spiegelte, das über die Publikation von frei Erarbeitetem hinausgeht. Wenn man also von dem scheinbar Unregelmäßigen ausgeht, das nun neben dem restlichen Werkbestand 'fast sonderbar wohl disponiert' wirkt, müßte man freilich auch für die Psalmvertonungen nach einem neuen Betrachtungsansatz suchen.

Musik jener Zeit, die in Druck gegeben wurde, sollte man unter zwei besonderen Aspekten betrachten. Erstens: Das Werkrepertoire kann in seiner Zusammenstellung und in seiner Drucklegung zweckgebunden sein – ausgerichtet auf Interessen eines Widmungsempfängers, möglicherweise sogar basierend auf dessen Finanzierung. Zweitens: Gedruckte Musik ist stets für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt; auch an die zweifellos kleinen Auflagen des 17. Jahrhunderts konnte sich eine handschriftliche Überlieferung anschließen – in weiterem Umkreis und außerhalb der Kontrolle des Komponisten. Somit erforderte Drucklegung auch damals Rücksichtnahme auf Interessen jenes breiteren Kundenkreises; die publizierten Werke müssen – gerade auch in der Zeit um 1600 – unterschiedlichen Musizierbedingungen anpaßbar sein, welche auch immer es waren, und sie informieren demnach auch über diese Ansprüche. Beides läßt sich näher untersuchen, um den Stellenwert der Schütz'schen Sammlung in ihrer Zeit neu zu beschreiben.

1614, kurz nach Schütz' Rückkehr aus Italien, beginnt Kurfürst Johann Georg I. sich dafür einzusetzen, jenen an den sächsischen Hof zu binden. Johann Georg regiert seit 1611; er befindet sich noch in der Anfangsphase dessen, das Dresdner Hofleben nach seinen individuellen Vorstellungen zu gestalten. Darin, wie Johann Georg wenig später gegenüber dem Hof von Hessen-Kassel seine Situation darlegt<sup>5</sup>, wird erkennbar, mit welchem langem Atem er an die Reorganisation auch der Kapelle gegangen ist: Selbst gerade 30 Jahre alt, bemüht er sich um ähnlich junge Musiker und veranlaßt deren Ausbildung im Ausland. Der gleichaltrige Schütz hat eine solche bereits erlangt und gilt als singuläre Persönlichkeit in seinem Fach<sup>6</sup>. Am 1. Januar 1619 widmet dann Gabriel Mölich, bereits von Schütz in Dresden ausgebildet, dem Kurfürsten in Florenz einen Druck mit geistlichen Madrigalen, genau fünf Monate später folgt Schütz mit den *Psalmen Davids*; es ist also kaum denkbar, nicht auch den Schütz-Druck auf den Dresdner Kapell-Ausbau zu beziehen<sup>7</sup>. Vor diesem Hintergrund ist fraglich, ob Schütz mit der Widmung lediglich Dank für die Berufung abstattet<sup>8</sup>; eher wird hier ein in Dresden neu erreichter Stand dokumentiert, freilich einer, den man dort als richtungweisend oder gar als außergewöhnlich versteht. Darin aber spiegelte sich dann nicht nur Schützens Sicht, sondern auch die seines Dienstherrn; dies ist näher zu betrachten.

4 Nur die Doxologie 'fehlt' in Nr. 23.

5 Vgl. die Wiedergabe der Briefe bei Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 80.

6 So das Gutachten Christof von Loß' (vgl. ebd., besonders S. 81).

7 Vgl. hierzu auch Konrad Küster, *Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler*, in: *SJb* 17 (1995), S. 39-61, hier S. 60.

8 So Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 77.

Der Kurfürst hätte sich Musik, die außerhalb des erwünschten Horizonts stand, nicht einmal widmen zu lassen brauchen. Doch noch mehr: Auf der Titelseite erscheint sein Wappen, und zwar in aufwendiger Anlage – mit achtzehn Wappenfeldern, Helmzier und umlaufendem Adelstitel<sup>9</sup>. Ein Wappen ist das persönliche Zeichen seines Inhabers, das ohne Zustimmung nicht eingesetzt werden kann. Insofern trägt der Druck ganz direkt das Zeichen des Kurfürsten (und nicht nur deshalb, weil Schütz das Druckprivileg erhalten hatte)<sup>10</sup>. Die Signalwirkung aber verstärkt sich noch deshalb, weil Schütz mit dem Druck ja erstmals als sächsischer Kapellmeister an die Öffentlichkeit tritt. Wie also steht es im Detail für die *Psalmen Davids* um die Interessen des Kurfürsten?

Die Vorrede des Drucks datiert Schütz auf den 1. Juni 1619, den Tag seiner Hochzeit; schon am 27. Mai liegt ein Exemplar des Drucks in Naumburg vor, als dort über eine Gegenleistung dafür und (als Reaktion auf Schützens Hochzeitseinladung an das Domkapitel) über ein Hochzeitsgeschenk verhandelt wird. Daß Schütz diese Einladung buchstäblich ernst und persönlich gemeint hat (letztlich auch wenige Tage ante festum und über eine Distanz von deutlich mehr als 150 Kilometern hinweg), wird man kaum annehmen können; sie deutet also eher an, wie weit er in die offiziellen Geschicke des Kurfürstentums eingebunden worden war und wie sehr auch andere sächsische Städte, an die er Exemplare der *Psalmen Davids* sandte, sich zu ständischer Ehrerbietung gegenüber diesem hochrangigen Hofrepräsentanten aufgerufen fühlen mußten<sup>11</sup>. Es wurde also ein Junktim zwischen dem Druck der Exemplare und dem Versand von 'Hochzeitsanzeigen' gebildet; beides erforderte eine Reaktion der Empfänger. Somit entsteht der Eindruck, daß sich Schützens Hochzeit innen- und kulturpolitisch instrumentalisieren ließ. Dies wird auch durch eine Mitteilung des Kurfürsten an Landgraf Moritz von Hessen verdeutlicht, gut vier Monate vor jenem 1. Juni<sup>12</sup>: »Zu dem hat auch erwähnter Schütz auf unser selbst vielfältiges Ermahnen sich in eine Heirath allhier eingelassen, da er sich denn wegen seiner zukünftigen Vertrauten Ältern und Freunde dahin verpflichten müssen, von diesem Ort und aus diesem unsern Dienst sich nicht zu wenden, sondern in demselben zu continuiren und zu verharren.« Somit sind für Schütz Heirat und Dienst von offizieller Seite her ebenso miteinander verbunden,

