

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von
WALTER WERBECK

in Verbindung mit
WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD

31. Jahrgang 2009



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

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

© 2009 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/Printed in Germany

ISBN 978-3-7618-1687-5

ISSN 0174-2345

INHALT

VORTRÄGE DES SCHÜTZ-FESTES DEN HAAG 2008

STEFAN HANHEIDE (Osnabrück) Komponieren in dunklen Gefahren – Heinrich Schütz und Hugo Distler	7
WOLFGANG HERBST (Heidelberg) Hugo Distler und die Entstehung einer Legende	15
STEFAN A. REINKE (Wilster) Eine „Künderin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultischer, ethischer Forderungen“ Die Orgel im Denken Hugo Distlers	23
WINFRIED LÜDEMANN (Stellenbosch) Diabolus in musica – Hugo Distlers unveröffentlichte Opern- und Oratoriumstexte	35
PIETER DIRKSEN (Wadenoijen) Zur geistlichen Vokalmusik von Nikolaus Adam Strunck	61
RUDOLF RASCH (Utrecht) Die Bedeutung des Genfer Psalters für die niederländische Musik im 17. Jahrhundert	83
FREIE BEITRÄGE	
MATTHIAS KIRCHHOFF und ANN-KATRIN ZIMMERMANN (Tübingen) Musik, Text und Kontext des Weißenfelder Schütz-Fragments	95
KONRAD KLEK (Erlangen) Die Schütz-Rezeption im Umfeld von Friedrich Spitta (1852–1924)	121
JANETTE TILLEY (New York) Gospel Settings in Seventeenth-Century Lutheran Germany: Meditation in the Service of Musical Homiletics	147
EBERHARD MÖLLER (Zwickau) Spuren von Heinrich Schütz in Drucken seiner Zeit	165
Die Verfasser der Beiträge	171

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EG	Evangelisches Gesangbuch
EKG	Evangelisches Kirchengesangbuch
Faks.	Faksimile
Fürstenau	Moritz Fürstenau, <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen</i> , 1. Teil: <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens</i> , Dresden 1861, Nachdr. Leipzig 1971
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
Jb.	Jahrbuch
JbMBM	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, <i>Jahrbuch</i> , 1999ff.
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
MGKK	<i>Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
Ms.	Manuskript
MGkK	<i>Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden u. Laaber 1980–1995

NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz Quellen	Jhr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. <i>Gereimtes und Unge-reimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
Slg.	Sammlung
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
TVNM vol., vols.	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis</i> volume, volumes
WaltherL	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
Zs	Zeitschrift
ZfM	Zeitschrift für Musik
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

Komponieren in dunklen Gefahren

Heinrich Schütz und Hugo Distler

STEFAN HANHEIDE

Wenn im Rahmen eines Internationalen Heinrich-Schütz-Festivals gleichzeitig der 100. Geburtstag des Komponisten Hugo Distler gefeiert wird, so bedarf diese Verknüpfung einer Begründung. Über die gemeinsame Verankerung in der evangelischen vokalen Kirchenmusik hinaus stellt sich die Frage, inwieweit es Berührungen zwischen beiden Komponisten gab. Was interessierte den Komponisten des 20. Jahrhunderts am Meister des 17. Jahrhunderts? Welchen Einfluss hatte der Ältere auf den Jüngeren? Inwieweit hat Distler bei Schütz etwas gefunden wie Inspiration, Faszination, Orientierung, Anregung? Welche Gemeinsamkeiten sind im Leben und Schaffen beider Komponisten zu erkennen? Welche Verstehensperspektiven ergeben sich aus einer Gegenüberstellung?

Die wohl bekannteste Übereinstimmung besteht in dem Titel *Geistliche Chormusik*, den beide Komponisten für eines ihrer bedeutendsten Werke wählten. Heinrich Schütz hatte 1648 eine Sammlung von 29 Motetten zu fünf bis sieben Stimmen mit Generalbass ad libitum veröffentlicht. Distler begann im Januar 1934 unter dem gleichen Titel eine Serie von Motetten. Wie er zuvor mit seinem Zyklus *Der Jahreskreis* schon einmal eine Reihe kleiner zwei- bis dreistimmiger Sätze für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres vorgelegt hatte, wollte er jetzt eine ähnliche Folge groß angelegter Motetten komponieren. Bis 1935 wurden aber nur sechs Beiträge fertig und 1936 gab er den Plan eines vollen Motettenjahrgangs auf¹. Später fügte er noch drei Motetten hinzu, die aber aus anderem Anlass entstanden waren. So ist Distlers *Geistliche Chormusik* op. 12 mit nur neun Motetten ein Torso geblieben. Das gilt jedoch letztlich auch für Schützens *Geistliche Chormusik* op. 11, die als „Erster Teil“ veröffentlicht wurde, der aber nie mehr ein zweiter Teil folgte. Textlich schöpfen beide Komponisten aus der Bibel und der geistlichen Dichtung. Die Anbindung an den Jahresverlauf des Gottesdienstes spricht nur Distler deutlich aus; bei Schütz bleibt diese liturgische Ausrichtung ungenannt. Während Schütz dezidiert auch an eine instrumentale Besetzung der Stimmen denkt, kommt für Distler nur eine chorische in Frage².

Noch weitere Werke Distlers können auf Schütz zurückgeführt werden: Da sind zunächst die drei *Geistlichen Konzerte* für Singstimme und Orgel (Cembalo) op. 17, die von der Besetzung her an die *Kleinen Geistlichen Konzerte* Schützens erinnern, besonders an die ganz wenigen für nur eine Singstimme. Während Schütz eine Generalbassbegleitung vorsieht, ist die Orgel bei Distler „nicht als bloß begleitender Continuo, sondern als selbständig konzertierendes Instrument behandelt“, wie es in der Vorrede lautet. Schließlich stehen die oratorischen Werke beider Komponisten in Beziehung, die *Weihnachtsgeschichte* von Distler mit der *Weihnachtsbistorie* von Schütz und die *Choralpassion* Distlers mit den drei *Passionen* von Schütz. Auch zwischen

1 Zu den Einzelheiten der *Geistlichen Chormusik* op. 12 sowie zu Distler allgemein vgl. das Standardwerk von Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002.

2 Allerdings hat man Schütz'sche Motetten zu Distlers Zeiten vorrangig mit a-cappella-Chören aufgeführt (s. u.).

diesen Kompositionen hier gibt es Übereinstimmungen und Modifikationen, die hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden sollen.

Es ist ersichtlich, dass Distler sich wiederholt am Schütz'schen Œuvre für eigene Kompositionen inspiriert hat. Vor allem waren es Werkideen, Besetzungen und formale Anlagen, die ihn angeregt haben. Im Gestalterischen hat er gegenüber der Schütz'schen Vorlage immer wieder andere Wege gewählt. Entsprechend wendet sich Distler in der Vorrede zur ersten Motette der *Geistlichen Chormusik* ausdrücklich gegen Stilkopie und Nazarenertum. Dass davon nicht die Rede sein kann und sich vor allem die Distler'sche Rhythmik, Harmonik und Stimmführung deutlich von der Schütz'schen unterscheidet, wird jedem Hörenden sofort offenbar.

Es war aber nicht nur Schütz, sondern die Musik des gesamten Reformationszeitalters, die für Distler zu einer Quelle der Orientierung wurde. Er spricht in Texten von den Komponisten „Ekkard, Gumpelzhaimer, Haßler, Langer, Schein, Schröder, Johann Walter, Scheidt, Krieger und Fischer“, auf die man zurückkommen möge³. Letztlich ist es jedoch keineswegs nur das Musikalische, was ihn interessiert. Er findet in der Musik jener Reformationszeit vielmehr eine Weltanschauung, die ihn fasziniert. Darüber äußert er sich in einem Aufsatz in den *Lübeckischen Blättern* Anfang 1932 unter dem Titel *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*. Er bewundert die Sparsamkeit und Ökonomie, die kurze, karge, gedrängte Sprache. Die größtmögliche Konzentration schütze vor Flachheit oder Er-lahmung. Die lapidare Ausdruckskraft sei tief verwurzelt im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen. Er sieht in der musikalischen Denk- und Gestaltungsweise einen Zeitgeist, der in seiner Beschränkung glücklich mache, durch humanistische Weltanschauung befreit und geläutert sei, dabei zutiefst im Religiösen verankert. Seine Gedankenführung gipfelt in einer längeren Passage mit folgenden Worten⁴:

Wir bewundern an der Musik der frühen Zeit ihre gemeinschaftbindende Tendenz. Vielleicht kommt sie eben in dieser Beziehung unserer Denk- und Fühlungsweise am nächsten. Was könnte in einem tieferen Sinne Ausdruck unseres kollektivistischen Zeitgeistes werden, der wiederum die lutherische Idee von der Freiheit eines jeglichen Christenmenschen in der Gemeinde fordert. Ja zwar Selbstverantwortlichkeit der Einzelpersonlichkeit, doch im Dienste, für und aus einer höheren Gemeinschaft heraus! Nichts im weiten Ausdrucksbereich der gesamten Kunst entspricht unseres Erachtens diesem Gemeinschaftswillen mehr als das lineare Stilprinzip der Musik. [...] Jede Stimme [...] ist gleichberechtigt, d. h. gleichverantwortlich. [...] Welch glückseliger utopischer Staatsgedanke, dem wir nur recht emsig nacheifern mögen! Und wiederum lehrt uns jene Polyphonie der Alten noch etwas anderes: daß alle Stimmen in ihrer Vielheit zwar Recht und Pflicht haben, ihre Selbständigkeit zu wahren, doch eben diese Selbständigkeit stets einer hohen Gesamtidée zu opfern bereit sein müssen: der Tonalität – der Staatsidee. Über die Spannweite der Tonalität mögen wir heute großzügiger denken als unsere Vorvorfahren, sie umfaßte nur die engen Bezirke der Tonika und ihrer Dominanten. Doch mögen wir uns immerhin vor zu weiterherziger Denkweise hüten! – Am deutlichsten ausgeprägt findet sich diese Art von Gemeinschaftsmusik in der Chormusik, die natürlicherweise eben in solchen Perioden der Herrschaft der polyphonen Idee führend ist. In der Tat ist sie es im Musikschaffen der Zeit bis zum 17. Jahrhundert.

Distler beschreibt hier seine Vorstellung von der Musik des Reformationszeitalters und seine innere Nähe dazu. Der von ihm zentral verwendete Begriff der Gemeinschaft und des Gemeinschaftsmusizierens, dem er sich verpflichtet fühlt, ist essentielles Gedankengut der bündischen Jugendbewegung der Zwanzigerjahre. Die nationalsozialistische Ideologie griff dieses Ideengut auf und machte es für eigene Zwecke nutzbar. Dem Gemeinschaftsmusizie-

3 Hugo Distler. *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: *Lübeckische Blätter* 72 (1932), S. 54.

4 Ebd., S. 56.

ren kommt die Chormusik entgegen, deren Bedeutung für die Alte Musik Distler jedoch viel zu hoch einschätzt. Darin ist er Kind seiner Zeit. Während die Musik von Schütz zu Distlers Zeit in der Regel mit a-cappella-Chören aufgeführt wurde, arbeitet die heutige, historisch informierte Aufführungspraxis viel mehr mit vokalen und instrumentalen Solostimmen.

Bezeichnend an Distlers Ausführungen ist auch, dass er den gesamten Text aus der Wirt-Perspektive schreibt. Das ist keineswegs der pluralis majestatis und auch nur bisweilen die Einbeziehung des Lesers in die Gedanken des Autors, sondern vielmehr das Sprachrohr all jener Gleichgesinnten, die sich dem gemeinschaftlichen Musizieren der Alten Musik wieder zuwenden – eben jener neuen Gemeinschaft, die er in Lübeck wohl erfuhr.

Distler will das Reformationszeitalter, „jene dunklen Jahrhunderte voller politischer, geistiger und religiöser Unruhe“, wie er schreibt, in dieser ideologischen Hinsicht mit der eigenen Gegenwart verknüpfen. Als er das Anfang 1932 schrieb, ahnte er noch nicht, dass sich jene frühe dunkle Zeit bald auf ganz andere Weise mit der Seinen verknüpfen würde. Seinem Land und der gesamten Menschheit stand eine noch viel dunklere Zeit unmittelbar bevor, die ihn selbst zu Grunde richten sollte. Häufig werden beide Zeitabschnitte als Deutschlands dunkelste Jahre bezeichnet⁵. Die zwölf Jahre des Nationalsozialismus finden in den Wirrnissen des Dreißigjährigen Krieges ein Pendant. Schütz vertonte schon 1621 einen Text, der mit den Worten „Dunkle Gefahren des Krieges belasten so lange schon Deutschland“ beginnt: Es handelt sich um das Konzert *Tentoniam dudum belli* (SWV 338). Wie jener von 1618 bis 1648 dauernde Krieg die Hauptphase von Schützens beruflicher Tätigkeit geprägt hat, so liegt fast die gesamte Schaffenszeit Distlers in der Zeit des Nationalsozialismus. Beide, Schütz und Distler, haben also in den dunkelsten Gefahren, die ihr Land jemals belasteten, leben und komponieren müssen. Schütz war zu Beginn dieser Zeit 33 Jahre alt, Distler 25 Jahre. Hierin lassen sich beachtliche und bedenkenswerte Gemeinsamkeiten finden. Dass zwischen beiden dunklen Zeiten erhebliche Unterschiede bestehen, darf als historisches Allgemeinwissen angenommen werden, weshalb weitergehende Ausführungen verzichtbar sind.

Anders als der wohlbehütet aufwachsende Schütz hatte Distler ein unstetes Elternhaus. Dem unehelichen Kind stand von Beginn an nur die Mutter zur Verfügung. Sie verließ den Jungen im Alter von vier Jahren, um mit ihrem neuen Ehemann nach Amerika zu gehen. Distler blieb bei den Großeltern in Nürnberg.

Auch Schütz wurde recht früh von den Eltern getrennt. Mit 14 Jahren folgte er dem drängenden Angebot des Landgrafen Moritz von Hessen, ihm am neugegründeten Collegium Mauritianum in Kassel, anschließend an der Universität Marburg eine juristische Ausbildung zukommen zu lassen. Schließlich schloss sich noch die vierjährige Weiterbildung bei Giovanni Gabrieli in Venedig an, zunächst vom Landgrafen, dann von den Eltern finanziert. Eine mustergültige Förderung also, wie man sie jedem Talent heute nur wünschen mag. Wie Schütz, so gelangte auch Distler – trotz erheblich geringeren finanziellen Spielraums – an eine hochwertige Ausbildung. Er kam 1927 nach dem Abitur in Nürnberg an das Leipziger Konservatorium. An dieser erstrangigen Ausbildungsstätte in Deutschland fand er hervorragende Lehrer, die sein außergewöhnlich kreatives Talent erkannten. Klavier studierte er bei Carl Adolf Martienssen, Tonsatz und Komposition bei Hermann Grabner und Orgel bei Günther Ramin. Mit ihm studierten in Leipzig Wolfgang Fortner und Kurt Hessenberg. Aus finanziel-

5 Z. B. Lion Feuchtwanger, *Exil*, Rudolstadt o. J. (1939), Schlusswort.

len Gründen konnte Distler die Ausbildung nicht ganz zu Ende führen und musste seinen Lebensunterhalt verdienen. Er kam im Januar 1931, mit 22 Jahren, als Organist an die Lübecker Jakobi-Kirche – eine äußerst gering bezahlte Stellung. Mit dem gleichen Beruf begann auch Schütz: Er wurde 1613, mit 28 Jahren, zweiter Organist am Hof in Kassel. Aus dieser bescheidenen Anfangsstellung entwickelten sich beide Komponisten schnell weiter. Schütz wurde bald vom sächsischen Kurfürsten umworben, und Landgraf Moritz musste ihn nach zähem Ringen schließlich 1617 an den Hof in Dresden ziehen lassen, in eine der führenden musikalischen Positionen jener Zeit. Genau eine solche herausragende Position hatte sich auch Distler spätestens mit der Übernahme des Berliner Staats- und Domchores und der Professur an der Berliner Musikhochschule 1940 erworben. Beide Komponisten waren, als sie in diese führenden Ämter gelangten, 32 Jahre alt. Beide begannen ebenso früh mit der Publikation eigener Werke. Schützens op. 1, die *Italienischen Madrigale*, erschienen 1611; Schütz war 26 Jahre alt. Distler veröffentlichte mit 23 Jahren sein op. 1, die *Konzertante Sonate* für zwei Klaviere. Schnell folgten weitere Kompositionen, zunächst bei Breitkopf & Härtel, dann ab op. 5, dem Ende 1932 fertiggestellten *Jahrkreis*, bei Bärenreiter. Der Karrierestart beider Komponisten war also geglückt.