9 Vgl. Abbildung in NSA 23, S. XVII; farbig in *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente* – Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski, Gunter Schweikhart, Kassel 1985, S. 75. Man vergleiche dies mit der viel weniger aufwendigen Wappenwiedergabe auf der Titelseite der (ebenfalls Johann Georg I. gewidmeten) *Symphoniae Sacrae* III, die nur die zwei wesentlichsten Wappenfelder – mit Rautenstange und gekreuzten Schwertern – zeigt; vgl. Nachbildung in SGA 10, S. (1).

10 Deshalb sollte man auch Schützens Erwähnung Giovanni Gabriellis als seines italienischen Lehrers nicht nur als Verneigung vor dessen Autorität verstehen, sondern auch als Verneigung vor den Intentionen des Kurfürsten; mit der Ausbildung in Italien war der Grund dafür gelegt worden, daß der Kurfürst Schütz derart umwarb.

11 Alle Quellenbelege zu den ausgesandten Exemplaren (einschließlich des Briefs vom 17. Juli 1619 nach Frankfurt) nach Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 94 f. Freilich enthält Schützens Schreiben, das ein Druckexemplar der *Psalmen Davids* nach Frankfurt begleitete, keinen Hinweis auf die Hochzeit!

12 Wiedergabe ebd., S. 83; zu der dargelegten Einschätzung vgl. bereits Eppstein, *Schütz* (s. Anm. 8), S. 22.

wie es nach außen hin die Datierung der Vorrede zu den *Psalmen Davids* und die Hochzeitsfeier sind<sup>13</sup>. Nichts davon, was Schütz in diesem Fall tut, kann also als etwas rein Individuelles gewertet werden: nicht die Heirat, nicht der Druck der *Psalmen Davids*, nicht die innenpolitische Koppelung von beidem, nicht auch der Versand der Exemplare, nicht die Annahme der Gegenleistungen – wobei auf einem anderen Blatt steht, daß Schütz jede einzelne dieser Facetten aktiv mitgetragen haben kann. Vor diesem Hintergrund kann man kaum mehr annehmen, daß die Dedikation des Drucks an den Kurfürsten individuell motiviert gewesen wäre; sie unterstreicht Schützens Loyalität bzw. seine Einbindung in die Konzepte seines Kurfürsten<sup>14</sup>.

Dann aber kann jene Musik (gedruckt) tatsächlich als Dokumentation dafür gelten, wohin in den Augen des Kurfürsten die Dresdner Hofmusik nunmehr stilistisch tendieren sollte; ihr kann hierin ein Vorbildcharakter für das Musikleben im übrigen Kurfürstentum beigelegt worden sein, der freilich gleichermaßen auch über dessen territoriale Grenzen hinaus ausstrahlen konnte. Dies läßt sich primär auf Besetzungsverhältnisse beziehen und auf dreierlei Art näher betrachten: über Schützens Interpretations-Empfehlungen im Rahmen seiner Vorrede, ferner über die beiden Psalmen, die Schütz in zwei verschiedenen Versionen abdrucken läßt, schließlich über den Umgang, den andere Kapellen mit den *Psalmen Davids* pflegten.

Die Prämisse der Besetzung ist im Titel angedeutet und in der Widmungsvorrede spezifiziert: Es geht in jedem Fall um den Kontrast und die Zusammenführung von selbständig musizierenden Chören, und Schütz beruft sich für diesen Stil auf seinen Unterricht bei Giovanni Gabrieli. In einer Reihe von Punkten und für die meisten der Kompositionen weist er aber Wege, wie sich aus der gedruckten Substanz heraus (die ja auch in der gegebenen Grundform aufführbar ist) die doppelchörige Besetzung noch erweitern läßt. Dies hat zwei Konsequenzen.

Erstens: Mit jener Fortführung des Doppelchörigkeitsprinzips, das ja bereits selbst als eine Verräumlichung des Klangs verstanden werden kann<sup>15</sup>, gelangt er zu besonderen raumakustischen Effekten. Er führt die Unterscheidung von Favoriti

13 Daß es Schütz selbst war, der mit der Terminkoppelung der Druck-Widmung an seine Hochzeit den Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt akzentuiert habe (Otto Brodde, *Schütz* [s. Anm. 1], S. 53), erscheint vor diesem Hintergrund als eine wohl allzu autonome Sicht eines Künstlertums, das in diesem Fall ja aus der Funktion für einen Hof heraus bewertet werden müßte. Noch weniger freilich heißt die Datierung der Widmung an den Kurfürsten auf den eigenen Hochzeitstag »Dir zu eigen, meine liebe Braut« (so Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 114).

14 Angeregt durch einen Diskussionsbeitrag von Herrn Professor Dr. Arno Forchert, dem ich dafür herzlich danke, könnte man den gedanklichen Faden folgendermaßen ausspinnen: Daß kein Gratulationsgedicht des Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg im Druck enthalten ist, könnte sich aus konkurrierenden Interessen zwischen diesem und dem Kurfürsten erklären (vgl. hierzu auch den Hinweis von Wolfgang Herbst in diesem Band, daß es zwischen Kurfürst und Hoë zu Abstimmungsproblemen über die Kompetenz zur Gestaltung des Reformationsjubiläums von 1617 gekommen sei): Ein 'Vorpreschen' des Kurfürsten könnte Hoë von einer Stellungnahme abgehalten haben.