An diesem Punkt begannen für beide Komponisten jene dunklen Jahre und Gefahren. Der 1. Mai 1933 war die letzte Möglichkeit, in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei einzutreten. Danach gab es eine Eintrittssperre und erst 1937 sollten wieder Eintritte möglich werden. Zwischen Mitte April, als diese Eintrittssperre bekannt wurde, und dem 1. Mai sind mehr als 1,5 Millionen Deutsche in die Partei eingetreten. Auch Distler musste sich für oder gegen die nun Herrschenden entscheiden. Wohl auf Anraten, vielleicht auf Drängen seiner Lübecker Vertrauten hat er sich für die Partei entschieden. Seine völlig ungesicherte finanzielle Situation, ein Einkommen am untersten Level und die verheerende Arbeitslosigkeit in Deutschland mögen diesen Entschluss befördert haben. Von einem überzeugten Nationalsozialisten trennten ihn allerdings Welten. Es gibt einige wenige Kompositionen, die der NS-Ideologie mehr oder weniger huldigen⁶. An erster Stelle ist die szenische Kantate *Ewiges Deutschland* zu nennen, die im Mai 1934 im Lübecker Stadttheater aufgeführt wurde. Sie wurde von Distler allerdings nicht zum Druck gegeben, nicht mit einer Opus-Zahl versehen und das unvollständig erhaltene Manuskript ist nur in Teilen von Distler selbst geschrieben. Die Texte von anderen seiner Werke reden ideologischen Positionen das Wort: Die Kantate *An die Natur* op. 9,1, deren Text Distler unter dem Pseudonym Franz Bayer vermutlich selbst verfasst hat, ist ein Hymnus auf die Natur, aber auch auf die Welt der Arbeit. Sie wurde beim Ersten Nationalsozialistischen Musikfest im August 1933 in Bad Pyrmont vom Bremer Domchor unter Richard Liesche uraufgeführt. Das *Neue Chorliederbuch* op. 16, 1936–1938 entstanden, ist, wie Distler ironisch kommentiert, „ganz in der Linie dessen, was man heute will, ein Loblied auf das bäuerliche Jahr“. Er schlägt seinem Dichter sogar vor, eine Folge „Mutter und Kind“ zu machen⁷.

6 Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, Osnabrück 1997, besonders Philipp Schmidt-Rhaesa, *Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte*, S. 59–80.

7 Vgl. Stefan Hanheide, „... eine verrenkte Gliederpuppe“. *Hugo Distlers Schaffen zwischen Parteienritt und Freitod*, in: Hans-Joachim Erwe u. Werner Keil (Hrsg.), *Festschrift Rudolf Weber zum 60. Geburtstag*, Hildesheim u. a. 1997, S. 102–117, hier S. 112.

Auch Schütz hat eine Reihe von politischen Werken komponiert, die dem Land und ihrer politischen Führung huldigen. Gleich zu Beginn seiner dunklen Jahre, 1621, schuf er zwei Werke zur Huldigung der schlesischen Stände vor seinem Kurfürsten Johann Georg in Breslau. Es sind das schon erwähnte Konzert *Teutonium dudum belli* und das *Syncharma musicum* (SWV 49). Der Sachsenherzog, Schwertträger des römischen Reiches, wird gefeiert, er bringe dem willkommenen Land die Gaben des Friedens. Noch deutlichere Huldigungen spricht das Konzert *Da pacem Domine* (SWV 465) aus. Zum Kurfürstentag im Herbst 1627 in Mühlhausen geschaffen, werden die sechs Kurfürsten und Kaiser Ferdinand mit Vivat-Rufen begrüßt: „Vivat Moguntinus, vivat Trevirensis, Coloniensis, Saxo, Bavarus, Brandenburgicus, vivat Ferdinandus, Caesar invictissimus“. Diese Schütz'schen Begrüßungsformeln der politischen Führung von 1627 hätten drei Jahrhunderte später, 1933, nur heißen können: „Heil Hitler“⁸, wobei jeglicher Vergleich der historischen Persönlichkeiten hier allerdings unterbleiben soll. Von einer solchen Begrüßungsformel war Distler um Einiges entfernt.

Die Handschrift von Schütz' *Da pacem, Domine*, seiner wohl größten politischen Komposition, ist Deutschlands zweiter dunkler Zeit zum Opfer gefallen. Sie gehörte zur Gottholdischen Bibliothek, lagerte in der Universitätsbibliothek zu Königsberg und ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Noch gibt es Hoffnungen, sie wiederzufinden.

Es hatte übrigens nach Schütz eine lange Tradition, sich in politisch prekärer Zeit kompositorisch hinter sein Land zu stellen. Brahms' *Triumphlied* und Wagners *Kaisermarsch* für den Krieg 1870/71, Regers *Vaterländische Ouvertüre* am Beginn des Ersten Weltkrieges sind prominente Beispiele aus jüngerer Zeit, die Distler vertraut gewesen sein dürften. Erst nach 1945 hat die musikalische Kunst in Deutschland eine vornehmlich kritische Position zur Politik der Gegenwart eingenommen. Am entschiedensten findet sich diese Haltung bei Hans Werner Henze und Luigi Nono. Namhafte Vertreter einer antifaschistischen Komposition vor 1945 sind Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann. Distler gehörte nicht dazu. Vielleicht lässt sich seine Wut im Cembalokonzert, das er selbst als „wütendes Stück“⁹ bezeichnete, heraus hören, z. B. aus den brutalen Akkordschlägen des ersten Satzes. Vielleicht lässt sich im *Mörrike-Chorliederbuch* ein Rückzug in die innere Emigration erkennen. Aber vom offenen Protest ist Distler ebenso weit entfernt wie vom „Heil Hitler“ und von einer Widmung eines seiner Werke an den Führer. Solche Widmungen schienen allerdings zu jener Zeit weit verbreitet zu sein: Im Oktober 1933 meldete die *Zeitschrift für Musik*¹⁰:

Seit Monaten gehen dem Führer Stöße von Kompositionen zu. Jeder Komponist bittet, sein Werk dem Führer widmen zu dürfen. Da jedoch die hierzu erforderlichen Nachprüfungen nicht möglich sind, wird dringend gebeten, die Kompositionen den Verlegern zur Begutachtung vorzulegen.

Zu diesen Komponisten gehörte Distler nicht. Er hat, von den genannten marginalen Ausnahmen abgesehen, nicht wie viele andere offen für die Partei komponiert, aber auch keine kritische Haltung eingenommen.

8 Genau genommen war die Begrüßungsformel „Heil Hitler“ nicht eine Begrüßung Adolf Hitlers, sondern eine allgemeine Grußformel wie „Guten Tag“. Allerdings wurde sie auch als Hochruf auf Hitler benutzt.

9 Brief vom 14. Mai 1936 an Frau Dr. Wex, zit. nach Ursula Herrmann, *Hugo Distler. Rufer und Mabner*, Berlin 1972, S. 95.

10 *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 1184.

Ähnlich liegt die Sache bei Schütz. Auch bei ihm finden wir keine komponierte Klage über die Verheerungen der Zeit oder inständige Friedensbitten wie bei seinen Komponistenkollegen Johann Erasmus Kindermann, Johann Hildebrand, Johann Werlin und Melchior Franck¹¹ oder den Dichtern Andreas Gryphius und Johann Rist.

Dabei durchzieht die Schütz'schen Schriftstücke zwischen 1632 und 1641 wie ein roter Faden die Klage über den Krieg. Er spricht von den „anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften“, von „Ruinen und eingerissenen Unordnungen“ vom „unseligen Krieg“, vom „trübseligen Zustand in unsern geliebten Vatterlande“¹². Sein Hauptaugenmerk richtet sich auf die unter dem Krieg leidende Kunst. Er beklagt die „unter den Waffen gleich als erstickten und in den Koth getretenen Künste“, von „unserm gleichsamb als in den letzten Zügen liegenden Corpori Musico“. Musikalische Angelegenheiten bilden das Zentrum in den Briefen von Schütz, und so liegt es nahe, dass auch die unter dem Krieg leidende Musik gebührend zur Sprache gelangt. 1650 kommt er in der Widmung der *Symphoniae sacrae* III rückblickend noch einmal darauf zurück und lobt seinen Dienstherrn, während „denen abgewichenen langwierigen dreyszig Jährigen Kriegsläufften [...] Dero Gnade und beyhülfliche Hand [...] von der Edlen Music niemals gänzlich abgezogen zu haben, sondern derselben noch immer möglichst beygesprungen“ zu sein. Besonders streicht Schütz heraus, sein Dienstherr habe vor allem an seiner eigenen unwürdigen Person allerhand Gnadenbezeugungen erwiesen.

Der Dreißigjährige Krieg sollte auch seinem Schaffen Beschränkungen auferlegen. In der Widmung des ersten Teils der *Kleinen Geistlichen Konzerte* klagt Schütz 1636 darüber, die löbliche Musik sei von dem noch andauernden Kriegsverlauf nicht nur in großes Abnehmen geraten, sondern an manchem Ort ganz niedergelegt worden, und er müsse etliche seiner komponierten Werke aus Mangel an Verlegern zurückstellen. Ganz ähnlich lautet auch die Widmung des zweiten Teils von 1639¹³. So steht diese zweiteilige Werksammlung im Zeichen einer vom Krieg dezimierten deutschen Musikszene, die nur noch auf kleinere Klangkörper zurückgreifen kann. Tatsächlich erscheinen mit dem Ende des Krieges, wie angekündigt, gleich drei groß angelegte und besetzte Sammlungen: 1647 die *Symphoniae sacrae* II, 1648 die *Geistliche Chormusik* und 1650 die *Symphoniae sacrae* III.

Es zeigen sich auch in dieser Hinsicht ähnliche Entwicklungen bei Hugo Distler. Auch ihm haben die Zeitläufte Beschränkungen auferlegt. Anfänglich hat er diese Beschränkungen als Befruchtung empfunden, zuletzt haben andere Beschränkungen ihn zu Grunde gerichtet. Nachdem er Anfang 1931 das Organistenamt an St. Jakobi in Lübeck übernommen hatte, vereinigte er es umgehend mit dem Kantorat. Gegen Ende seiner Studienzeit hatte er in Leipzig ein „ausgedehntes mehrhöriges a-cappella-Werk von eminenten technischen Schwierigkeiten“ komponiert, die Choralmotette *Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr*, die als op. 2 bei Breitkopf & Härtel erschien. Er habe, wie er berichtet, bei diesem Werk wohl gar nicht an irgendwelche technische Maßstäbe gedacht, sondern nur an den Thomanerchor, für den keine Auführungsschwierigkeiten zu existieren schienen. Von hieraus wurde er nun mit harter Hand in

11 Vgl. Stefan Hanheide, *Kompositionen zum Dreißigjährigen Krieg und zum Westfälischen Frieden. Ein chronologisches Verzeichnis*, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden 2: Religion–Geschlechter–Natur und Kultur*, München 2001, S. 1126–1131.

12 Schütz GBr, S. 135, 141. Vgl. hierzu und den folgenden Zitaten auch S. 117, 119f., 123, 128, 135, 137, 140, 144, 201.

13 Ebd., S. 139f.

die drückenden Verhältnisse seiner Stelle in Lübeck gerissen, wo er einen winzigen, miserabel bezahlten Knabenchor zu leiten hatte, geprägt von der Singunlust der norddeutschen Gegenden¹⁴. Die beschränkten Möglichkeiten führten ihn dazu, für seinen Chor kleine zwei- und dreistimmige Sätze für den Gottesdienst zu schaffen. So entstand die Sammlung *Der Jahrkreis. Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- und Laienböden. Opus 5*, vollendet im Oktober 1932, erschienen im November 1933. Aber es gab auch eine innere Abkehr von der früheren Art des Komponierens, und so verbrannte er nicht nur die vorgefundene unbrauchbare Literatur des Chores, sondern auch seine eigenen „angefangenen oder bereits fertigen sinfonischen und chorischen Monstrewerke“¹⁵. Die Verbrennung von vermeintlich nicht mehr zu gebrauchender Literatur war um 1933 wohl verbreitet. Sein Bemühen, die bei Breitkopf erschienene frühe Choralmotette zurückzuziehen, „für die er künstlerisch nicht mehr einzustehen in der Lage“¹⁶ sei, lehnte der Verlag ab, da Distler die geforderte Entschädigung nicht zahlen konnte. Sie ist bis heute lieferbar, wird aber leider nur sehr selten aufgeführt, ist allerdings jüngst eingespielt worden.

Distler bezeichnete seine feierliche Inquisition als glücklich und den *Jahrkreis* als Nothelfer, der einen Wandel seiner Auffassung vom Wesen und Aufgabe seines Berufes eingeleitet habe¹⁷. Als er darüber 1936 in der Zeitschrift *Lied und Volk* berichtete, war eine weitere Beschränkung seiner kompositorischen Tätigkeit schon eingeleitet. Etwa gleichzeitig mit seinem Wechsel vom Lübecker Kirchenmusikamt zum Stuttgarter Professorenamt 1937 hatte sich eine zunehmend restriktive Haltung des Dritten Reiches zu Kirche und Kirchenmusik entwickelt. Distler schwenkte zur Komposition von weltlicher Musik über und brachte mit dem *Cembalokonzert* von 1936 und dem *Mörrike-Chorliederbuch* von 1939 vielbeachtete Werke hervor. Aber in Briefen ab 1938 sieht er dieses Umschwenken problematisch¹⁸, und 1940 bekennt er, „es ist die mir gemäße Form, mich auf Glaubensgebiet zu äußern, zu sagen, was ich empfinde, was ich leide und was mich freut“¹⁹. Er arbeitete vor allem an einer Johannes-Passion, die aber nicht fertig wurde.

Das Dunkle jener Jahre, das hier immer wieder angesprochen wurde, ist in den allermeisten Werken beider Komponisten jedoch überhaupt nicht zu spüren. Wären sie anonym überliefert, käme niemand darauf, dass sie in politisch schwieriger Zeit geschaffen worden sind. Musik scheint hier wie eine Insel: das Andere, das von der Realität des Tages unberührt bleibt. Sorgen und Nöte des Einzelnen und der Gesellschaft finden keinen Widerhall – allenfalls in der Wendung zu Gott. Bei anderen Komponisten war das ganz anders, wo viele Werke den Stempel ihrer Zeit tragen: bei Distlers Zeitgenossen Karl Amadeus Hartmann oder Hanns Eisler, und auch bei vielen NS-Komponisten wie Heinrich Spitta oder Georg Blumensaat, die heute zu Recht vergessen sind. Ebenso haben Schützens Zeitgenossen Erasmus Widmann sowie Johann und Sigmund Theophil Staden sich kompositorisch viel mehr auf Tagesgeschehnisse eingelassen²⁰.

14 Hugo Distler, *Wie mein Jahrkreis entstand*, in: *Lied und Volk* 6 (1936), Nr. 7, S. 82.

15 Ebd.

16 Brief vom 1. April 1933 an Breitkopf & Härtel, zit. nach Lüdemann (wie Anm. 1), S. 37.

17 Soweit nach Distler (wie Anm. 14), S. 82f.

18 Vgl. Lüdemann (wie Anm. 1), S. 239.

19 Brief vom 30. Dezember 1940 an Wex, zit. nach Lüdemann (ebd.), S. 236.

20 Vgl. Hanheide (wie Anm. 11).

Wenn auch nicht das Schaffen, so haben die dunklen Gefahren doch das Leben Distlers entscheidend bestimmt. Als er am 1. November 1942 in den Freitod ging, las man in einem parteiamtlichen Schreiben²¹:

In den Berliner Musikkreisen geht das Gerücht um, daß Distler dem Konflikt zwischen seiner christlich-konfessionellen Einstellung und dem von ihm geforderten Bekenntnis zum Nationalsozialismus nicht gewachsen gewesen sein soll.

Soweit das von dem berüchtigten Herbert Gerigk unterzeichnete Schreiben. Die Gründe für Distlers Entschluss sind sicher vielfältig und bei der gegebenen Quellenlage wohl kaum präzise zu ergründen. Das Gerücht scheint aber eine zentrale dunkle Gefahr zu benennen, der er nicht gewachsen war. Als das geschah, war Distler 34 Jahre alt. Schütz erreichte das biblische Alter von 87 Jahren, gerade in jener Zeit sicher eine große Ausnahme!

Schütz hat seine dunklen Jahre überstanden: Seine wirtschaftliche Situation war erheblich günstiger, seine Psyche dürfte, nicht zuletzt auf Grund eines stabileren Elternhauses, gefestigter gewesen sein, die persönliche Bedrohung war weniger gravierend als bei Distler.

Distler hat sich von Schütz'schen Werken für eigenes Komponieren inspirieren lassen. Er hat in jenem Reformationszeitalter ein Idealbild entdeckt und darin Orientierung und Lebensgefühl gefunden, hierin ganz Kind seiner Zeit. Sein Leben in politisch schwieriger Zeit hat viele Parallelen zu Schütz: Tiefer christlicher Glaube²², der wesentliche Teile des Schaffens bestimmt, unaufdringliche Treue zu seinem Land und seiner politischen Führung, keine Protesthaltung. Diese Berührungspunkte mit Schütz, die hier aufgezeigt wurden, waren Distler unbekannt. Auch die ältere Schütz-Biographik – Pirro, Moser, Brodde – hat sich kaum dafür interessiert. Schütz stand ganz im Zeichen geistlicher Musik, und den weltlichen Werken galt nur verschwindendes Interesse. Man konnte sich kaum vorstellen, dass die Nachwelt der Frage nachgehen würde, wie Schütz sich im Dreißigjährigen Krieg verhielt und ob er zu seinem Land stand. Erst die zweite dunkle Zeit Deutschlands macht den Blick lohnend auf die erste, ermöglicht Vergleiche und relativiert Urteile. Die Erinnerung an Heinrich Schütz in seiner Zeit eröffnet Perspektiven, um Hugo Distler in seiner Zeit zu verstehen.

21 Es ging um den seit Oktober 1942 laufenden Antrag des Reichserziehungsministeriums, Distler in das Beamtenverhältnis zu überführen. Dieser habe sich, so das Schreiben (Hugo-Distler-Archiv, Lübeck), durch den Selbstmord erledigt. Vgl. auch Lüdemann (wie Anm. 1), S. 275.

22 Vgl. Stefan Hanheide, „ein Reich, in dem wir zu aller Zeit Trost finden“ – Hugo Distlers Lebensanschauung in seiner *Vokalmusik*, in: MuK 78 (2008), S. 156–161.

Hugo Distler und die Entstehung einer Legende

WOLFGANG HERBST

Wir beschäftigen uns mit Hugo Distler wegen seiner Musik, seiner Kompositionen, seines Lebenswerkes. Aber der Komponist war persönlich in unterschiedliche Netzwerke eingebunden, die nicht ohne Einfluss auf sein Schaffen geblieben sind. Der politische Kontext, in den er sich zwar eingefügt hat, der ihm aber auch zu schaffen gemacht hat, ist dabei zu bedenken. In diesem Zusammenhang wird von einer politischen Widerstandslegende zu reden sein, für die Distler nach 1945 benutzt worden ist und die fast vollständig auf einen hohen Kirchenbeamten der preußischen Landeskirche zurückzuführen ist.

Die beginnenden Dreißigerjahre waren für die evangelische Kirche zunächst eine Zeit der Hoffnungen gewesen. Am Anfang stand die Erwartung, dass die NSDAP in ihrem politischen Programm auf dem „Standpunkt des positiven Christentums“ stehe und Hitler sein Wort halten werde, er sehe „in den beiden christlichen Konfessionen die wichtigsten Faktoren zur Erhaltung unseres Volkstums“¹. Das waren Töne, die in der evangelischen Kirche auf breite Zustimmung stießen. So ließ die neue Zeit Adolf Hitlers große Erwartungen aufkommen. War der Führer nicht sogar der Retter des christlichen Abendlandes und des Christentums überhaupt? Der kirchenfeindliche Marxismus schien jetzt keine Gefahr mehr zu sein, und die deutschnationale Grundstimmung im Protestantismus sah sich bestätigt und bekräftigt, denn Gefahren sahen die Protestanten seit langem nur von links kommen, niemals von rechts. Solche naiven Hoffnungen und Erwartungen muss auch Hugo Distler gehabt haben, als er sich am 1. Mai 1933, dem letzten Tag vor der vierjährigen Aufnahmesperre², in die Nazi-partei einschreiben ließ und am selben Tag bei einem Lübecker Maiumzug hinter der Hakenkreuzfahne herlief³. Der Berliner Oberkonsistorialrat der *Evangelischen Kirche der Altpreußischen Union* (APU), Oskar Söhngen, der sich als Theologe im Laufe der Zeit zum Chefideologen der evangelischen Kirchenmusik entwickelt hatte, sah im Nationalsozialismus „neue, zukunftsschaffende Kräfte“ am Werk. Noch 1937 beharrte er darauf, die Wiedergeburt der Kirchenmusik und der Aufbruch der Nation unter Hitler seien eng miteinander verwandt⁴.

Doch schon im Jahr 1933 gab es auch Misstöne, und die Freude über das neue Reich wurde getrübt. Es war die nationalsozialistische Glaubensbewegung der „Deutschen Christen“, die im Jahr 1933 versucht hatte, bei der Gestaltung und bei der Organisation der deutschen evangelischen Kirchenmusik die Oberhand zu gewinnen. Dabei ging es überhaupt nicht darum, ob man positiv oder negativ zum Nazi-Staat und seiner Ideologie stand, sondern darum, wie Kirchenmusik in Zukunft stilistisch auszusehen habe. Die „Deutschen Christen“ wandten sich offen gegen die Orgelbewegung und den musikalischen Aufbruch, der sich bereits weit hin durchgesetzt hatte. In Deutschland waren die alte Musik und ihr Instrumentarium wieder-

1 Hitlers Regierungserklärung vom 23. März 1933 vor dem Reichstag, in: *Völkischer Beobachter*, 23. März 1933.

2 Um Opportunisten fernzuhalten, nahm die NSDAP vom 2. Mai 1933 bis zum 1. Mai 1937 keine neuen Mitglieder auf.

3 Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, Abb. S. 58.

4 Oskar Söhngen, *Die neue Kirchenmusik – Wandlungen und Entscheidungen*, Berlin 1937, S. 23.

entdeckt worden. Die Kirche kehrte zu den reformatorischen Liedern und zu den liturgischen Formen vor der Aufklärung zurück. Kirchenmusikalische Erneuerung, das hieß auch Abschied von schwülstigen Besetzungen und Rückkehr zu einfachen linearen und polyphonen Strukturen in der Komposition. Gegen all dies wendete sich der neu gegründete deutsch-christliche *Reichsverband evangelischer Kirchenmusiker*. Er behauptete, die lineare und polyphone Kompositionsweise wäre harmonisch rücksichtslos, sie würde der Atonalität Tür und Tor öffnen und sich dadurch vom gesunden Volksempfinden entfernen. Die Klassik und die Romantik des 19. Jahrhunderts mit ihren großen und technisch hochgerüsteten Orgeln wurde dagegen zum Vorbild erhoben. Kirchenmusik sollte vor allem harmoniebetont sein und keine kontrapunktischen Künsteleien pflegen.

Gegen dieses stilistische Programm wandten sich im Sommer 1933 fast alle führenden Kirchenmusiker mit dem Leipziger Thomaskantor Karl Straube an der Spitze. Sie verfassten eine gemeinsame Erklärung⁵. Darin wurde die von den deutsch-christlichen Kirchenmusikern vertretene Stilrichtung abgelehnt, denn sie habe „mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein“. Die Unterzeichner wollten keine Kritik am Nationalsozialismus üben, wohl aber an den musikalischen Vorstellungen und Plänen der „Deutschen Christen“. Dementsprechend war in der Erklärung die Rede von Hitlers „nationaler Erneuerung“, von den „zersetzenden Kräften des Liberalismus und des Individualismus“ und von der „volkhafte[n] Grundlage aller Kirchenmusik“. So ging es im Jahr 1933 um einen Machtkampf einerseits zwischen der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, die ihre Kraft und Fantasie aus der alten Musik schöpfte, und andererseits einer stilistischen Ausrichtung am 19. Jahrhundert, auf die sich die „Deutschen Christen“ festgelegt hatten. Im September 1933 wurde von der Erneuerungsbewegung der *Reichsbund für evangelische Kirchenmusik* gegründet: eine Konkurrenz gegen den deutsch-christlichen Verband. Die Entscheidung in dem Machtkampf um die stilistische und kulturpolitische Ausrichtung der Kirchenmusik fiel bereits im Spätjahr 1933. Die „Deutschen Christen“ mitsamt ihren musikalischen Wortführern wurden schon bald vom Nazi-Staat selbst weitgehend im Stich gelassen und fielen trotz ihres Sieges bei den Kirchenwahlen in die Bedeutungslosigkeit zurück. Im November 1933 wurde der Vertreter der Erneuerungsbewegung, Thomaskantor Karl Straube, zum Leiter der Fachschaft *Evangelische Kirchenmusiker* in der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer ernannt.

Was nach 1945 zu einem heldenhaften Kampf der kirchenmusikalischen Erneuerer gegen den Nazi-Staat umgedeutet wurde, war in Wirklichkeit eine liturgische, ästhetische und musikpraktische Auseinandersetzung über die Frage, welche Art von Kirchenmusik diesem Staat angemessen ist. Zugleich war dies ein Machtkampf um kirchenmusikalische Organisationsformen und deren Zukunftsvorstellungen. Es kam zu merkwürdigen Konstellationen: Man konnte damals Hitler-Anhänger sein und zugleich aktiv in der „Bekennenden Kirche“ arbeiten, wie etwa Otto Riethmüller, der Leiter des Berliner Burckhardthauses und Vorsitzende der Reichsjugendkammer der „Bekennenden Kirche“. Von ihm stammte das Lied mit dem Schlussvers „Kämpferland, Hitlerland, schirm dich Gottes Hand“⁶. Was sich aber definitiv ausschloss, das war die Mitgliedschaft bei den „Deutschen Christen“ und zugleich bei der „Bekennenden Kirche“.

5 Sie wurde abgedruckt in MuK 5 (1933), S. 271.

6 *Ein neues Lied – Ein Liederbuch für die deutsche evangelische Jugend*, hrsg. vom Evangelischen Reichsverband weiblicher Jugend, Berlin 2/1933, Nr. 495.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass führende Kirchenmusiker in den folgenden Jahren immer wieder betonten, wie eng die Verbindung auch zwischen den musikalischen Vorstellungen der Kirche und denen des NS-Staates sei. Heute fragen wir uns, ob das echte Überzeugung oder bloße Anbiederung war.

Söhngen und seine Freunde wollten ein Signal setzen und die wiedererstandene Kirchenmusik in aller Form der deutschen Öffentlichkeit vorführen. Vor allem aber wollten sie der Nazi-Partei und der Reichsregierung demonstrieren, was sich seit Hitlers Regierungsantritt in der Kirchenmusik alles getan hatte. Deshalb organisierten sie im Oktober 1937 in Berlin das berühmte *Fest der deutschen Kirchenmusik*. Söhngen legte Wert auf die Feststellung, fast alle dort zur Aufführung gelangenden Werke seien nach dem 30. Januar 1933⁷ entstanden. Das war zwar übertrieben, aber immerhin: Der Staat förderte das Fest mit stattlichen Zuschüssen aus dem Reichskirchenministerium und dem Reichserziehungsministerium. In seiner Eröffnungsansprache am 7. Oktober 1937 in der Berliner Alten Garnisonkirche erklärte der Oberkonsistorialrat⁸:

Die Kirchenmusik ist der frohen Überzeugung, dass sie dem neuen Deutschland Adolf Hitlers einen wichtigen Dienst zu leisten schuldig und berufen ist.

Diese Formulierung war kein Zufall, denn sie entsprach Söhngens Hoffnung, die politische Wiedergeburt Deutschlands würde unter Hitler einer Wiedergeburt des christlichen Glaubens den Weg bereiten. Ähnlich hatte die Erklärung der Lutherischen Bischofskonferenz in Würzburg vom 14. Mai 1933 geklungen, wo es hieß: „Wir ringen und beten darum, dass der Aufbruch der Nation zu einem Durchbruch zu Gott werde.“⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass das neue Deutschland Adolf Hitlers und die Früchte der wiedergeborenen Kirchenmusik für Söhngen zusammen gehörten und füreinander bestimmt waren.

Das *Fest der deutschen Kirchenmusik* empfand Söhngen als sein wichtigstes Lebenswerk. Gemeinsam mit Wolfgang Reimann, Adolf Strube und dem Dichter und Pfarrer Kurt Ihlenfeld hatte er es geplant. Und in der Tat: Auf dem Programm standen Werke, die noch Jahrzehnte lang, z. T. bis heute ihren Platz in den kirchenmusikalischen Programmen haben: Hugo Distlers *Weihnachtsgeschichte* und dessen Motette *Ich wollt', dass ich daheim wär*, sein *Cembalokonzert* op. 14 und die beiden Orgelpartiten *Nun komm der Heiden Heiland* und *Wachet auf ruft uns die Stimme*; Ernst Peppings *90. Psalm* und seine Orgelpartita *Wer nur den lieben Gott läßt walten*; Johann Nepomuk Davids Chormotette *Nun bitten wir den heiligen Geist* und seine Orgelfantasie über *L'homme armé*; Kurt Thomas' Orgelvariationen *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* und Wolfgang Fortners *Toccata und Fuge d-moll*.

Die Kompositionen Distlers, Davids, Fortners und Peppings standen zweifellos im Zentrum des Programms. Unter den Textdichtern kamen vor allem Rudolf Alexander Schröder und Kurt Ihlenfeld zu Wort. Natürlich hatten jüdische Komponisten oder Textdichter keinen Platz in den Programmheften: weder Arnold Mendelssohn noch Günther Raphael oder Jochen Klepper, der eine jüdische Frau hatte. Oskar Söhngen wollte alles Jüdische aus der deutschen Kirchenmusik heraushalten. In seiner einflussreichen Stellung als hoher Kirchenbeam-

7 Tag der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler.

8 Zitiert nach MuK 9 (1937), S. 243.

9 Karl Kupisch (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte des deutschen Protestantismus 1871–1945*, München u. Hamburg 1965, S. 293.

ter der Preußischen Landeskirche sorgte er persönlich dafür, dass getaufte evangelische Kirchenmusiker, die aus jüdischen Familien stammten, aus dem Dienst entfernt wurden und ihre Existenz verloren. Wie ambivalent die Dinge dabei werden konnten, sieht man an Söhngens Verhalten gegenüber dem Berliner Kantor Evaristos Glassner, dessen Vater Jude war: Erst sorgt Söhngen für Glassners Amtsenthebung, weil er die Kirchenmusik vor der Nazipartei als judenfrei präsentieren möchte, dann aber zeigt er sich von der menschlichen Seite und gewährt ihm finanzielle Unterstützung während des kirchlichen Berufsverbotes¹⁰. Die Bilanz der „Entjudung“ der evangelischen Kirchenmusikerschaft in Deutschland zieht der Chefideologe selbst, wenn er in einem Aktenvermerk schreibt¹¹:

Im ganzen ist das Ergebnis hochehrfrohlich, beweist es doch eindeutig, wie judenrein sich die Kirchenmusik gehalten hat. Hätten sich die anderen Gebiete der Musikpflege auch nur annähernd in demselben Maße von jüdischen Einflüssen freigehalten, wäre es niemals zu einem solchen Niedergang unseres öffentlichen Musiklebens gekommen!

Es könnte daraus geschlossen werden, dass Söhngen überzeugter Nationalsozialist war. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass er mit seinen regimetreuen Äußerungen immer auf konkrete Wirkung bedacht war und ganz genaue Adressaten hatte. In diesem Fall ging es um das Konzept eines Schreibens wegen des gerade erschienenen *Lexikons der Juden in der Musik*¹². Die Adressaten waren Rassenpolitiker der Partei, vor denen er sich als Antisemit darstellte, um respektiert zu werden. War er ein Feind der Juden – oder tat er nur so aus taktischen Gründen? Letzteres würde allerdings dieses Dokument nicht weniger schlimm machen. Söhngen selbst war kein Parteigenosse, aber er verwendete das Vokabular der Nazis, um zu demonstrieren, zu taktieren, manchmal auch zu heucheln, immer jedoch, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Er glaubte, geschickt und diplomatisch zu handeln, aber seine Geschmeidigkeit grenzte oft genug an Unaufrichtigkeit. Erst ganz am Ende seines Lebens ist ihm offenbar klar geworden, dass er damit seine Glaubwürdigkeit vor der Öffentlichkeit aufs Spiel gesetzt hatte¹³.

Bei alledem darf man nicht aus dem Blick verlieren, dass manche Wortführer der evangelischen Kirchenmusik jahrelang ehrlich geglaubt hatten, ihre Treue zum Führer, ihre Ablehnung alles Jüdischen und ihre Anpassung an die nationalsozialistische Kulturpolitik ließen sich mit ihrem Glauben an Jesus Christus, mit ihrer Bibel- und Bekenntnistreue und mit ihrer liturgischen Verwurzelung im reformatorischen Gottesdienst vereinbaren. Denn die Kirchenmusik sollte dem Gotteslob und der Verkündigung des Evangeliums dienen, das stand bei aller Anpassung an den NS-Staat völlig außer Zweifel. Allerdings gelang es den Kirchenmusikern damals immer seltener, dieses Miteinander von reformatorischem Christusglauben und Führertreue durchzuhalten, denn allmählich änderte sich die Lage.