15 Im Sinne der Überlegungen Stefan Kunzes: *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis*, in: *SJb* 3 (1981), S. 12-23, besonders S. 12-19.

(Soli) und Capella (Klangfülle) ein<sup>16</sup>, die jeweils als Paar aufeinander bezogen erscheinen, und empfiehlt, eine Capella nicht neben den Favoriti zu plazieren, zu denen sie gehört, sondern die Capella I bei den Favoriti II, die Capella II aber bei den Favoriti I. Daß er damit eine Aufstellung der vier Klangkörper gewissermaßen auf einem kreuzförmigen Grundriß gemeint hat (wie Moser es interpretierte<sup>17</sup>), erscheint nicht als zwingend, denn sogar mit einer Aufstellung der Ensemblegruppen auf einer Linie ließe sich etwas Sinnvolles damit erreichen: Man erlebte also beim Eintritt der Capellae gewissermaßen keinen Stereo-Effekt mehr, der eine räumliche Ortung der Klangkörper zuließe, sondern einen Mono-Effekt als geballte Klangmasse – »zum starken Gethön, vnnnd zur Pracht«, wie Schütz in jener Vorrede die Aufgabe der Capellae formuliert –, so daß sein Capellae-Prinzip sich als eine komplementäre Aufstellung der Chöre bezeichnen ließe. Zu der speziellen Klangfülle der komplementären Aufstellung und zu der Wirkung von verstärkenden Capellae dringt eben nur vor, wer die entsprechenden ad-libitum-Maßnahmen ausführt.

Und zweitens: Schütz geht dabei, welche Maßnahmen er vorschlägt, für bestimmte Aspekte vom Allgemeinen zum Besonderen vor. Damit kann streckenweise sogar der Eindruck eines methodischen Gangs entstehen; dies wiederum erhöht den Eindruck eines sorgsam geplanten Werk-Ensembles.

Ein erster Punkt ist die Besetzung der Chöre. In den ersten Stücken des Drucks ist sie nicht festgelegt (man findet nur die Bezeichnungen Cantus, Altus, Tenor, Bassus und Quintus); im 17. Stück und vom 19. an geht Schütz darüber hinaus. Dann bestimmt er in den Werküberschriften der Einzelstimmen entweder deren Ausführung präzise (zum Beispiel im Schlußstück den Part des Cantus I als »Traversa«<sup>18</sup>); oder es gibt alternative Angaben wie in Nr. 19 – für den Cantus I instrumental-vo-

16 Vgl. den ersten Punkt in Schütz' Vorrede *Allen der Music erfahrenen meinen Gruß vnd Dienst zuvor*; zit. nach dem Faksimile in NSA 23, S. XVIII. Dies braucht weder ein besetzungstechnisches noch ein zahlenmäßiges Problem zu sein: Denkbar ist, daß eine Capella, die das Musizieren der Favoriti unterstützt, instrumental (und dann in jeder Stimme ebenso solistisch wie in den Favoritstimmen) besetzt sein kann; und in den als Favoriti ausgewiesenen Chören gibt es auch reine Instrumentalstimmen.

17 Mit Blick auf Punkt 2 der Vorrede (vgl. Anm. 16) bei Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 256. Moser bezieht sich zudem auf die Ausführungen Michael Praetorius' (*Syntagma Musicum* III, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 [DM I/15], S. 134 [eigentlich 114]; dort aber ist nur von einer Verteilung der Chöre an unterschiedliche Stellen einer Raumarchitektur die Rede, nicht von der von Schütz vorgeschlagenen kreuzweisen Aufstellung, so daß Mosers Interpretation zumindest in diesem Punkt als zu weit gehend bezeichnet werden muß. Moser denkt an eine Aufstellung im Grundriß eines schrägliegenden Kreuzes ('Andreaskreuz'); je weiter sich der Winkel zwischen den Kreuzarmen aber der 90°-Marke nähert, desto weniger läßt sich dann noch Schützens Vorschrift realisieren, »daß Capella I. dem andern Coro Fautorito, vnd hingegen Capella 2. dem ersten, etc. am nechsten sey«, da in einem Kreuz mit rechtwinkliger Anordnung der Arme nur gegenüberliegende Kreuz-Endpunkte voneinander 'entfernt' sind, nebeneinanderliegende aber gleich weit (also stünde jede Capella exakt zwischen beiden Favoritchören etc.). Zudem hätte man sich zu überlegen, ob Schützens Vorschrift (nach Moser auf den Verhältnissen der Dresdner Schloßkapelle aufbauend) auch auf allgemeinere – architektonische – Bedingungen übertragen werden kann, wie dies im Falle von gedruckter Musik sinnvoll ist.

18 Für den Capella-Schlußabschnitt gelangt man zudem zur Angabe »Cornetto«.

kal gemischt (»Cornetto o Voce«), im Tenor I rein instrumental (»Cornetto ò Trombon«)<sup>19</sup>.

Der zweite dieser Punkte ist, welche Stimmen gesungen werden müssen. In der Vorrede schlägt Schütz für die Stücke Nr. 6-9 vor, in jedem Chor die Vokalbesetzung auf nur eine Stimme zu reduzieren und alle übrigen instrumental darzubieten. Tatsächlich gibt es aber weitere Stücke in seinem Druck, in denen dieses Verfahren ebenfalls praktiziert wird: die Stücke Nr. 22 und 23 (in beiden Favoritchören), daneben Nr. 19 und 24 (je ein Favoritchor)<sup>20</sup>; in drei weiteren Stücken legt sich Schütz pro Favoritchor auf zwei vokale Stimmen und instrumentalen 'Rest' fest<sup>21</sup>. Auch hier schreitet er also vom Allgemeinen, Offengelassenen zum Speziellen, Festgelegten fort.