10 Dieter Zahn, „Solange ich hier bin“. Evaristos Glassner und die evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich, in: MuK 59 (1989), S. 129–137, hier S. 137.

11 Akte aus der Kirchenkanzlei der Deutschen Evangelischen Kirche (DEK), Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Signatur EZA 1/2794, Titel: *Sog. Nichtarische Kirchenmusiker*, Tagebuchnummer: K.K.III 179/41, Vermerk Söhngens vom 15. Januar 1941.

12 Theo Stengel u. H. Gerigk (Hrsg.), *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt a. M. 2).

13 Caspar Honders, *In der Welt habt ihr Angst – Über Leben und Werk Hugo Distlers*, in: Der Kirchenmusiker 44 (1993), S. 10.

Den Kirchen ist zunehmend deutlich geworden, dass die nationalsozialistische Obrigkeit, der sie gehorsam sein wollten, das Christentum bekämpfte und damit auch die Kirchen als Repräsentanten und Träger christlicher Verkündigung und Kultur auszuschalten suchte.¹⁴

Führende deutschnationale Männer der preußischen Kirche waren bereits auf Distanz zu Hitler gegangen, z. B. Otto Dibelius und Martin Niemöller. Die Nazis versuchten, die Handlungsfreiheit der Kirche zu beschränken, die Theologischen Fakultäten zu schließen und in die Kirche hineinzuregieren. Sie schwenkten allmählich auf einen kirchenfeindlichen und offen antichristlichen Kurs ein. Hitler wurde für viele Männer der „Bekennenden Kirche“ in dem Augenblick zum Feind Gottes, wo er die rechtliche und inhaltliche Freiheit der Kirche aufheben wollte. Seine Verletzung der Bürger- und Menschenrechte und des Völkerrechts lösten nur wenig kirchlichen Protest aus, aber bei der Verletzung des Kirchenrechts regte sich offener Widerstand.

*

Nach dem Ende des Krieges und des Hitlerreichs änderten sich die Koordinaten. Da meinten viele Deutsche, sie hätten mit alledem nichts zu tun gehabt. Im Grunde ihres Herzens wären sie schon immer dagegen gewesen und gehörten deshalb insgeheim auf die Seite der Widerständler. Die Verbrechen der Nazis wurden, so meinte man, nicht von deutschen Männern und Frauen begangen, sondern nur „im deutschen Namen“. Auch die Kirchenmusikgeschichte von 1933 bis 1945 erschien jetzt in dieser Perspektive und wurde konsequent zu einer Geschichte des Widerstandes gegen die Nazi-Diktatur umgedeutet. Mit großer Geste verkündete Oskar Söhngen 1957, damals, im *Fest der deutschen Kirchenmusik*, sei „dem Dritten Reich der Fehdehandschuh hingeworfen worden“¹⁵, und die Kirchenmusik habe im Kampf gegen die Nazis eine Bewährungsprobe bestanden. Eine ganze Generation von Theologen und Musikern hat ihm diese Umdeutung der Geschichte nach 1945 willig abgenommen.

Widerstandsbewegungen brauchen Märtyrer. So wurde das Lebenschicksal Hugo Distlers nach 1945 dazu benutzt, die deutsche evangelische Kirchenmusik als eine gegen den Nationalsozialismus „kämpfende Kirchenmusik“ darzustellen. Wie wir wissen, war Distlers politische Einstellung widersprüchlich und keineswegs einheitlich. Während es aus seinen ersten Lübecker Jahren zahlreiche Zeugnisse für ein Einverständnis mit dem NS-Regime und dessen Ideologie gibt, hat er später eine „partielle Distanz zum nationalsozialistischen Staat“¹⁶ erkennen lassen und in seinem Alltag vielfältig unter diesem Staat gelitten. So konnte man in der Literatur der vergangenen Jahre die Person Distlers für mancherlei Zwecke instrumentalisieren. Für die Einen war er der altgediente Parteigenosse und führende Vertreter der NS-Musikkultur, für andere jedoch der leidenschaftliche Gegner des Hitlerregimes. Beides wird ihm nicht gerecht.

14 Leonore Siegele-Wenschkewitz, *Die Kirchen zwischen Anpassung und Widerstand im Dritten Reich*, in: Wilhelm Hüffmeier u. M. Stöhr (Hrsg.), *Barmer Theologische Erklärung 1934–1984. Geschichte, Wirkung, Defizite*, Bielefeld 1984 (= Unio und Confessio 10), S. 23.

15 Oskar Söhngen, *Gedenkworte bei einem Konzert zu Ehren gefallener Kirchenmusiker in der Paulus-Kirche in Berlin-Zehlendorf am 17. November 1957*, in: ders., *Wandel und Beharrung. Vorträge und Abhandlungen über Kirchenmusik und Liturgie*, Berlin 1965, S. 145.

16 Sven Hiemke, „Stärkster Bürge“? – Zur Untauglichkeit Distlers als Symbolfigur, in: *MuK* 78 (2008), S. 167.

Söhngen, zu dem Distler ein enges Vertrauensverhältnis hatte, verkündete 1969, der Komponist sei „im Dritten Reich in den Tod getrieben“¹⁷ worden. Zwanzig Jahre vorher hatte er es besser gewusst, da bewegte ihn noch die Rätselhaftigkeit dieses Selbstmordes, und vielleicht wusste er noch viel mehr, denn er spricht in einer Gedenkrede anlässlich von Distlers sechstem Todestag auch von einer „leidigen persönlichen Angelegenheit“ des Komponisten. Darunter hat man Jahrzehnte lang nur die drohende Einziehung zur Wehrmacht verstanden. Distler wurde jedoch vom Kriegsdienst befreit und erfuhr dies noch rechtzeitig vor seinem Tod. Gleich danach ist sein Intimfeind im Berliner Staats- und Domchor, der Gesangslehrer Bruno Kieth, vor den Chor getreten und hat den versammelten Jungen das traurige Ereignis bekannt gegeben mit dem Hinweis, Distler habe sich umgebracht, weil er nicht Soldat werden wollte. Das geht aus einem Dokument des SS-Führungshauptamtes Berlin hervor, das Wolfgang Dinglinger veröffentlicht hat¹⁸.

Distlers Selbstmord hatte wahrscheinlich vielerlei Gründe. Über Jahre hinweg musste er eine Reihe von Frustrationen bewältigen, denen er nicht gewachsen war und die ihn immer wieder in schwere Depressionen gestürzt hatten. In Stuttgart wurde er vom NS-Studentenbund als Komponist abgelehnt, weil er zu viel Kirchenmusik schuf. Später hat ihn belastet, dass sein *Cembalokonzert* op. 14 beim *Fest der deutschen Kirchenmusik* neben mehreren sehr guten Rezensionen von einem der Kritiker als „entartet“ bezeichnet worden war. Damit war gemeint, er lasse „das zarte Hausmusikinstrument Cembalo in widernatürlicher Weise wie einen Flügel“ bearbeiten. Der Kritiker war übrigens nach dem Konzert ziemlich verärgert, weil die Zuhörer nicht lautstark gegen Distlers Musik protestiert hatten. Deshalb beschimpfte er das Publikum in seiner Pressekritik, es sei „längst zum Stillhaltekonsoortium geworden“¹⁹. Söhngen machte daraus eine politische Gefährdung oder gar Verfolgung Distlers, obwohl er wusste, dass der Präsident der NS-Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, die Aufführung von Distlers *Cembalokonzert* persönlich dirigiert hatte, was eine hohe Auszeichnung im Musikleben des NS-Staates war. Die Distler-Biographin Ursula Herrmann geht noch weiter, wenn sie behauptet, Distlers *Cembalokonzert* wäre von der Parteipresse als „undeutsch“ und „kulturbolschewistisch“ bezeichnet worden. Dafür gibt es aber nirgends einen Beleg. Im Gegenteil: Der *Völkische Beobachter*, der sich als „Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands“ verstand, hatte nach der Uraufführung des *Cembalokonzertes* am 29. April 1936 in Hamburg sogar von der „ungewöhnlichen Stärke dieses jungen Lübecker Tonsetzers“ gesprochen, „der heute schon zu den verheißungsvollsten Begabungen unserer Instrumentalmusik gezählt werden muß“. Die Parteizeitung attestierte Distler außerdem ein „erstaunliches formales und technisches Können“²⁰.

Ein ganz schweres Problem war die ungeheure Arbeitsüberlastung sowohl schon in Stuttgart als auch später in Berlin, aber ausgesprochen bedrohlich wurde es für Distler, als ihm aus diesen Gründen keine Zeit mehr zum Komponieren blieb.

17 Oskar Söhngen, *Zu Clytus Gottwalds Pamphlet „Politische Tendenzen der Kirchenmusik“ – Eine gebarnischte Antwort*, in: Walter Blankenburg u. a. (Hrsg.), *Kerygma und Melos. Christbald Mabrenholz 70 Jahre*, Kassel u. a. 1970, S. 401.

18 Wolfgang Dinglinger, *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin (Königlicher Hof- und Domchor) 1843–1993*, Berlin 1993, S. 136.

19 Erich Roeder in der Berliner Ausgabe der Zeitschrift *Der Angriff* vom 11. Oktober 1937.

20 *Völkischer Beobachter* vom 5. Mai 1936, S. 3 (Uraufführungen in Hamburg).

Zwei persönliche Ereignisse aus seinem Leben sind im Zusammenhang mit seinem Tod bisher kaum zur Sprache gekommen. Das erste war ein schreckliches Erlebnis Distlers in Lübeck. Eine seiner Orgelschülerinnen stürzte sich von der Empore der St. Jakobikirche, und Distler selbst entdeckte sie kurz darauf tot in der Kirche²¹. Diese Katastrophe muss ihn entsetzlich getroffen und ihn einmal mehr mit dem Gedanken an Selbstmord konfrontiert haben, eine Verzweiflungstat, die er nach dem Zeugnis seiner Tochter in seinem Leben mehrfach versucht hat. Auch seine Schwiegermutter Maria Thienhaus, zu deren Begräbnis Distler im März 1936 die Motette *In der Welt habt ihr Angst* komponiert hatte, war von eigener Hand gestorben²², und Distlers eigener Freitod scheint dann ein verhängnisvolles Zeichen gesetzt zu haben, denn zwei Jahre nach ihm brachte sich sein Freund Axel Werner Kühl um, der Pfarrer an der St. Jakobikirche in Lübeck. Viele Jahre später folgte ihm schließlich der Komponist und Kirchenmusikdirektor Manfred Kluge, der ebenfalls an der Lübecker St. Jakobikirche tätig gewesen war.

Vielleicht wusste Söhngen noch etwas anderes aus dem Leben Distlers, das die Öffentlichkeit erst vor wenigen Jahren erfahren hat. Möglicherweise war das jene „leidige persönliche Angelegenheit“, von der Distler am Vorabend seines Todes zu ihm am Telefon gesprochen hatte und die „jetzt auch in Ordnung kommen werde“²³. Distlers Tochter Barbara berichtete am 26. Juni 2002 in einem Gespräch mit Jürgen Buch und einige Monate später in einem Brief an Winfried Lüdemann von der Ehekrise ihres Vaters, vom Wegzug seiner Frau mitsamt den Kindern und von einer außerehelichen Liebesbeziehung Distlers in Stuttgart, die er bei seinem Umzug nach Berlin seiner Frau zuliebe gelöst habe. Er sei darüber innerlich aber nie hinweggekommen. Barbara Distler-Harth stellt eine direkte Verbindung zwischen diesem ausweglosen Konflikt ihres Vaters und seinem Tod her und meint, er habe dadurch in sich selber „den Todeskern gelegt“²⁴. Die Ängste und Ausweglosigkeiten seines Lebens haben bewirkt, dass er sich immer wieder in die Enge getrieben fühlte, auch wenn er diese Enge oft genug selbst hergestellt hat. Aber diese ganz persönlichen Nöte passten lange Zeit nicht in das Bild, das man von Distler sehen wollte. Die privaten Beweggründe widersprachen der offiziellen Deutung des Geschehens.

Stattdessen schaukelte sich die Märtyrerlegende nach 1945 immer weiter in die Höhe, und jede Störung dieser Legendenbildung wurde unterbunden. Das ging so weit, dass der Versuch unternommen wurde, unliebsame Beweismittel zu vernichten. 1959 hat Söhngen einen Brief an den Direktor der Nürnberger Stadtbibliothek geschrieben. Er wusste, dass dort ein Schreiben Distlers vorlag, dessen Inhalt zu seiner Verklärung als Widerstandskämpfer nicht so recht passte. So empfahl Söhngen, das Schriftstück „aus den Beständen [...] herauszunehmen“²⁵. Das ist natürlich nicht geschehen, stattdessen ist der Brief zusätzlich in die Dokumentensammlung aufgenommen worden. Söhngen hatte auch keine Skrupel, Hugo Distler in eine Reihe zu stellen mit den im Krieg gefallenen Kirchenmusikern, die durch ihren Tod „zum

21 Oskar Söhngen, *Am Grabe Hugo Distlers – Ansprache zum 6. Todestag (1948)*, in: ders., *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, Kassel u. a. 1953, S. 158.

22 Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 145.

23 Söhngen (wie Anm. 21), S. 156 f.

24 Jürgen Buch, „*Ich wollt, dass ich daheim wär*“ – Zum 60. Todestag von Hugo Distler, in: *Forum Kirchenmusik* 54 (2003), S. 24; Lüdemann (wie Anm. 22), S. 256, Anm. 1.

25 Hiemke (wie Anm. 16), S. 162 f.

heiligen Frühling“²⁶ der Kirchenmusik geworden seien. Ein wahres Heldengedenken. Am Ende wird nicht nur dem Leben Distlers eine Widerstandslegende angehängt, sondern der ganzen kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung. Otto Brodde verkündete 1980 in der Zeitschrift *Der Kirchenchor*, das *Fest der deutschen Kirchenmusik* sei eine Dennoch-Demonstration gegen den Nazigeist gewesen. Und Willem Mudde, ein niederländischer Schüler Söhngens, schreibt zu dessen 60. Geburtstag, die Erneuerungsbewegung sei „schon auf Grund ihres Wesens, zugleich eine Widerstandsbewegung gegen den Nationalsozialismus“²⁷ gewesen. Das also war der Sinn der Legendenbildung, an der Hugo Distler selbst überhaupt keinen Anteil hatte und die letztlich gar nicht auf seine Person zielte. Er wurde nur benutzt, um zu demonstrieren, dass die Kirchenmusikbewegung sich von jeder Nazi-Verstrickung frei gehalten habe und deshalb untadelig in die Geschichte eingehen könne. Dazu musste sie gegen jede Kritik abgeschirmt und aus einer Aufarbeitung der Nazivergangenheit herausgehalten werden.

Wer von den Jüngeren die Widerstandslegende zum Thema machen oder Kritik an Oskar Söhngen und seinen Freunden üben wollte, bekam in der Regel zwei stereotype Antworten:

1. Solange Söhngen noch lebt, sollten wir ihn nicht angreifen, sonst würde man seine Integrität in Frage stellen. So fast wörtlich die beiden kirchenmusikalischen Schriftleiter Johannes Mitrting (*Der Kirchenchor*) und Hans Georg Schönian (*Der Kirchenmusiker*) in Korrespondenz und Gesprächen mit mir und mit anderen Kollegen.

2. Als Söhngen und Brodde in den Achtzigerjahren gestorben waren, hieß es plötzlich, es sei unfair, etwas gegen die Toten zu sagen, denn die könnten sich ja nicht mehr wehren. So Dekan Friedrich Hofmann, der langjährige Vertreter des *Verbandes Evangelischer Kirchenböre* in einem Brief an mich. Das Argument „de mortuis nil nisi bene“ tauchte immer wieder auch in öffentlichen Bekundungen auf.

Durch diese weit verbreiteten Sprachregelungen wurde jede Aufarbeitung konsequent abgeblockt, und viele junge Kirchenmusiker fühlten sich am Ende getäuscht.

Es bringt nichts, die damals führenden Männer als Nazis zu denunzieren, denn die Kategorien „Nazi“ und „Widerständler“ sind ungeeignet, weil sie die zahlreichen Zwischenstufen vernachlässigen und weil sie die fatale Möglichkeit ignorieren, zugleich Täter und Opfer zu sein. Diese Männer waren nicht anders als Millionen Deutsche, die sich eingelassen hatten auf die Zusammenarbeit mit dem Nationalsozialismus. Teils wurde er ihnen aufgedrängt, teils haben sie ihn auch willentlich und wissentlich akzeptiert. Bisweilen haben sie ganz bewusst eine Zusammenarbeit mit dem Regime angestrebt.

In entscheidenden Augenblicken wurden sie zu Mitläufern, aus Angst, aus vermeintlichem Selbstschutz oder aus vermeintlicher persönlicher und kirchlicher Diplomatie.²⁸

Dieser Einsicht des niederländischen Theologen und Hymnologen Caspar Honders (1923–1994) habe ich nichts hinzuzufügen.

26 Söhngen (wie Anm. 15), S. 146.

27 Willem Mudde, *Brief aus Holland*, in: *Gestalt und Glaube – Festschrift für Vizepräsident Professor D. Dr. Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag am 5. Dezember 1960*, Witten u. Berlin 1960, S. 170.

28 Honders (wie Anm. 13), S. 1f.

Eine „Künderin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultischer, ethischer Forderungen“ Die Orgel im Denken Hugo Distlers*

STEPHAN A. REINKE

Ausgesprochen eng ist der Name Hugo Distler mit seiner Chormusik verbunden. Als Verfasser unter anderem des *Jahrkreises* (op. 5), des *Mörrike-Chorliederbuches* (op. 19), der *Geistlichen Chormusik* (op. 12), zahlreicher kleiner liturgischer Sätze und des *Neuen Chorliederbuches* (op. 17) war Distler bereits zu Lebzeiten ein respektierter Komponist und ist bis in die Gegenwart hinein zumindest in (kirchen-)musikalisch interessierten Kreisen mit den genannten Werken – mehr oder weniger – verbreitet. Durchaus anders stellt sich dies im Fall seiner Orgelmusik dar. Sie steht im Schatten seines Vokalschaffens, spielt für die gegenwärtige Rezeption seiner Künstlerpersönlichkeit allenfalls eine Nebenrolle. Ein Umstand, der selbst für so groß angelegte und ambitionierte Kompositionen wie die beiden *Partiten* op. 8 über „Nun komm, der Heiden Heiland“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ aus Distlers Lübecker oder auch die *Sonate* op. 18,2 aus seiner Stuttgarter Zeit gilt. Neben diesen Hauptwerken umfasst das Orgelschaffen Distlers noch einzelne kleinere Gelegenheitsstücke, eine Reihe Chorvorspiele (op. 8,3), eine Sammlung für die Kleinorgel (op. 18,1), einige Studienwerke und wenig mehr¹.

Tatsächlich also ein überschaubares Gesamtwerk, das zumindest in quantitativer Hinsicht keinen Grund dafür bietet, in Hugo Distler jemand anderen als einen der führenden Repräsentanten der Chormusik der 1930er Jahre zu sehen. Ein genauerer Blick jedoch zeigt, dass es sich bei der Beschäftigung Distlers mit der Orgel um weit mehr als ein Nebengleis seines künstlerischen Tuns handelte. Vielmehr gestaltete sie sich so vielfältig, dass sie nicht unberücksichtigt bleiben darf, wenn man Distler als Mensch und Künstler gerecht werden möchte. Seine Orgelmusik offenbart Facetten seines Denkens, die sich aus seinem Vokalwerk nicht oder nur in Ansätzen ableiten lassen. Gleichzeitig zeigt sich Distler in der Auseinandersetzung mit der Orgel auf eine sehr persönliche Weise. Viele seiner Äußerungen deuten darauf hin, dass die Orgel ebenso wie die (kompositorische) Beschäftigung mit ihr Ruhepunkt und Kraftquell für ihn war. So schrieb er etwa an seinen Lübecker Weggefährten Axel Werner Kühl zu einem Zeitpunkt, an dem er sich als Hochschullehrer und Domkantor in Berlin durchaus auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand, dass er sich „als schönstes in der Welt [...] irgendwo einen Organistenposten an möglichst geruhsamer Stelle“ erträume, der ihm

* Der nachfolgende Text konzentriert sich auf die publizistischen Äußerungen Distlers in Bezug auf die Orgel. Ein Nachweis, wie sich diese in seinen Kompositionen konkret widerspiegeln, erfolgt an dieser Stelle nicht. Der interessierte Leser sei daher auf eine umfangreiche Publikation des Verfassers zu dieser Fragestellung hingewiesen, die voraussichtlich 2010 erscheinen wird. Viele der im Folgenden lediglich angerissenen Gedanken werden dort in der notwendigen Ausführlichkeit behandelt.

1 Ein vollständiges Verzeichnis der Orgelwerke Distlers findet sich u.a. bei Winfried Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 451 ff.

„gestattete, nebenher ordentlich zu schaffen“². Freilich mag dieser Ausspruch einem gewissen Maß an Selbststilisierung geschuldet sein, doch gerade auch die unter erheblichen finanziellen Schwierigkeiten unternommenen Bemühungen, mit denen Distler den Bau seiner Hausorgel vorantrieb, zeigen, wie essentiell die Nähe zur Orgel für ihn gewesen sein muss³.

Dementsprechend mannigfach war Distlers Beschäftigung mit der Orgel. Keineswegs beschränkte sie sich auf das Komponieren oder die Tätigkeit als Organist an der Lübecker St. Jakobikirche. Ästhetische Überlegungen entwickelte er bevorzugt im Hinblick auf die Orgel, ebenso wie er seine publizistische Tätigkeit stark auf sie fokussierte. Anscheinend war es die Orgel, die Distler zur Exemplifizierung seiner ästhetischen Vorstellungen heranzog, auf die er zurückgriff, wenn es für ihn ums – nicht nur musikalisch – Grundsätzliche ging. Es ist in diesem Sinne kaum verwunderlich, dass er in seinem wohl wichtigsten programmatischen Aufsatz die Orgel zu nicht weniger als zum Ausgangspunkt eines „neuen musikalischen Lebens und Gestaltungsprinzips“ erklärte⁴.

Viele Jahre erteilte Distler überdies Orgelunterricht (zunächst privat, dann im Rahmen seiner Aufgaben als Hochschullehrer) und war zudem ein gefragter und sicherlich auch einer der führenden Interpreten sowohl eigener als auch fremder Werke. Anlässlich eines Konzertes in seiner Heimatstadt Nürnberg im Mai 1940 etwa feierte ihn die lokale Presse überschwänglich⁵:

Das Bachspiel Distlers [...] trägt alle Züge des schöpferischen Gestalters. Es liebt klare Konturen und herbe Farbwerte [...]. Selbst im organo pleno, wo der Hörer vom Vollklang der Orgel so gerne erdrückt wird, disponiert Distler klar, sparsam verständlich in den Einzelstimmen. Ein Spiel der stillen Größe und stolzen Würde [...].

War der *Organist* Distler als Gestalter eigenen Schaffens ein Erlebnis seltener Art, so beeindruckte er [...] als Bachspieler ebenso unmittelbar durch seine klare, dem Äußerlichen und dem gesunden Effekt völlig abgewandte organistische Haltung.

Die sympathische Komponistenpersönlichkeit Prof. Distlers wird durch ein orgeltechnisches Können gehoben [...]. In wahrhaft großartiger Form entstanden die Werke des Thomaskantors, in der Fixierung einer Grundstimmung, der Sinnemäßigkeit ihrer formalen Anlage und der Vitalität ihrer Bewegungszüge. Ein Orgelvirtuose von leidenschaftlichem Temperament und ein Bachkenner großen Stils präsentierte sich in der Person Hugo Distlers.

Auch Fred Hamel lobte vor allem das Bachspiel Distlers⁶:

- 2 Brief an Axel Werner Kühl, 5. Januar 1942 (alle zitierten Briefe im Hugo-Distler-Archiv, Lübeck). Dass ein solcher Posten an vergleichsweise unbedeutender Stelle letztlich nicht mit dem Karrierestreben Distlers und seinen künstlerischen Ambitionen in Einklang zu bringen war, ändert nichts an der generellen Aussage dieser Bekundung.
- 3 Distler bereitete den Bau seiner Orgel akribisch vor und stand im regen Austausch mit mehreren sachverständigen Bekannten. Nach seinem Weggang aus Lübeck und Verlust des dortigen, so sehr geschätzten Instruments gab er sie bei dem Göttinger Orgelbauer Paul Ott in Auftrag und nahm sie schließlich bis nach Berlin mit. Vgl. hierzu Dietrich Wölfel, *Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck 2008.
- 4 *Die Orgel unserer Zeit*, zuerst veröffentlicht in: *Der Wagen. Ein Jahrbuch* hrsg. im Auftrag der Vereinigung für volkstümliche Kunst zu Lübeck von Paul Brockhaus, Lübeck 1933, S. 77–84; später auch in: *Musica* 1 (1947), S. 147–153.
- 5 Das erste Zitat: *Fränkische Tageszeitung* (Dr. Willy Spilling), das zweite: *Fränkischer Kurier* (ohne Angabe des Verfassers), das dritte: *Nürnberger Zeitung* (Erich Rhode). Alle Texte in Abschrift im Hugo-Distler-Archiv, Lübeck.
- 6 *Deutsche Allgemeine Zeitung* (5. Mai 1940), zitiert nach: Ursula Hermann, *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin 1972, S. 140f.

Wie Distler diese inneren Kräfte entbindet, wie er die polyphone Logik, die Bewegungsenergie, die rhythmische Spannung und den Phrasierungsatem erfaßt: das ist eine ebenso einzigartige wie bezwingende Kunst [...] In dieser unerbittlich auf das Wesentliche gerichteten, fanatischen Gestaltungskraft werden gerade die berühmtesten der Bachschen Orgelwerke zu neuen, bezwingenden Offenbarungen.

Intensiv widmete sich Distler auch orgelbaulichen Fragen. Dabei beanspruchte ihn nicht nur der Bau seiner Hausorgel. Noch sehr viel wichtiger war für ihn die Begegnung mit der kleinen Orgel der Lübecker St. Jakobikirche, deren Renovierung und Instandsetzung er intensiv mit betrieb⁷. Immer wieder äußerte er sich anerkennend über das Instrument und zeigte sich glücklich, seinen Stil und sein musikalisches Denken durch die Begegnung mit ihm neu ausrichten zu können. Nach eigenem Bekunden verdankt seine große *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8,1) „Entstehung, Gestaltungsgesetz- und -prinzip und Lebensberechtigung den jahrelangen Erfahrungen“, die ihm „als dem Sachverwalter der alten St. Jakoborgel zu Lübeck die glückliche Gelegenheit [zu sammeln] gestattete“⁸. Jenseits aller Verklärungstendenzen, die in solchen Worten stecken mögen, bedurfte es offenbar doch der inspirierenden Auseinandersetzung mit einem in seinen Augen so bedeutenden Instrument, um sich der Orgel kompositorisch nähern zu können. In der Annäherung an ein Instrument, das der eigenen Ästhetik (fast vollständig) entsprach, entwickelte Distler eine dieser gemäßige Orgelsprache, einen spezifischen Stil, der trotz manch zeittypischer Formeln einen hohen Grad an Individualität aufweist. Der Rekurs auf ein historisches Instrument ist dessen Voraussetzung. Nur eine solche Orgel als ein beredtes Zeugnis „für die seither nie wieder erreichte Höhe der alten [...] Orgelbaukunst“⁹ offenbart in den Augen Distlers jenen ganz besonderen „elementaren Reiz“, „der sich [wie er selbst] von einem Klangideal freigemacht hat, das gegen die Jahrhundertwende in schwelgerischer Selbstgenügsamkeit gelandet war“¹⁰ und regt daher zum musikalischen Umdenken, zu einem regelrechten Neubeginn an.

Unschwer ist in solchen Gedanken Distlers ästhetische Beheimatung in den Kreisen der Orgelbewegung zu erkennen – jener so facettenreichen Strömung innerhalb der Orgelmusikgeschichte, die sich während der 1920er und 1930er Jahre gleichsam der Suche nach dem wahren Wesen der Orgel verschrieben hatte und sich dabei in ihrem Streben nach dem Zeitgemäßen explizit auf historische Vorbilder stützte. Mit ihr forderte Distler¹¹ eine Abkehr von einem Zeitgeist, dessen

ästhetisch-künstlerische, religiöse und ethische Forderungen dem Wesen der Orgel [und damit – weil die Orgel zum Sinnbild eines neuen musikalischen Verständnisses werden sollte – dem Musikleben als Ganzem] nicht mehr entsprachen.

7 Die sogenannte „Stellwagen-Organ“ ist zusammen mit der Schnitger-Organ in der Hamburger St. Jakobikirche eines der zentralen Bezugsinstrumente der Orgelbewegung, die übereinstimmend – sicherlich nicht zu Unrecht – als eines der bedeutendsten Orgelbaudenkmäler Deutschlands gewertet wurde. Sie geht in ihrer Grundsubstanz zurück auf das 16. Jahrhundert, wurde von Friedrich Stellwagen im 17. Jahrhundert erheblich erweitert und nach mehrfachen Umbauten schließlich während Distlers Dienstzeit in Lübeck nach den Maßstäben und dem Kenntnisstand seiner Zeit restauriert. Eine Beschreibung des Instruments findet sich bei Karl-Heinz Götter u. Eckhard Isenberg, *Orgelbauführer Deutschland*, Kassel 2/1998, S. 24–28.

8 Vorwort zur *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8/1).

9 H. Distler, *Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck. Bericht über den Umbau 1935*, Lübeck 1935, S. 7.

10 Ebd., S. 18.

11 Distler (wie Anm. 4), S. 151.

Es waren Hermann Grabner, Friedrich Högner und Günther Ramin, die Distler während seines Studiums (wohl nicht nur zu seinem Besten) mit den Grundideen der Orgelbewegung vertraut und zu einem (zeitweise ideologisch verblendeten, zeitweise an seiner Aufgabe schier verzweifelnden) Kämpfer für eine neue Orgelmusik gemacht haben¹². Als einem seiner vielversprechendsten Kompositionsschüler hat Hermann Grabner Distler, der ursprünglich nicht mit dem Ziel nach Leipzig gekommen war, Kirchenmusiker oder auch nur Organist zu werden, eine über seinen Nürnberger Orgelunterricht hinausführende weitere Beschäftigung mit der Orgel nahegelegt. Grabner, so berichtet Distler seiner Jugendfreundin Ingeborg Heinsen, sage der „Orgel und der orgelentsprechenden Kompositionsweise – eben der polyphonen – eine gewisse Zukunft“¹³ voraus und deswegen wolle auch er sich künftig zum Kreis der „Einsichtigen“¹⁴ zählen dürfen. Neben der Anerkennung der besonderen Rolle der Orgel bedeute dies zugleich, wie Grabner „als Allermodernstes die Rückkehr zur asketischen Kunst der vorbachschen Zeit“¹⁵ als Modell anzuerkennen.

Leicht fiel Distler dies nicht, auch wenn er von Beginn an die neuen Möglichkeiten schätzte, die ihm durch Grabner eröffnet erschienen. Freilich war ihm immer auch die Gefahr eines Verlustes an künstlerischer Persönlichkeit bewusst, den die Orientierung an übergeordneten, vergleichsweise diffusen, aber dennoch auf Objektivität abzielenden Idealen der Vergangenheit mit sich bringen könnte¹⁶:

Oft [...] wurden und werden noch heftige Angriffe gegen sie [= die zeitgenössische Musik] erhoben in der Richtung, als verleugne sie die Persönlichkeit. Darauf wäre zu antworten, daß diese Gefahr zunächst einmal in der Tat vorhanden war und noch immer ist, und zwar bei der großen Zahl derer, die zwar die äußeren Zeichen der jüngsten Entwicklung gesehen und erkannt haben, nicht aber jene innere Berufung in sich verspüren, aus der heraus eine neue Gesinnung einzig erwächst; die Zahl solcher Mitläufer nun ist zu *allen* Zeiten beträchtlich gewesen, jedenfalls größer als die Zahl der Berufenen.

Doch überzeugt von seiner „Berufung“, experimentierte Distler in einer ihm zunächst „uneigenen Kompositionsweise [...] und erst überm Schreiben taste[te]“¹⁷ er sich dem eigenen Benehmen nach hinein. Er erkannte, dass trotz aller Forderungen nach „einem neuen künstlerischen Ethos, das seine letzte Sinnggebung und Erfüllung [...] nicht mehr in jener Selbstherrlichkeit [sieht], die schließlich die Ideologie eines utopischen ‚Gesamtkunstwerks‘ erfand, sondern im Amt frommer Verkündigung“ und dem „Bekennnis zur Knechtgestalt jeglicher Kunst“¹⁸ letztlich doch auf die Fähigkeiten des Einzelnen ankomme – auf dessen persönliche Gestaltungskraft¹⁹:

Die letzte Entscheidung wird abhängen von den Einzelpersönlichkeiten, die den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen der strengen Kunst der Alten zu verschmelzen vermögen.