Auf einer dritten Ebene wird dieses 'methodische' Verfahren nur scheinbar unklarer: für die Mitwirkung der Capellae. Schütz geht hierbei insofern *medias in res*, als er den Betrachter der Noten nicht zunächst mit nur achtstimmigen Kompositionen konfrontiert. Also ist gerade die Überschreitung dieser Besetzung Prinzip; und so sagt Schütz von vornherein, was Sache ist. Für 14 der 26 Stücke werden daraufhin die entsprechenden Beiträge aus den Stimmbüchern »Capella I-IV« heraus geleistet (dies ist in der Regel jeweils im Inhaltsverzeichnis erwähnt); zudem erwähnt Schütz aber in der Vorrede, daß man für vier Stücke direkt aus dem Notentext des Favoritchors (in diesen Fällen: Chor I) eine Capella ableiten könne: Nr. 10, 12, 18 und 20. In den meisten dieser nun insgesamt 18 Stücke lassen sich die Capellae als *ad-libitum*-Bestandteile des Satzes verstehen.

Auch hier aber erfolgt eine klare Abstufung: Es gibt also Capellae, die nicht notiert werden müssen, sondern direkt aus Favoriti-Parts ableitbar und nicht obligat sind (in jenen vier Stücken); das ist die Grundstufe der Capellae-Erweiterung. Daneben gibt es Capellae, die Schütz eigens komponiert hat (und die deshalb bisweilen auch anders angelegt sein können als die Favoritchöre, denen sie zugeordnet sind); auch diese Capellae sind nicht obligat. Schließlich gibt es in Nr. 22-24 obligate Capellae, ohne deren Mitwirkung Lücken im Musizieren entstünden, sowie in Nr. 19 eine aus Formgründen obligate Capella<sup>22</sup>. Und in den Stücken, in denen das

19 Zu den Stimmangaben vgl. Werner Breigs Kritischen Bericht in NSA 26 sowie ebd. den Kritischen Bericht zu den Bänden 23-25, S. 191-200.

20 Nr. 19: Chor II, Cantus (in Chor I können Cantus, Altus und Bassus entweder vokal oder instrumental ausgeführt werden, nur für den Tenor spricht Schütz von ausschließlich instrumentaler Besetzung); Nr. 24: Chor II, Cantus (Chor I ohne vergleichbare Spezifizierung; alle Angaben beziehen sich auf die originalen Stimmbezeichnungen, nicht auf die Schlüsselungen).

21 Nr. 21 und 25: Cantus und Tenor beider Favoritchöre; Nr. 26: im Favoritchor I Altus und Tenor, im Favoritchor II Cantus und Tenor.

22 Obligat in dem Sinne, daß der musikalische Fortgang unterbrochen wäre, wenn die Capella weggelassen würde. Von dieser elementaren Charakteristik in bezug auf den 'horizontalen' Kompositionsverlauf bleibt unberührt, daß die Capellae-Stimmen klanglich eigenständige Beiträge zu einer Komposition leisten können (also im 'vertikalen' Kompositionsaufbau, d. h. über eine einfache Duplierung anderer Stimmen hinaus); ebenso kann sich ein obligater Charakter auch darin zeigen, welche Funktion einzelne Capella-Stimmen für die Interpretation des Texts übernehmen, vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 3 (1981), S. 24-39. Zu den Form-Hintergründen in Nr. 19 vgl. Werner Breig, *Zur*

Ableitungsverfahren praktiziert werden kann, wird der zweite Chor selbst als (obligate) Capella bezeichnet – neben der fakultativen, aus den Favoriti abgeleiteten.

Diese Vorschriften werden nun sorgsam über den Druck 'verteilt'. Am klarsten läßt sich diese Situation an den vier Stücken darstellen, in denen Schütz nur eine Singstimme pro Chor für eine sinnvolle Besetzung hält: die Nummern 6-9 (vgl. Tabelle 2). Tatsächlich ähnlich im Besetzungs-Ansatz sind Nr. 7 und 8; für sie formuliert Schütz nur dies als Aufführungsvariante. Nr. 6 hingegen wird mit einer nicht obligaten fünfstimmigen Capella gekoppelt (in dieser Hinsicht wie Nr. 1). Durch die Überlagerung von Vorschriften potenzieren sich die Aufführungsmöglichkeiten also noch, so daß sich die musikalische Grundsubstanz – nur einmal wiedergegeben – auf viererlei grundsätzlich verschiedene Weise musizieren läßt: achttimmig-vokal (ohne und mit fünfstimmiger Capella), mit je einer Singstimme pro Chor (ohne und mit fünfstimmiger Capella). Und: In Nr. 9 ist einer der beiden Psalmen vertont, für die Schütz zwei Varianten tatsächlich abdruckt. Die darauf bezogene Komposition (Nr. 23) ist aber vierchörig angelegt; der musikalische Grundbestand der zwei Favoritchöre wird folglich in ähnlicher Weise um zwei auskomponierte Capellae erweitert, wie dies in Nr. 2 der Fall ist. Der Charakter einer 'Variante' geht aber noch deutlich weiter, denn die Favoritchöre aus Nr. 9 werden nicht direkt in die Favoritchöre aus Nr. 23 überführt. Dies wird bereits deutlich, wenn man die Anfänge der Kompositionen miteinander vergleicht.

TABELLE 2: Besetzungsvarianten in Nr. 6-9

Nr.	Ps.	Textbeginn	pro Chor	weitere Variante
6	8	Herr, unser Herrscher	1 Singstimme	Capella à 5
7	1	Wohl dem, der nicht wandelt	1 Singstimme	—
8	84	Wie lieblich sind	1 Singstimme	—
9	128	Wohl dem, der den Herren	1 Singstimme	2 Capellae à 8 vgl. aber Nr. 23

Nr. 9 wird vom ersten Favoritchor eröffnet; für ihn schlägt Schütz aus der Vorrede heraus die Besetzung mit nur einer Singstimme und begleitenden Instrumenten vor. Die gleiche Musik übernimmt in Nr. 23 aber die obligate Capella, für die Schütz eine rein vokale Besetzung zumindest offenläßt, indem er die Stimmen ganz schlicht als Cantus, Altus, Tenor und Bassus bezeichnet; die Favoritchöre (für die Schütz hier nun jeweils vokale Besetzung in nur einer Stimme vorschreibt) schweigen noch und setzen erst später ein. Anders als für diese sagt er also für den eröffnenden Stimmverbund nicht, daß nur ein Part vokal darzubieten sei (und ebenso: welcher); die diesbezügliche Differenzierung, die in Nr. 9 das gesamte Stück überspannen müßte, greift hier erst im weiteren Verlauf der Komposition. Damit potenziert Schütz das Besetzungsverfahren, das er in Nr. 9 als Ableitung lediglich vor-

Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) und »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410), in: Sjb 16 (1994), S. 87-98, hier S. 87-91.

schlägt, auf eine besondere und als obligatorisch formulierte Weise: Man kann die Festlegung, in einer vorgegebenen mehrchörigen Grundsubstanz nur eine Stimme pro Chor vokal darzubieten, im Lauf der Aufführung wieder aufgeben; bestimmte Abschnitte des mehrchörigen Musizierens können anders besetzt werden als andere, auch innerhalb der Musik ein und desselben Chors. Musik, die Schütz in Nr. 9 dem Chor 1 zugewiesen hat (möglicherweise mit nur einer Singstimme pro Chor), wird also bald von einem Chor übernommen, für den Schütz die Besetzung dezidiert regelt, bald von einer Capella, die in ihrer Besetzung (vokal/instrumental) nicht näher spezifiziert ist<sup>23</sup>. Um dies überhaupt so dezidiert darlegen zu können, verteilt Schütz den Satz auf drei obligate Chöre: auf eine obligate Capella sowie zwei Favoritchöre, in denen er sich dann aber jeweils festlegen muß, welche Einzelstimme vokal besetzt sein soll – anders funktioniert die notierte Information über den variablen Besetzungscharakter nicht.

Und Schütz baut das Verfahren noch aus, indem er die Favoritchöre gegenüber Nr. 9 von Vier- auf Fünfstimmigkeit erweitert und indem er außer dieser obligaten Capella eine zweite, *ad libitum* musizierende einsetzt – doch sie ist ebenso auskomponiert wie alle übrigen Stimmen, nicht also direkt aus dem übrigen Notenbestand ableitbar. Schütz weist dieser nichtobligaten Capella II nun – anders als der Capella I – keine Aufgaben zu, die sie unabhängig von den übrigen Klangkörpern vortrüge; deshalb konzentriert sich die Variantenbildung hier auf die Frage, ob die Favoriti (und zwar nicht zwingend die zweite Gruppe) allein musizieren oder aber von der Capella II verstärkt werden<sup>24</sup>.

Insofern kumuliert Schütz in Nr. 23 mehrere der Aufführungsvarianten: Neben der in Nr. 9 isoliert entwickelten Technik, in Chören nur eine einzige Stimme vokal auszuführen, stellt er eine komponierte, obligate Capella, auf die jenes Geringstimmigkeits-Prinzip nicht angewandt wird, ferner eine ebenfalls komponierte, aber fakultative Capella (wie in Nr. 6), und als 'Krönung' erweitert er die Favoritchöre von Vier- auf Fünfstimmigkeit. Damit ergibt sich aus Schützens Druck-Ensemble folgende Argumentationskette: Die in Nr. 9 auf jeden Fall dargelegte Doppelchörigkeit kann aus der notierten Grundsubstanz heraus in ein Wechselspiel vokaler und instrumentaler Klangkörper fortentwickelt werden; in Nr. 23 wird dies mit Blick auf den Kompositionsablauf differenziert (welcher Klangkörper übernimmt die Musik aus Chor I?) und kann im Aufführungsraum zusätzlich ausgebreitet werden (wann ergibt sich eine klangliche Verstärkung bzw. klangräumliche Erweiterung durch die separat postierte Capella II?). Diese Überlegung bestimmt dann auch das gleichzeitige Musizieren aller vier Chöre<sup>25</sup>.

23 Favoriti I (Nr. 23) übernehmen die Musik von Chor 1 (Nr. 9): T. 26, 34, 51; die obligate Capella I (Nr. 23) übernimmt die Musik von Chor 1 (Nr. 9): T. 1, 64.

24 Die Verstärkung der Favoriti durch die Capella II ist vorgesehen in T. 38 (Favoriti II) und 57 (Favoriti I), ferner freilich in den Tuttiabschnitten.