12 Wie die Orgelbewegung als Ganzes verstand auch Distler sich stets als Vertreter einer musikalischen Avantgarde, die im Anknüpfen an eine große Vergangenheit und an einer Übertragung von deren Formsprache in die Gegenwart ihr progressives Potential ausmachte.

13 Brief an Ingeborg Heinsen, 21. Januar 1928.

14 Brief an Waltraut Thienhaus, 18. Oktober 1932.

15 Brief an Ingeborg Heinsen, 29. Februar 1928.

16 H. Distler, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: ZfMw 102 (1935), S. 1325–1329, hier S. 1326.

17 Ebd.

18 Distler (wie Anm. 9), S. 20.

19 Zitiert nach Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks II: Geistliche Musik*, Kassel u. a. 1952, S. 179.

Im Vertrauen darauf also, dass eine „Bekanntnis zur Knechtgestalt“ nicht einer individuellen künstlerischen Erfüllung im Wege stehen muss, erhob Distler nach und nach die Rückkehr zu einer historisch geprägten Kompositionsweise – eine offensichtlich rückgewandte Haltung²⁰ – zu seinem künstlerischen Leitbild. Unumwunden räumte er ein, dass sein „Schaffen wesentlich durch die Beschäftigung mit älterer Musik seine Ausrichtung empfangen“²¹ habe. Er bekannte sich zu dem – besonders im Bereich der Orgelmusik spürbaren – „erzieherischen Einfluß alter Musik“, unter dem sich schließlich das „gesamte musikalische Klangbild [der Epoche] langsam“ würde wandeln können.

Die Orgel als Leitbild für die Erneuerung des Musiklebens

Die Hoffnungen, die Distler mit der Orgel verband, werden besonders in dem Vorwort zu seiner *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2) deutlich. Selbstbewusst fordert er den „Weg zu einer neuen Orgelmusik [...], die sich bemüht, aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder [!] vorzustoßen in das Reich des Endgültigen.“²² Seine Beschäftigung mit der Orgel weist demnach (nicht nur für Distler) weit über das Instrument selbst hinaus. Sie ist ihm eine Verpflichtung, sein Beitrag zu der – von ihm nicht zuletzt auch politisch begrüßten – Zeitenwende²³, mit der sich ein regelrechtes kultur- und schließlich sogar gesellschaftsrevolutionäres Potential verbindet. Als „Künderin neuer ästhetischer, künstlerischer, kultischer, [und] ethischer Forderungen“²⁴ käme es der Orgel zu, „eine der traurigsten Verfallserscheinungen einer hinter uns liegenden Zeit“²⁵ wettzumachen und einen Neuanfang zu ermöglichen. Entsprechend groß war der missionarische Eifer, mit dem Distler vorging – war sein Ziel doch nichts weniger als ein „ganz großer Aufschwung von historischer Tragweite“²⁶.

Es ging ihm – und es muss bei diesen Überlegungen im Blick bleiben, dass Distler die Orgel nur als besonders eindringliches Sinnbild einer allumfassenden kulturellen Entwicklung sah²⁷ – um eine Wiederherstellung, die Rückführung auf einen Zustand, der einst geherrscht, sich aufgrund kultureller „Verfallserscheinungen“²⁸ der jüngeren Vergangenheit je-

20 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

21 H. Distler, *Warum neue Musik für alte Instrumente*, in: *Zs für Hausmusik* 8 (1939), S. 188–189, hier S. 189. Dort auch das folgende Zitat.

22 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

23 Distler (wie Anm. 4, S. 152) bemerkt in diesem Zusammenhang: „Es bedurfte nicht mehr und nicht weniger als einer Umwandlung der gesamten abendländischen Weltanschauung von Grund auf; es bedurfte des Bankrotts der individualistischen Ordnung, des furchtbaren Erlebens des Weltkrieges mit seinen einschneidenden Folgeerscheinungen, es bedurfte eines neuen Gemeinschaftsethos, eines neuen religiösen Erwachens und kultischen Formwillens, es bedurfte schließlich der tatkräftigen Wiederbesitzergreifung der altüberkommenen, jahrhundertlang verschütteten geistigen Besitztümer aus der höchsten Blütezeit unserer nationalen Kultur“.

24 Ebd., S. 147.

25 Ebd., S. 152.

26 Distler (wie Anm. 16), S. 1325.

27 Ausdrücklich schreibt Distler (wie Anm. 4, S. 151), nirgends könne man „die sich mehrenden Zeichen eines zunehmenden Verfalls [so genau] erkennen wie an der Geschichte der Orgelbaus der letzten zwei Jahrhunderte“.

28 Ebd., S. 152. Dort auch das folgende kurze sowie das sich anschließende längere Zitat.

doch verloren habe. Die „beschämende Entwicklung“ der letzten Jahrzehnte habe die Orgel zu einem „bloßen ‚Geräusch‘- und ‚Lärminstrument‘“ jenseits aller kultischen Verwendungsmöglichkeiten verkommen lassen. Als ein Schauplatz virtuoser Eitelkeiten von Interpreten und Orgelbauern habe dieser Orgeltypus mit der Würde seiner historischen Vorbilder nichts mehr gemein, vielmehr habe er zu

mumifizierten Instrumente[n] in den meisten unserer Kirchen [geführt], die zum allergrößten Teil vielleicht noch ihre prächtige, edle Außenseite bewahrt haben, deren ursprüngliche Klangkörper [...] jedoch längst – oder unlängst – entfernt und durch Surrogate ersetzt [wurden, denen man allenfalls aus] oberflächlicher, traditionsgebundener Gewohnheit, aus Gleichgültigkeit, Unvermögen oder Unlauterkeit in der ethischen und ästhetischen Musikbeurteilung, oft sogar als ironische Äußerung einer bewußten oder unbewußten Feindschaft gegen alles Kirchlich-Kultische, wohl auch in pietätvoller Rücksichtnahme auf die ruhmreiche Vergangenheit des Instruments [...] eine Scheinwürde zu[gestand], die zu tragen ihm [= dem Instrument] längst nicht mehr zukam.

Sein Ziel war eine „fruchtbare Auswertung des alten, barocken und vorbarocken Klangideals“²⁹, die jedoch nicht zu einem „neuen ‚akademischen‘ Nazarenertum“³⁰ führen dürfe. Die Rückschau solle keine „bloße ‚Bluttransfusion‘“³¹, also eine nur um ihrer selbst Willen vollzogene Rückbesinnung auf die Geschichte sein, sondern vielmehr der zum Nutzen der Gegenwart dienende kreative Umgang mit ihr. Es ging ihm nicht um das Kopieren, sondern um das von der Vergangenheit inspirierte Fortschreiben. In diesem Sinne könne es auch nicht mit der „Wiederentdeckung und Inbetriebsetzung und dem Nachbauen der alten Orgel“³² getan sein³³:

M[eines] E[rachtens] wird die alte Orgel nur dann ihre Mission, die sie zweifellos unserer Zeit schuldet, erfüllen, wenn sie sich noch als zeugungsfähig genug erweist, um die zeitgenössische Produktion vor neue Ziele zu führen und sie bestimmend zu beeinflussen.

Distler wollte in die Zukunft hineinwirken. Die Überzeugung aber, in der Alten Musik etwas „Geistesverwandtes“³⁴ zu erkennen und zu dieser in einer Art „Wahlverwandtschaft“³⁵ zu stehen, machte ein Anknüpfen an diese, an ihre „lapidare Ausdruckskraft, die tief verwurzelt ist im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen“ letztlich nötig, um bei der Schaffung einer adäquaten neuen Musik wiederum an der „Ursprünglichkeit, Echtheit, Schlichtheit, [und] Deutschheit“³⁶ der alten anknüpfen und dadurch das Überwinden zu können, was Fehlentwicklungen nicht nur im Orgelbau angerichtet hätten. Eine überbordende Betonung der Einzelpersönlichkeit, ein Hang zu ausuferndem Subjektivismus, Selbstgefälligkeit, Dekadenz und ein blinder Glaube an die Fortschrittbarkeit der menschlichen Zivilisation waren in den Augen Distlers ebenso Teil dieses Degenerationsprozesses wie eine als solche empfundene Entfremdung des Menschen von sich selbst und der ihm zugewiesenen Rolle.

29 Ebd.

30 Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* (op. 12).

31 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

32 Distler (wie Anm. 4), S. 153.

33 Vorwort zur *Partita* „Nun komm, der Heiden Heiland“ (op. 8,1).

34 H. Distler, *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: Lübeckische Blätter 74 (1932), S. 54–56, hier S. 55.

35 Vorbemerkung zur *Partita* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op. 8,2).

36 Distler (wie Anm. 34), S. 55.

Die Liste der Negativcharakterisierungen, die Vertreter der Orgelbewegung für das 19. Jahrhundert mit großer Emphase vortrugen und die sie für einen generellen gesellschaftlichen und kulturellen Niedergang verantwortlich machten, ist lang und spiegelt sich auch in der bekannten Erklärung von Mai 1933 wider, die Distler mitunterzeichnete. Unter anderem heißt es dort³⁷:

Wir bekennen uns zu der kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik. [...] Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die im Konzertsaal beheimatet ist. Die Orgel darf nicht zum Schauplatz virtuoser Eitelkeit werden. [...] Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft herausgeboren ist. [...] Wir bekennen uns zu der volkhaften Grundlage aller Kirchenmusik [...]. Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nicht-bodenständige kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird. Wir lehnen es weiter ab, daß die auf dem Grunde der besonderen Eigenart des deutschen Volkstums in einer einzigartigen reichen Geschichte erwachsene eigenständige deutsche Orgelbaukunst durch unnatürliche Angleichung an fremdländische Erzeugnisse und Kunstanschauungen verfälscht wird. [...] Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine geistig-reaktionäre Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die keine lebenszeugende Kraft besitzt, sondern sich als Kind einer vergangenen geistigen Epoche erweist [...].

Neben aller politischen und ideologischen Verblendung zeigt dieses Dokument eindringlich den Wunsch der führenden Vertreter der Orgelbewegung, mit dem eigenen Tun der Gesellschaft und damit dem Volk als Ganzem zu dienen. Auch Distler verstand seine Bemühungen um die Orgel als Dienst, als Teil eines gleichsam vaterländischen Auftrages. So bemerkte er in einem Brief während des Krieges³⁸:

Ja: ich betrachte es als eine Fügung Gottes, daß ich nicht draußen zu stehen brauche, sondern dem Vaterland hier, wie ich weiß, besser nützen kann, als draußen.

Distlers ambivalentes und bestenfalls als problematisch zu bezeichnendes Verhältnis zum Nationalsozialismus soll an dieser Stelle nicht eingehend thematisiert werden³⁹. Es muss jedoch festgehalten werden, dass er sich in seinem Tun stets von einer (Volks-)Gemeinschaft beauftragt sah und immer wieder die Relevanz seines Wirkens für deren Aufrechterhaltung und Funktionieren zu betonen versuchte. Sein Einsatz für die „wahre Orgel“ wird vor diesem Hintergrund zu einem staatstragenden Akt, zum Kampf für die ideale (völkische) Gemeinschaft, für das rechte Maß an „Deutschheit“ in der Musik und ist in diesem Sinne nicht losgelöst vom politischen Tagesgeschäft denkbar⁴⁰:

Wir sind gewillt, uns einen *neuen*, zeitgemäßen, wenn auch mit vollem Bewußtsein auf der alten Orgel fußenden Typ zu schaffen. Die Entwicklung des neuen Orgelbaues, an deren Anfang wir stehen, wird zu um so selbständigeren Zielen gelangen, sofern auch die *neue Musik* – nicht nur die Orgelmusik – sich ebenso konsequent der Forderung des Tages bewußt wird.

37 Die Erklärung ist abgedruckt in MuK 5 (1933), S. 187–189, auch in ZfM 100 (1933), S. 599–600. Eine gelungene Einschätzung der „Erklärung“ findet sich bei Stefan Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/M. 1999, S. 65 ff.

38 Brief an Axel Werner Kühl, 5. Januar 1942.

39 Vgl. hierzu u. a. Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposiums in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, Osnabrück 1997.

40 Distler (wie Anm. 4), S. 153.

Es waren also die „Forderungen des Tages“, nicht die der Vergangenheit, denen Distler sich zu stellen glaubte. Musikalisch bedeutet dies, eine zeitgemäß-moderne Musiksprache zu entwickeln. Gerade in seinen Orgelwerken zeigt er sich daher auch von seiner progressivsten Seite – nicht allein im Bereich der Stimmführung, sondern auch der Klangwirkung und nicht zuletzt des ästhetischen Anspruchs. Es waren gerade die Orgelwerke, mit denen Distler sich auf die Suche nach (musikalisch) Neuem machte. Dass Bruno Grusnick, Distlers langjähriger musikalischer Weggefährte, in seinem „Ring um den Orgelstil der Gegenwart“ den „überaus folgenschweren Schritt“ einer „Überwindung des klaffenden Zwiespalts zwischen vokalem und instrumentalem Stil“⁴¹ vollzogen sah, lässt erkennen, dass es sich bei Distlers Orgelwerken keineswegs um Randerscheinungen in seinem Schaffen handelt. Sie sind es, in denen sich Distler losgelöst von den Konzessionen an die Aufführbarkeit durch Ensembles am freiesten bewegen und einen fast universell anmutenden Stil kreieren konnte. An unterschiedlicher Stelle hat Distler sich über die Einschränkungen beklagt, die ihm im Bereich der Vokalmusik begegneten. So schrieb er etwa schon 1933 an den Lektor des Bärenreiter-Verlags, Richard Baum⁴²:

Ich kann Ihre Sorge um die Ausführbarkeit meiner Kompositionen verstehen [...]; Sie wissen, daß ich [...] mich bemühe, und man kann wohl sagen, mit Erfolg bemühe – moderne Haltung mit geringstmöglichem Schwierigkeitsgrad zu verbinden [...]. Daß ich neben dieser, ich möchte sagen, kunsthandwerklichen Technik mich bemühe, und bemühen muß, auch für Verhältnisse zu schreiben, die höhere Maßstäbe – nicht die Höchsten! – voraussetzen gestatten, werden Sie verstehen, da ich nur durch derartige Kompositionen in der Lage bin, mich aus den schlichten Verhältnissen und Möglichkeiten eines Nurlaien-Komponisten zu erheben. Sie müssen wohl bedenken, daß ich vom Lebensberuf Komponist bin und gezwungen bin, für möglichst viele Möglichkeiten zu arbeiten [...]. Geben wir doch zu, daß 90% aller alten, ausgegrabenen Musik und in ihrem Geist sich bewegenden neu-gemachten denn doch zu wenig anspruchsvoll (auch inhaltlich, nicht nur technisch) ist, um den Musiker, der im Wandel der Zeiten [...] ganz andere technischen [sic!] und allgemein geistige Voraussetzungen mitbringt wie früher, zu befriedigen.

Aus diesen Sätzen sprechen Verbitterung, Ärger über die aufgezwungene Reduktion der musikalischen Möglichkeiten und Frustration darüber, dem künstlerischen Gestaltungswillen nicht freien Lauf lassen zu können. Entsprechende Konzessionen an die Aufführbarkeit waren im Bereich der Orgelmusik nicht – oder sehr viel weniger – nötig. Relativ uneingeschränkt konnte sich Distler in ihnen so zeigen, wie es ihm vorschwebte, konnte er seine ästhetischen Vorstellungen in Musik übertragen. Umso mehr dürfte ihn die eher zurückhaltende Rezeption seiner Orgelwerke enttäuscht haben. Im Gegensatz zu seinen fast durchweg positiv aufgenommenen Chorkompositionen riefen sie „als eine Zumutung an die Musikalität der Hörer“⁴³ zuweilen massiven Protest hervor. Letztlich waren vielleicht sogar sie es, die nach und nach für einen öffentlichen Stimmungswandel gegenüber Distler sorgten. In den Augen seiner Kritiker veränderte er sich von einer „großen Hoffnung der deutschen Kirchenmusik, der deutschen Musik schlechthin“⁴⁴ zu einem Komponisten, der sich hoffentlich als „entwicklungsfähig“ genug erweise, um „seine Manier der Instrumentalkomposition [...] zugunsten gesunder Ungekünsteltheit abstoßen zu können“⁴⁵.

41 Bruno Grusnick, *Hugo Distler*, in: ZfM 102 (1935), S. 1317–1324, hier S. 1322.

42 Brief an Richard Baum, 24. Februar 1933.

43 Rudolf Scharnberg, *Erste Evangelische Kirchenmusikertagung in Hamburg 6.–9. Mai*, in: ZfM 103 (1936), S. 860–871, hier S. 871.