25 Für die beiden Bearbeitungen des 136. Psalms (Nr. 11 und 24) liegen die Verhältnisse zunächst anders, da sie sich auch kompositorisch unterscheiden (so steht Nr. 11 in einem d-Modus, Nr. 24 in einem C-Modus). In der Besetzung tritt hier an die Stelle zweier vierstimmiger Capellchöre *ad libitum* (Nr. 11) eine einzelne neue Capella; sie ist ebenso auskomponiert, nun aber obligat und fünfstimmig (wenn Schütz in Nr. 23 also zwei vierstimmige Capellae gegenüber Nr. 9 hinzufügt, handelt es sich nun hier um eine komplementäre Maßnahme dazu: Schon in Nr. 1 und 2

Ähnlich ist die Situation für die vier Stücke, in denen sich eine zusätzliche Capella aus dem Favoriti-Chor I ableiten läßt. Wiederum sind zwei Stücke in ihren Besetzungen gleich: die Nummern 10 und 12. Mit den beiden übrigen, Nr. 18 und 20, verläßt Schütz das engere textliche Terrain der *Psalmen Davids*: In Nr. 18 überträgt er das Verfahren auf die Concerto-Vertonung eines Ausschnitts aus Psalm 103; Nr. 20 hingegen ist die Canzona, also die Bearbeitung der Psalmnachdichtung – wohl kaum zufällig liegt auch ihr Psalm 103 zugrunde. Im gedruckten Grundbestand setzt sich das Ensemble hier aus zwei vierstimmigen, gesungenen Favorit-Chören und zwei fünfstimmigen, instrumentalen Capellae zusammen<sup>26</sup>. Schütz schlägt vor, die instrumentalen Capellae nicht nur als ad-libitum-Zusatz wegzulassen, sondern an ihrer Stelle aus dem ersten Favorit-Chor eine neue ad-libitum-Capella abzuleiten. Insofern erlangt hier nun das Spiel mit ad-libitum-Capellae seine Krönung: Die Capellae-Anteile können entweder so musiziert werden, wie sie komponiert sind, oder so, wie man sie aus dem Favoriti-Bestand ableiten kann; als dritter Weg bleibt das Weglassen jeglicher Capellae-Anteile. Somit ist dieses Stück im Druck gewissermaßen dreimal vertreten, ähnlich wie *Wohl dem, der den Herren fürchtet* in seinen zwei gedruckten Varianten gewissermaßen vier Versionen erschließt: indem man es entweder achtstimmig vokal oder achtstimmig mit nur zwei Singstimmen plus Instrumenten oder aber in der vergrößerten dreichörigen Version ohne ad-libitum-Capella oder gar vierchörig aufführen kann. Für den Psalm 103 an sich kommen aber noch zwei Wege der Capellae-Behandlung hinzu: aus dem Concerto-Stück Nr. 18.

Schütz hat also sicher Kompositionen auch in einer Form in den Druck aufgenommen, die gegenüber der Aufführungspraxis der Dresdner Hofkapelle reduzierbar ist; es ging ihm aber wohl noch eher darum, Wege zu erschließen, wie man eine komponierte, weitausladende Grundsubstanz variieren (oder gar: nochmals vergrößern) kann. Hierzu hat er nicht etwa mehrere Wege nebeneinander erschlossen, sondern sie auch miteinander verknüpft, und zwar auch mehrfach an gleichbleibender musikalischer Substanz. Übrig bleiben dabei nur sechs Kompositionen, für die er weder eine präzisierende Aufführungsanweisung noch einen Variierungshinweis gibt<sup>27</sup>. In zwei Punkten hat sich zudem erwiesen, daß Schütz dieses Verfahren im Druck nicht so weit ausgereizt hat, wie er es selbst praktizierte. Werner Breig hat gezeigt, daß die Motette *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (Nr. 19) ursprünglich wohl geringer besetzt war als in der Form, in der Schütz das Stück in den Druck aufnahm<sup>28</sup>, und er hat ebenso darauf hingewiesen, daß der Echo-Psalm *Jauchzet dem Herren, alle Welt* nicht nur in der zweichörigen Form überliefert ist, in der er als 15. Stück in den *Psalmen Davids* steht, sondern auch in einer dreichöri-

---

fügt er einmal eine fünfstimmige Capella, einmal zwei vierstimmige Capellae hinzu). Anders als in der Relation Nr. 9/23 ist damit hier nur für Chor II vorgeschrieben, daß eine einzelne Singstimme von einem Instrumentalensemble begleitet werde; in Chor I ist die Besetzung offengelassen. Ferner wirkt ein Trompetenensemble mit. Somit entwickelt Schütz in den Werkpaaren Nr. 9/23 und Nr. 11/24 die Besetzungsverhältnisse auf unterschiedliche Weise fort.

26 Also ähnlich wie im zweiten Stück des Drucks, in dem zwei ad-libitum-Capellae auskomponiert sind, aber ohne Hinweis auf instrumentale Besetzung und als nur vierstimmige Klangkörper.

27 Nr. 3 und 4 sowie 14-16.

28 Vgl. Breig, *Zur Vorgeschichte* (s. Anm. 22), S. 87-91.

gen<sup>29</sup>. Bereits daran zeigt sich, daß mit den Stücken durchaus auch ein anderer Umgang gepflegt werden konnte als der, den Schütz in den Noten bzw. in der Vorrede vorschlug. Daß es ihm aber darum ging, einen solchen 'Umgang' regelrecht 'darzustellen', kann man wohl kaum mehr ausschließen.

Wie aber wurden seine Ideen von auswärtigen Ensembles aufgenommen? Für eine (knappe) Antwort seien zwei ausgewählte Druckexemplare betrachtet: Sie sind erstens bislang für die Quellengeschichte der *Psalmen Davids* nicht ausgewertet worden, zweitens an ihrem ursprünglichen Nutzungsort verblieben, und zwar (drittens) außerhalb Sachsens, und viertens enthalten sie handschriftliche Eintragungen, aus denen sich der Umgang der Ensembles mit Schützens Werk ablesen läßt<sup>30</sup>. Das erste Exemplar ist der fast vollständig überlieferte Stimmensatz der bayerischen Hofkapelle in München, der mit handschriftlichen Eintragungen geradezu gespickt ist<sup>31</sup>; nicht zu klären ist, ob Gallus Guggumos, Schützens 'Mitschüler' bei Gabrieli, für sie verantwortlich ist (dies ist zumindest historisch denkbar<sup>32</sup>). Das andere ist der nur in Teilen überlieferte Stimmensatz der Berliner Nikolaikirche, in dem sich einige besonders auffällige Eintragungen finden<sup>33</sup>.

Beim groben Überblick über die Münchner Stimmen fällt auf, daß in den Capella-Stimmbüchern praktisch keine handschriftlichen Vermerke zu finden sind, ganz anders als in den Hauptstimmen<sup>34</sup>. Änderungen, die in Haupt- und Capellstimmen gleichermaßen durchgeführt worden sein müßten, sind nur in den Hauptstimmen verzeichnet<sup>35</sup> (sie beziehen sich vor allem auf eine grundlegend andere Alterationspraxis<sup>36</sup>). Die Hauptstimmen enthalten andererseits Rötelstriche, die als

29 NSA 28, S. 61-88; vgl. Werner Breig, *Neue Schütz-Funde*, in: AfMw 27 (1970), S. 59-72, hier S. 60-63.

30 Zur Bedeutung dieses Aspekts vgl. die Untersuchungen von Richard Charteris zur Überlieferung der Werke Giovanni Gabrielis: zuletzt *Newly discovered manuscript parts and annotations in a copy of Giovanni Gabrieli's 'Symphoniae sacrae' (1615)*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 487-496.

31 Signatur: 4 Mus. pr. 2680; das vierte Capella-Stimmbuch fehlt.

32 Auch deshalb, weil er nach dem 'gemeinsamen' Unterricht ein Ansprechpartner Schützens beim Versand von Druckexemplaren an auswärtige Höfe gewesen sein könnte.

33 Ohne Signatur (erhalten geblieben sind nur die beiden Cantus-Stimmbücher, der Bassus I und die Stimme Capella III); zusammengebunden mit Daniel Selichs *Opus novum geistlicher lateinisch teudscher Concerten und Psalmen Davids* (Wolfenbüttel 1624; unter RISM A/I/8 S 2740 nicht genannt) als zweitem Stück sowie als drittem der III. *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1618 [1619], RISM A/I/7 P 5370). Daß Eintragungen erst nach der Zusammenfassung der drei Bände erfolgten (also 1624 oder später), ist nicht auszuschließen; allerdings deutet die Tatsache des Zusammenbindens als solche darauf hin, daß die Arbeit mit den drei Drucken aus den 1620er Jahren herrührt.

34 Abgesehen etwa von dem längeren Musik-Nachtrag zu Nr. 5 im Stimmbuch Capella III.

35 Änderungen, die zwischen Favoriti und Capellstimmen als etwas Korrespondierendes angelegt sein müßten, sind relativ selten, da die Änderungen der Favoritstimmen häufig in Abschnitten (oder: in Stücken) liegen, in den die Capellae schweigen. Beispiele findet man aber in Nr. 5 (Psalm 122, SWV 26): In Takt 23 erhält die letzte Note im Alt I eine #-Vorzeichnung (cis'), in der parallel geführten Capellstimme (Cantus I) fehlt sie. Für den Tenor II ist in Takt 146, 3. Note, die #-Vorzeichnung (gis) getilgt; die Parallelstimme, der Tenor II der Capella (Stimmbuch: Pars III), enthält den Part unverändert.

36 Die Stimmführung ist wesentlich stärker auf Leittönigkeit angelegt; vgl. z. B. *Ich hebe meine Augen auf* (Nr. 10; Psalm 121, SWV 31), T. 184, Cantus, 4. Viertel: g' zu gis' alteriert (zum Text

Kopistenmarken interpretiert werden können; folglich sind die Hauptstimmen vervielfältigt worden. Somit hat man auch in München zwar prinzipiell mit einem großen Ensemble gearbeitet. Aber mit diesem Vervielfältigungsverfahren hat man wohl Schützens Ideen hinsichtlich der Geringstimmigkeit in Nr. 6-9 grundsätzlich ausgeschlossen. Zudem ist man Schütz in den Einsatzmöglichkeiten von Capellae zumindest nicht so gefolgt, wie er es beabsichtigt hatte. Lediglich dadurch, daß es auch Hauptstimmen-Eintragungen für die Stücke Nr. 22-24 gibt, für die einzelne Capellae-Parts mit Blick auf die musikalischen Abläufe unverzichtbar sind, läßt sich vermuten, daß man jene Stimmbücher überhaupt benutzt hat, es sei denn, man hätte die entsprechenden Passagen völlig neu komponiert.

Auch an der Berliner Nikolaikirche praktizierte man den Capella-Umgang auf individuelle Weise – aber nochmals anders: In Nr. 3, einem der Stücke, für das Schütz gar keine Variante vorsieht, ist durch Unterstreichungen in der Textierung eingetragen, wo die achtstimmig-doppelchörige Besetzung um eine Capella verstärkt werden soll. Für das Bewußtsein der Zeit (und auch für die Aufführungskräfte) war es also denkbar, das in der Vorrede genannte Ableitungsverfahren auch auf andere Stücke anzuwenden als die, für die Schütz es vorgeschlagen hat. Doch in Berlin findet man auch anderes. In Nr. 11 werden Instrumentationswechsel eingetragen (zwischen Violine, Zink und Flöte); in Nr. 12 handelt es sich um einen Wechsel von Violine, Zink und Singstimme. So unspektakulär dies für die Aufführungspraxis der Zeit sein mag, zeigt sich darin ein ähnlicher Umgang mit notierter Musik, wie ihn Schütz zwischen Nr. 9 und Nr. 23 darlegt: Eine gegebene Chor-Besetzung wird im Laufe eines Stücks verändert. Letztlich dasselbe Verfahren wirkt sich in *Der Herr ist mein Hirt* (Nr. 12) mit noch weiterreichenden Folgen aus: In den erhaltenen Hauptstimmen-Exemplaren findet sich zu Beginn der Hinweis »Sinf: 12 tact«; folglich wurde der gesamte geradtaktige Eröffnungsabschnitt des Werks instrumental ausgeführt, und eine vokale Mitwirkung setzte erst mit dem Tripeltakt-Abschnitt ein, mit dem die Sinfonia wohl verschränkt wurde.