44 Jörg Erb, *Die Kasseler Musikertage 1935*, in: *Lied und Volk* 5 (1935), S. 96.

45 Scharnberg (wie Anm. 43), S. 871.

Vermeintliche Freunde Distlers wie Oskar Söhngen, der sich auch nach Distlers Tod als dessen Freund und Wohltäter zu inszenieren versuchte, warnten ihn in vor dem Hintergrund dieser Entwicklung⁴⁶:

Ich glaube, Sie müssen damit rechnen, daß Ihr Schaffen heute in seiner öffentlichen Beurteilung in eine gewisse Krisis eintritt. Es sind eine Reihe von Komponisten herangewachsen, die es den Zuhörern leichter machen als Sie [...]. Ihre Musik gilt als ‚problematisch‘, als ‚verschwommen‘, ‚überladen‘, ‚maniert‘ und wie die Prädikate sonst lauten mögen.

Unmissverständlich teilte der einflussreiche Söhngen Distler mit, dass man von ihm eine gewisse Anpassungsleistung erwarte, wenn er seine Position nicht gefährden wollte. Ob man darin wie Hans Prolingheuer den Versuch sehen muss, Distler „endgültig das musik-ästhetische Genick“⁴⁷ zu brechen, sei dahingestellt. Zweifelsohne aber deutet diese Bemerkung eine weitverbreitete Kritik an Distlers Instrumentalwerken an, die seinem künstlerischen Selbstbewusstsein durchaus schadete und ihn auch im Bereich der Orgelmusik an sich zweifeln ließ. An seinen ehemaligen Schüler Jan Bender schrieb er bereits Ende 1938: „Mein Auto könnte ich ihnen billig verkaufen, auch meine Orgel. Mir ist alles verflucht gleichgültig [...]“⁴⁸

Deutlicher könnte die durch den Umstand, mit seinen Orgelwerken unverstanden zu sein, hervorgerufene (partielle) Entfremdung und Abkehr von dem einstmalig geliebten Instrument kaum sein. Zwar verkaufte Distler seine Hausorgel nicht und veröffentlichte im Folgejahr noch die soeben fertiggestellte *Sonate* op. 18,2, weitere Kompositionen jedoch sollten nicht mehr folgen. Es scheint fast so, als habe Distler der Mut verlassen, seinen Weg im Bereich der Orgelmusik fortzusetzen. Er muss gespürt haben, dass seine Orgelmusik, die wie alle seine künstlerischen Äußerungen „nicht gewollt, sondern gemußt“⁴⁹ war und demnach nur sehr bedingt veränderten Rezeptionsgewohnheiten angepasst werden konnte, nicht in das Musikleben seiner Zeit passte, dass seine Vorstellungen eben doch nicht mit dem „Wollen und Empfinden des Volksganzen“ in Einklang zu bringen waren. Man hatte ihn spüren lassen, dass die „Erneuerung deutscher Musik [...] aus anderen Quellen“⁵⁰ als den seinen fließen müsse. Auch die überzogenen Erwartungshaltungen vermeintlicher Freunde verbesserten seine Situation nicht. So schrieb etwa Oskar Söhngen⁵¹:

Ich bin unbesorgt, daß Sie diese Krise auf die Dauer überwinden werden. Es ist ja eigentlich ein Jammer, daß es gerade die musikalischen Qualitäten, die Substanzhaltigkeit Ihres Schaffens sind, die diese Krise entscheidend mit herangeführt haben, aber ich glaube immerhin, daß Ihre Veröffentlichungen der nächsten Zeit von ganz besonderer Verantwortlichkeit sein werden.

Solche – womöglich tatsächlich unterstützend gemeinten – Appelle dürften von Distler nur mehr als zusätzlicher Druck verstanden worden sein, dass er der vermeintlichen Krise seines Schaffens endlich entkommen müsse, weil dies von ihm erwartet wurde. Dass sich diese auf die Orgelmusik bezog, belegt die auch Ende der 1930er Jahre noch immer wohl-

46 Oskar Söhngen an Hugo Distler, 25. Januar 1938.

47 Hans Prolingheuer, *Hugo Distler (1908–1942) – Der Zeitgenosse und seine Legende*, in: *Der Kirchenmusiker* 46 (1995), S. 161–176, hier S. 168.

48 Brief an Jan Bender, 27. November 1938.

49 Brief an Axel Werner Kühl, 27. Mai 1937.

50 Friedrich W. Herzog, *Das junge Deutschland in der Musik*, in: *Die Musik* 25 (1933), S. 917.

51 Oskar Söhngen an Hugo Distler, 25. Januar 1938.

wollende Rezeption seiner Vokalmusik. War Distler auf diesem Gebiet noch immer weitestgehend unumstritten, wusste er wohl, dass sein von ihm selbst mindestens ebenso maßgeblich erachtetes Instrumentalwerk als „unbequem“⁵² galt und aus „Mißgunst und Unverständnis“⁵³ zunächst nicht die gewünschte Wirkung erzielte. Der Rückzug aus diesem Bereich seines Schaffens ist letztlich nur eine logische Konsequenz.

Zermürbend wirkten auf Distler die stets wiederholten Vorwürfe, er komponiere zu „neutönerisch“, agiere gleichzeitig aber aufgrund seiner ästhetischen Haltung angeblich rückwärts-gewandt. Das Dilemma ist augenscheinlich: Gleichzeitig als atonal und als zu rückwärts-gewandt abgelehnt, fehlte ihm ein gültiger Bezugsrahmen für sein (Instrumental-)Schaffen. Bot ihm zunächst die Anerkennung Grabners und anderer Lehrer Halt, wurde seine Situation problematischer, als sich einstige Förderer von ihm abwandten. Deren vergleichsweise diffus geäußerte Erwartungen konnten letztlich nur experimentell beantwortet werden. Wenn diese Versuche aber nicht – gewissermaßen zufällig – zu einem offiziell geduldeten oder gar gewünschten Ergebnis führten, wurde ihm ein Abgleiten in eben bloß Experimentelles vorgeworfen. Fast zwangsläufig folgten Vorwürfe einer in seinem Instrumentalwerk zu stark ausgeprägten Intellektualität, die den Menschen der Gegenwart nicht ansprechen könne. Im Fall der Chormusik war diese Gefahr aufgrund Distlers Verständnis, als „aus einer *Mitte* heraus“ agierender „Sänger einer neuen [...] Gemeinschaft“ zu fungieren, und der damit verbundenen Ausrichtung seiner Werke auf eben diese „Gemeinschaft von Menschen“⁵⁴ sehr viel geringer.

Noch 1938 wollte Distler „neue Wege der Orgelkomposition“⁵⁵ beschreiten. Stets bemühte er sich darum, „modern in der Haltung“⁵⁶ zu sein – eine Modernität an der Tag zu legen, die ihm jenen angestrebten Vorstoß „in das Reich des Endgültigen“ ermöglichen sollte. Ob ihm dies wirklich gelungen ist, hat Distler selbst allem Anschein nach bezweifelt und auch die sporadische aktuelle Rezeption seiner Orgelmusik spricht eine andere Sprache. Gehindert an seinem ehrgeizigen Ziel hat ihn nicht allein sein politisches Umfeld, auch das einengende ideologische Paradigma der Orgelbewegung dürfte ihm im Weg gestanden haben. Einige Jahre vor seinem selbstgewählten Tod zog Distler sich als Komponist von der Orgel zurück. Darin eine bloße Zufälligkeit zu sehen, greift zu kurz. Er vollzog diesen Schritt ganz bewusst, hatte wohl erkannt, dass die ihm durch Ausbildung und Umfeld in nicht unerheblichem Maße angetragene Ästhetik, die sich in der Orgel so eindrücklich konkretisierte, nicht weiterbringen würde. Zwar hatte ihn sein bisheriges Schaffen und die in ihm verwirklichte „Ökonomie in der Technik wie im Inhalt“ durchaus eine gewisse Zeit „vor Flachheit oder Erlahmung“⁵⁷ geschützt, aber letztlich doch in eine Sackgasse befördert. Auf diesem Weg waren durchaus einige wichtige und gewichtige Werke entstanden, eine Möglichkeit zur Einlösung seines Anspruchs sah Distler jedoch nicht.

Ausgehend von der Orgel, die durchaus als Kulminationspunkt seiner Ästhetik, Mittelpunkt seines Schaffens und Ausgangspunkt seines Künstlertums verstanden werden kann, hat er versucht, ein neues „Lebens- und Gestaltungsprinzip“ zu entwickeln, sah sich jedoch nicht in

52 Brief an Oskar Söhngen, 27. Januar 1938.

53 Ebd.

54 Distler (wie Anm. 16), S. 1327.

55 Brief an Oskar Söhngen, 25. September 1938.

56 Brief an Ingeborg Heinsen, 19. Februar 1936.

57 Distler (wie Anm. 34), S. 55.

der Lage, dieses konsequent zu Ende zu führen. Distler war sich bewusst, dass zukunftsweisende und impulssetzende Musik noch ganz anders hätte aussehen müssen, wusste aber genauso, dass ihm dazu in einem doppelt reaktionären System aus politischem Faschismus und einer ihm in seiner Ausbildung eingebläuten und Zeit seines Lebens durch sein Umfeld vorgelebten historischen Rückbesinnung nicht die Möglichkeit eröffnet würde. Dass die Avantgarde der Orgelmusik ebenso wie die grundlegende Ästhetik nach 1945 ganz anders aussehen würde, hat Distler schon zu Lebzeiten vermutet und damit tatsächlich recht behalten: „Wir werden [...] nach dem Krieg ganz von vorn anfangen müssen, zu arbeiten, zu erleben, zu genießen, zu hoffen.“⁵⁸

58 Brief an Familie Wex, 1. April 1942.

Diabolus in musica

Hugo Distlers unveröffentlichte Opern- und Oratoriumstexte

WINFRIED LÜDEMANN

Es wird den meisten Distler-Liebhabern bekannt sein, dass der Komponist nicht nur als Musiker tätig war, sondern auch als Verfasser zahlreicher Aufsätze und Zeitungsberichte hervorgetreten ist¹. Er verfasste sogar ein beachtenswertes pädagogisches Werk, die *Funktionelle Harmonielehre*. Es wird den meisten Liebhabern aber nicht bekannt sein, dass Distler auch eine starke schriftstellerisch-dramaturgische Begabung besaß und sich auf diesem Gebiet ebenfalls schöpferisch betätigte. So liegen unter den zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten im Hugo-Distler-Archiv Lübeck zwei selbstverfasste Texte zu groß angelegten, aber unvollendet gebliebenen Werken. Eine Betrachtung dieser Texte mag dazu dienen, Distler einmal von einer ganz anderen Seite kennen zu lernen.

Bei diesen Texten handelt es sich zum einen um den „Entwurf zu einer Oper in 5 Akten“ *Der Schalksknecht Gottes*, den Distler im Juli und August 1936 in Ramsau bei Berchtesgaden schrieb. Dieser Entwurf wurde aber weder zu einem Libretto ausgestaltet noch kam es zu einer musikalischen Realisierung. Im zweiten Fall geht es um den vollständig ausgearbeiteten Text zu einem Oratorium *Die Weltalter*, den Distler im Februar 1942 in Berlin fertigstellte. Musikalisch gedieh dieses Projekt jedoch über einige spärliche Skizzen nicht hinaus.

Obwohl beide Fragmente in früherer Literatur zu Distler durchaus schon erwähnt werden, wurden sie zum ersten Mal in meiner Distler-Monographie eingehend untersucht². Während das Zustandekommen dieser Fragmente und ihre Quellenlage dort möglichst vollständig beschrieben wurden, setzte die weitere Darstellung unterschiedliche Schwerpunkte. Im Falle des Opernentwurfs wurde vor allem die ihm zugrunde liegende Auffassung von Kunst und Künstlertum herausgearbeitet und auf den Komponisten selbst bezogen. Damit wurde der Text dem Typus der in den Dreißigerjahren vielfach bevorzugten „Bekennnisoper“³ zugeordnet, für den etwa Paul Hindemiths *Mathis der Maler* ein herausragendes Beispiel ist. Distler ist in seinem Entwurf dieser Oper Hindemiths stark verpflichtet. Für seinen Stoff wählt er ebenfalls das tragische Schicksal eines Künstlers: des „zwiespältig-genialen“⁴ Malers und Holzschnitzers Veit Stoß.

Im Falle des Oratoriumstextes beschränkte sich meine Untersuchung hauptsächlich auf die Verbindung zwischen dem Werk und der Erlebniswelt des bekanntlich sehr sensiblen Komponisten. Vor allem das Erleben des als gottlos empfundenen Krieges und der Stoff des Oratoriums durchdringen sich gegenseitig. Nicht nur beeinflusste der Kontext das Werk, Distlers Erleben jener Kriegsmonate wurde zugleich wesentlich durch sein im Entstehen begriffenes Werk bestimmt.

1 Ein vollständiges Verzeichnis bei Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 455–457.

2 Lüdemann (wie Anm. 1), S. 201–210 und 304–324.

3 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= NHdb 7), S. 234.

4 Ursula Herrmann, *Hugo Distler – Raffer und Mabner*, Berlin 2/1973, S. 102.

Der vorliegende Artikel stellt nun den Versuch einer ergänzenden bzw. umfassenderen Interpretation der jeweiligen Fragmente dar. Auf je eigene Weise müssen sie als hochbedeutende Dokumente zur Distler-Forschung angesehen werden. Besonders aber kann das Textbuch zu dem Oratorium *Die Weltalter* als die bedeutendste Quelle zu Distlers viel diskutierter Auseinandersetzung mit seiner Zeit angesehen werden. Ihm gebührt daher eine eindringende Untersuchung. Mit dem zunächst vielleicht befremdend wirkenden Titel *Diabolus in musica* soll auf bedeutende Parallelen zwischen den beiden Texten hingewiesen werden. Es geht dabei nicht um das Aufzeigen allerlei Tritoni oder anderer Ungereimtheiten in der musikalischen Faktur, sondern eher um das Motiv des Teufelspakts und des anschließenden Gottesgerichts, das sich in beiden Werken findet. Zugleich bietet diese Formulierung die Möglichkeit, frappierende Berührungspunkte zwischen Distlers Texten und dem fast gleichzeitig entstandenen Roman *Doktor Faustus* von Thomas Mann aufzudecken⁵. Die Texte werden zunächst einzeln betrachtet. Da sie dem Leser als unbekannt und unzugänglich vorausgesetzt werden müssen, sind längere Zitate daraus unumgänglich. In einem dritten Teil werden sie dann Thomas Manns Roman gegenübergestellt.

Der Schalksknecht Gottes

Um dem Leser das Verständnis der folgenden Gedanken zu erleichtern, sei eine kurze Zusammenfassung der Handlung vorausgegeben.

1. Akt „Die Heimkehr“

Veit Stoß kehrt, nach einer glanzvollen Zeit in polnischen Diensten, aus Krakau mit seiner Familie in seine Vaterstadt Nürnberg zurück. In seinem Hause veranstaltet er ein Festmahl, zu dem er mehrere prominente Bürger aus der Stadt einlädt.

2. Akt „Die Bürde des Christoforus“

Veit arbeitet an einer Christoforusfigur. Christine, die Freundin seiner Tochter, erzählt dem inzwischen verwitweten Meister einen seltsamen, von Distler offensichtlich als Allegorie gedachten Traum, in dem das Verhältnis zwischen Kunst und Künstler dargestellt wird. Darauf tritt eine städtische Kommission ein, zur Abnahme eines Brückenprojektes. Die Herren sehen in den Plänen aber nur die Ausgeburt eines Fantasten und lehnen sie als nicht realisierbar ab. Wütend trennen sich die beiden Parteien, während Christine dem Meister ihre Liebe bekennt.

3. Akt „Die Geschöpfe des Prometheus“

Veit ist in einem unklugen Geschäft mit dem Kaufherrn Baner um sein ganzes Vermögen betrogen worden. In seiner dunklen Werkstatt ergeben die Dämonenfratzen und nackten Gestalten der Verdammten des noch nicht fertigen Schnitzaltars „Christus in der Vorhölle“ ein unheimliches Bild. Wie im Wahnsinn weiht Veit sein Werkzeug den finsternen Höllenmächten. Statt es zum Schnitzen und Zeichnen zu gebrauchen, fertigt er mit großem Geschick einen Schuldschein mit Baners gefälschter Unterschrift an. So hofft er, sein Vermögen wieder zurück zu gewinnen. Unterdessen nehmen die grässlichen Geschöpfe des Altars im Kerzenschein Leben an und führen einen gespenstischen Tanz aus. Nicht einmal Christine vermag den wahnsinnigen Meister von seinem verbrecherischen Tun abzuhalten.