Sinfonia-Techniken sind im Berliner Stimmenbestand überhaupt die auffälligsten Änderungen an den Schützschen Werkdispositionen. Zu Psalm 100 (Nr. 15) und zum Concerto über Psalm 103 (Nr. 18) wurde je eine vierstimmige – in der Besetzung nur fragmentarisch erhaltene – Sinfonia handschriftlich in die Stimmen eingetragen; in Nr. 15 wird Johann Crüger als Autor namentlich genannt, seit 1622 Kantor an der Berliner Nikolaikirche. Bei diesem Stück handelt es sich um den Echo-Psalms; seine sachgerechte Interpretation ist nur dann gewährleistet, wenn man nicht nur die Musik, sondern auch den Text in einer Echofunktion wahrnehmen kann. Echos sind in diesem Stück aber ebensowenig angelegt wie motivische Beziehungen zu Schützens Stück. Folglich wurde dieses in Berlin von einem beachtlich umfangreichen Ensemble dargeboten (mit Instrumenten), und zwar (so weit es um den Werkanfang geht) unter Preisgabe eines durchgängigen Echo-Prin-

»noch der Monde des Nachts«). Dagegen sind Töne, die im Generalbaßsatz als frei einsetzende Septimen zu interpretieren wären, durch die benachbarten Oktaven ersetzt worden, etwa in *Warum toben die Heiden* (Nr. 2; Psalm 2, SWV 23): In T. 35 und 37 sind die Septimen-Einsatztöne von Sopran bzw. Tenor um eine Sekund nach oben 'korrigiert' (also von c" nach d" bzw. von f nach g').

zips, denn mit der von Schütz komponierten Substanz hat Crügers Musik keine konkreten Gemeinsamkeiten. Für Nr. 18 ist denkbar, daß der Bearbeiter im weiteren Verlauf Schütz tatsächlich darin gefolgt ist, dem Favoriti-Ensemble eine (instrumentale) Capella zur Seite zu stellen, und deren Funktion lediglich erweitert hat.

Schützens *Psalmen Davids* wurden somit nicht nur in den von ihm selbst konkret formulierten Grenzen rezipiert; vielmehr wurden seine Ideen als etwas Exemplarisches verstanden, und die Interpretation der Werke, zu denen Schütz keine Detailanweisung formuliert hat, orientiert sich an diesen ebenso. In München scheint man Schütz weder in den Geringstimmigkeits-Ansätzen noch in der speziellen Verräumlichung der Tutti-Klangbedingungen großer Ensembles gefolgt zu sein, der verschränkten Aufstellung der Favoriti- und Capellae-Gruppen; in Berlin hat man diese auch aus einem anderen Stück entwickelt und hat außerdem zu Schützens Musik eine Sinfonia-Praxis hinzuaddiert, die für die *Psalmen Davids* ansonsten keine Rolle spielt.

Abgesehen davon, daß die beiden betrachteten Druckexemplare zwar stark unterschiedliche, aber realistische zeitgenössische Aufführungsvarianten bieten, dokumentieren sie also auch, wie sehr Schütz mit den Techniken der *Psalmen Davids* das Lebensgefühl jener Zeit getroffen hat: den Wunsch nach gesteigerter Prachtentfaltung in variabler Gestalt, und zwar im gottesdienstlichen Rahmen. Offenkundig haben sowohl er als auch sein Dienstherr hierfür eine Schlüsselrolle bei Dresden gesehen (oder etabliert); dies konnte in jedem Fall als Rechtfertigung für den Versand der Druckexemplare gelten. Wege, die achtstimmige Doppelchörigkeit zu überschreiten, waren in Dresden also wohl in vielfältiger Weise gegeben; über vergleichbare technische und geistige Möglichkeiten verfügte aber letztlich auch die Umwelt, und zwar so weit, daß man zumindest in Berlin die Verformbarkeit der in diesem Druck enthaltenen Werke erkannte und Schützens Anweisungen zu den *Psalmen Davids* als exemplarisch verstand. Einschränkungen der Musikpraxis durch den 30jährigen Krieg, wie Johann Hermann Schein sie bereits 1623 im *Israelsbrunnlein* beklagt<sup>37</sup>, zeichneten sich demnach noch nicht ab. Für die Bestimmung, welche historische Position Schützens *Psalmen Davids* einnehmen, sollte man dieses allgemeine, vorabsolutistische Interesse an Prachtentfaltung und die 'Lust am Experiment' nicht zu gering veranschlagen; aber beides hat auch Folgen für die Bestimmung jener 'offiziellen' Position, die der Druck in Schützens Leben und Werk einnimmt. Somit konnte diese Musizierform aber in den politischen Verkehr hineinragen, und die Kriegszeit hat diese Strukturen durchkreuzt; daß sie sich nicht neu beleben ließen, als der Krieg vorüber war, ist somit wiederum nicht nur im engeren Sinne musikhistorisch konsequent, sondern erscheint selbst als Ergebnis äußerer Faktoren.

37 In der Vorrede *Allen Aufrichtigen der Music erfahrenen und Liebhabern* schildert er den Zustand der Musik als »fast gantz desert« und nennt dies als Grund dafür, daß er »secundam partem meiner geistlichen Moteten vnd Concertten« noch nicht habe publizieren können; zit. nach der Faksimilierung in: Johann Hermann Schein, *Israelsbrunnlein 1623*, hrsg. von Adam Adrio (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 1), S. XI.