5 Zur Ergiebigkeit eines solchen Vergleichs vgl. Lüdemann (wie Anm. 1), S. 209.

4. Akt „Das Gottesgericht“

Von seinen Gesellen verlassen – Christine ist in Obhut –, versucht Veit, seine künstlerische Arbeit wieder aufzugreifen. Umsonst; es scheint ihm, als habe auch Gott ihm seine Gnade entzogen. Er erklärt sich bereit, jede Demütigung auf sich zu nehmen, um nur noch einmal die himmlische Lust der Arbeit zu verspüren. In der Verzweiflung versucht er, sein Gerichtsverfahren gegen Baner zurückzuziehen, ja er ist sogar bereit, sich selbst als einzigen Schuldigen darzustellen. Es gelingt ihm aber nicht und er wird unter Verspottung aller Umstehenden vom Profoss in Ketten gelegt und verhaftet.

5. Akt (Epilog) „Der Englische Gruß“

Im Anschluss an die abendliche Vesper in St. Lorenz bewundern zahlreiche Besucher den „Englischen Gruß“, Veits letztes Meisterwerk. Der Küster erklärt, an dem Bildwerk hänge ein Gelübde. Der Künstler, der sich in seinem Leben schwer vergangen habe, habe gebetet, der Himmel möge ihm verleihen, nur noch ein einziges frommes Werk zu schaffen, zum Zeichen der Vergebung seiner Schuld. Da habe ihm der milde Gott die Kraft seiner Hände wiedergegeben und er habe daraufhin dieses Bild geschnitzt.

Inzwischen lebt der hochbetagte Meister weltabgewandt in einem ärmlichen Quartier und wartet auf den Tod. Seinem Gelübde gemäß hat er das Werkzeug nicht wieder zur Hand genommen. Ein kleines Mädchen bringt etwas zu essen und weint seinen Schmerz aus: Seine liebste Puppe sei ihm von bösen Buben geraubt worden. Vom Mitleid ergriffen, holt Veit noch einmal sein Messer hervor und schnitzt der Kleinen eine neue Puppe. Über der Arbeit meint er Engelgesang zu hören und die Mutter Maria und Gott Vater selbst zu sehen. Mit den Augen auf eine herrliche, nie geschaute Welt gerichtet, sinkt er tot in seinen Stuhl zurück.

Auf der Suche nach ihrem Kind findet die Mutter des Mädchens den Toten und winkt behutsam ihre Nachbarn herbei. Männer und Frauen füllen allmählich immer zahlreicher das enge Gemach und stehen erschüttert vor dem Toten, der die Puppe in seinen Armen hält und um den herum die Kinder gaffend stehen, die nichts wissen von Tod und Menschenleid.

Der 36 Seiten zählende Entwurf ist noch kein Libretto. Obwohl er immer wieder in direkte Rede übergeht, enthält er keine konsequent ausgearbeiteten Dialoge oder Monologe, sondern liest sich eher wie eine Erzählung, oder gar wie eine Novelle. Dabei beeindruckt Distlers schriftstellerisches Können ebenso wie die dramatische Konzeption und die Bühnenwirksamkeit der Handlung. So gibt es unter anderem eine zarte Liebesszene, eine humorvolle Marktszene, eine gespenstische Geister- und Wahnsinnsszene, eine Trinkgesellschaft in einer Kneipe, eine Verhaftung, die Wiederbegegnung mit einem verstoßenen Sohn, bei der Vesper in der Kirche eine Vision und Verklärung, während der sogar Gesang wie von Engeln zu hören ist, und schließlich eine Sterbeszene, in der es ist, als stehe der Himmel offen, während kleine Kinder voller Unverstand zu Füßen des Toten spielen: eine Szene, die stark an den Schluss von Alban Bergs *Wozzeck* erinnert. Die Frage liegt nahe, ob *Der Schalkesknecht Gottes* eine erfolgreiche Oper geworden wäre, hätte Distler sein Vorhaben zu Ende geführt. Die Frage kann nicht eindeutig bejaht werden. Trotz der erwähnten Vorzüge gelingt es Distler nicht, dem historischen Stoff die erforderliche universale Bedeutung und gegenwartsbezogene Relevanz abzugewinnen, wie sie etwa Hindemiths *Mathis der Maler* besitzt. Die Behandlung der im Mittelpunkt stehenden Frage nach der Bedeutung von Kunst und Künstlertum geht zu sehr an den zeitgeschichtlichen Ereignissen der 1930er Jahre vorbei. Distler muss sich dieses Mangels bewusst gewesen sein und hat vermutlich deswegen das Projekt nicht weiter zu realisieren versucht.

Da Distler selbst aus Nürnberg stammte und Stoß' *Englischen Gruß* in St. Lorenz bestimmt gut kannte, lag ihm der Stoff für seine Oper sozusagen vor den Füßen. Er muss die histori-

schen Begebenheiten um Veit Stoß ebenfalls gut gekannt haben, denn er arbeitete sie aufs genaueste in seinen Entwurf hinein. So gehen fast alle Personen auf historische Vorbilder zurück, ebenso wie die wichtigsten Begebenheiten der Handlung. Das gilt vor allem für den Geschäftsbetrug, die Fälschung des Schuldscheins und Veits Verhaftung. Als frei erfunden dürfen neben der Gespensterszene der Besuch in der Kirche und die Todesszene gelten. Ebenso muss die Gliederung der Handlung – nach Vorbild der klassischen Dramenform auf fünf Akte verteilt – Distlers eigene Konzeption gewesen sein. Ein weiteres Merkmal ist die „lapidare Kürze“⁶ der auf das Essentielle beschränkten Handlung. Es werden längst nicht alle Fäden verknüpft, die nach jedem Bild offen bleiben, sondern wie in einem modernen Film werden gewisse Begebenheiten einfach übersprungen. Wichtig ist vor allem die innere Entwicklung der letzten drei Akte, die über das Vergehen (die als Teufelspakt dargestellte Fälschung eines Schuldscheins) zum Gottesgericht und schließlich zur Verleihung der Gnade fortschreitet. Dieser Hinweis ist wichtig, weil sich in Distlers Oratorienentwurf eine ähnliche Entwicklungslinie aufzeigen lässt.

Das schon erwähnte Kunstcredo wird während der Verklärungsszene von Veit selbst in folgende Worte gefasst (Ms., S. 33):

Auch er [also Veit], der Herrische, der Selbstherrliche, [habe] es erfahren müssen: daß die tiefste Erfüllung des Lebens, alles Lebens, auch der Kunst, auch seiner Kunst beschlossen sei in jener unschuldig-jungfräulichen und doch zugleich wissenden Empfängnisbereitschaft, für die in Gnaden Empfangen und in Schmerzen Sichhingeben eins ist, ein frommes Magdtum, in der Knechtsgestalt.

Die drei Traumbilder der Christine, die Christoforusfigur, an der Veit im 2. Akt arbeitet, im letzten Akt die Gestalt der Jungfrau Maria im *Englischen Gruß*, ebenfalls dort das Erklängen des Magnificats und des Liedes *Es kommt ein Schiff geladen*, beide von überirdischen Stimmen gesungen: Das alles sind weitere, überaus treffende Analogien zu jener Erkenntnis des Veit Stoß. Dass Distler dieses Credo auch für sich selbst in Anspruch nahm, geht aus folgendem Briefzitat aus jener Zeit hervor, das zwar von Kirchenmusik redet, aber auch für seine andere Musik geltend gemacht werden kann⁷:

Es gehört mit zum Geheimnis der Kirchenmusik – und es ist eigentlich gar kein Geheimnis, sondern etwas Selbstverständliches –, dass sie um so „größer“, d. h. von um so größerer Einwirkung auf Hörer und Sänger ist, je mehr man spürt, dass sie nicht gewollt, sondern gemußt, dem Schöpfer selbst geschenkt, ja nur verliehen, geliehen ist. Sogar geliehen auf Zeit; dass sie einem genommen werden kann wie jede Gnade.

Bei der Wahl der Überschriften für die fünf Akte fällt die des dritten Aktes besonders auf: „Die Geschöpfe des Prometheus“. Man fragt sich, was die Gestalt des Prometheus mit einer Geschichte zu tun hat, die sich während der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Nürnberg abspielt. Und in welchem Bezug stehen die Geschöpfe dieses Prometheus mit den Figuren des Schnitzaltars „Christus in der Vorhölle“ und mit dem gefälschten Schuldschein? Ein Vorausblick: Bezeichnenderweise hat Distler für den mittleren der drei Teile seines Oratoriumstextes eine ähnliche Überschrift gewählt: „Die Söhne des Prometheus“. Die Folgerung liegt nahe, dass beide Akte eine ähnliche Grundaussage haben müssen und dass die Gestalt

6 Mit diesem Ausdruck charakterisiert Distler seine *Choralpassion* (vgl. Lüdemann, wie Anm. 1, S. 209).

7 Distler an Axel Werner Kühl, 27. Mai 1937 (soweit nicht anders nachgewiesen, befinden sich alle zitierten Briefe Distlers im Hugo-Distler-Archiv Lübeck). Vgl. auch Hermann Grabner, *Erinnerungen an Hugo Distler*, in: Bruno Grusnick, *Hugo Distler und Hermann Grabner*. Erweiterter Sonderdruck aus *Musica* 18 (1964), S. 5.

des Prometheus für Distler von besonderer Bedeutung gewesen sein muss. Eine detaillierte Besprechung dieser Sache ist erst im Zusammenhang mit dem Oratorium sinnvoll, da *Die Weltalter* weitgehend der Gedankenwelt der griechischen Mythologie verpflichtet ist. Im Zusammenhang der Oper scheint Distler die Prometheusgestalt jedoch ausschließlich als die eines Frevlers zu verstehen, der sich gegen die göttliche Ordnung auflehnte, als er das Feuer vom Himmel raubte und den Menschen brachte. Andere, vielleicht geläufigere Interpretationen der Prometheusgestalt – etwa die des Kulturbringers – kommen hier nicht in Betracht. Wenn Veit bei der Fälschung des Schuldscheins sein Werkzeug den finsternen Mächten der Hölle weiht, begeht er wie Prometheus einen Frevel gegen Gott, von dem er die sonst als göttlichen Auftrag verstandene Begabung zur Kunst verliehen bekommen hat. Die entsprechende Stelle (S. 19–20) lautet:

[Veits] Blick fällt auf seine Werkzeuge: sie geben ihm den teuflischen Plan ein. „Ihr, meine folgsamen, nie aufässigen Gehilfen meiner Arbeit: einst weiht’ ich euch wie ein heilig Opfergerät betend und kasteiend vor jedem neuen, frommen Werk ... Dann kam die Zeit, da die Gewohnheit euch wie ein Lebendiges beseelte, da ihr kecker, kühner, wie von eigem Willen geheimnisvoll geleitet, meine Meisterhand geführt ... Und wieder weiht’ ich heute euch, aber nicht dem lichten Himmelsgott und seinen guten Heiligen, sondern allen finstern Höllenmächten. Auf, an das große Werk, das größte, was meine geschickten Hände je gefügt!

Veits Vergehen besteht also nicht nur aus der bloßen Tatsache, dass er einen Schuldschein fälscht, sondern dass er damit zugleich seine Kunst entweiht und – damit eher Faust als Prometheus ähnlich – der Macht des Teufels ausliefert. Diese Macht soll ihn nun zu seinem größten Kunstwerk befähigen, einem „Kunstwerk“, das gar keines ist, sondern ein Betrug. Es ist diese Freveltat, die das Gottesgericht über ihn kommen lässt. Er erhält eine doppelte Strafe: Für die Fälschung des Schuldscheins kommt er ins Gefängnis, für seine Freveltat wird ihm seine schöpferische Fähigkeit genommen. An letzterer Strafe leidet er viel mehr als an der Haft, denn ohne seine Kunst kann er nicht leben. Dieser Zusammenhang lässt sich auch rückwärts erklären: Dass ein Gottesgericht und nicht nur eine gewöhnliche Strafe über ihn kommt, bestätigt, dass das Vergehen größer war als nur die Fälschung eines Schuldscheins, für die eine Gefängnisstrafe ausgereicht hätte. Vielleicht lässt sich hier ein weiterer Bezug zu Prometheus herstellen. Auch dieser erhält eine doppelte Strafe: Er wird nicht nur an einen Felsen gebunden, sondern seine zum Leben notwendige Leber wird ihm täglich stückweise weggefressen.

Weil der seinem Temperament nach titanenhafte Veit mit dem Titanen Prometheus gleichgesetzt wird, ist es verständlich, wenn seine Schnitzfiguren zur Darstellung der Vorhölle – „fantastisch-gräßliche Dämonenfratzen“, welche die „nackte, klagende Schar der Verdammten“ umgeben – als „Geschöpfe des Prometheus“ bezeichnet werden. Und ebenso ist die Gegenüberstellung der Christoforus- und Prometheusgestalten in den Überschriften des zweiten und dritten Aktes zu verstehen: Hier die Kunst als göttlicher Auftrag, dort die Kunst als Aufbegehren gegen diesen Auftrag.

Zwei weitere Gestalten müssen in die Besprechung hineingenommen werden: die des Hiob und die des ungetreuen Knechts, also des „Schalksknechts“, als der Veit in der Oper charakterisiert wird und die der Oper ihren Titel gibt. Beide werden in folgendem Zitat aus dem letzten Akt erwähnt. Im Anschluss an die Vesper in der St. Lorenz-Kirche erklärt der Küster den Umstehenden, was es für eine Bewandnis mit Stoß’ letztem Werk, dem *Englischen Gruß*, auf sich hat. Er erzählt (S. 32),

wie der Schöpfer dieses Bildnisses sich in seinem [Leben] hart vergangen, und wie es hernach, wie weiland Hiob, des Herren ungetreuer Knecht, schwer auf ihm gelegen sei, daß er nicht Ruhe mehr finden und nicht mehr zu Gottes und der Heil'gen Ehre habe arbeiten können. Und er habe gebetet und gerungen, der Himmel möge ihm verleihen, nur noch ein einzig frommes Werk zu seinem Lob zu schaffen, zum Zeichen, dass ihm seine Schuld vergeben. Da habe ihm der milde Gott die Kraft seiner Hände wiedergegeben und er habe sich an die Arbeit gemacht und dieses Bild geschnitzt. Und als er fertig, habe er sein Werkzeug still niedergelegt mit dem Gelöbnis, es nie wieder anzurühren, wie er versprochen. Ein Menschenalter ist seither vergangen, noch immer lebt der Alte in großer Armut, Verlassenheit und Hinfälligkeit. Und dies sei bis auf den heut'gen Tag sein letztes Werk geblieben. Ja, sein letztes, und auch allerschönstes.

Es ist schwer, die Gestalten des Schalksknechts und des Hiob mit der Handlung der Oper in Einklang zu bringen. Der Titel *Schalksknecht Gottes* ist wohl als Hinweis auf das Gleichnis vom Schalksknecht zu verstehen, das im Evangelium des Matthäus erzählt wird (Kap. 18, 21–35). Die Analogie stimmt aber nur teilweise. Dort wird einem Knecht die Schuld erlassen, nachdem er sich vor dem König, seinem Schuldner, auf sein Angesicht wirft und um Gnade fleht. Die Bezeichnung „Schalksknecht“ bekommt er aber dafür, dass er seinem Mitknecht gegenüber keine entsprechende Barmherzigkeit erweist. Dieser zweite Teil des Gleichnisses stimmt nur sehr bedingt mit der Geschichte des Veit Stoß überein. Die Schuld, von der in der Oper die Rede ist und die den Titel *Schalksknecht* rechtfertigt, ist Veits Verrat an seiner göttlichen Berufung als Künstler und die Weihe seiner Kunst den Mächten der Hölle. Wie der Knecht hat Veit die Gnade verraten, die er von seinem Herrn bekommen hat – darin liegt die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gestalten.

Noch schwieriger zu verstehen ist der Vergleich mit Hiob. In der Bibel tritt der Satan persönlich an die Stelle der eher anonymen Höllenmächte und führt Hiob in vielerlei Versuchung. Was Hiob aber besonders auszeichnet, ist gerade seine Treue zu Gott trotz der vielen Versuchungen und Verluste, die er zu erleiden hat. Wenn er am Ende Gott um Vergebung bittet, so ist es, weil er mit Gott über sein Schicksal gehadert hat, und eben nicht, weil er dem Satan zum Opfer gefallen ist. Dagegen heißt es von Veit, „dass er nicht Ruhe mehr finden und nicht mehr zu Gottes und der Heil'gen Ehre habe arbeiten können“ (S. 32); und an anderer Stelle, er habe „gehadert und in harten Zweifeln gegen Gott und alle Welt und gegen [sich] gewütet“ (S. 34). Damit ist vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit mit Hiobs Hader gegeben und in diesem Sinne mag die Analogie zu Hiob ihren Sinn haben. Wie Hiob seinen Wohlstand, so bekommt am Ende Veit seine Schöpferkraft zurück und stirbt, wie jener, wohlbetagt und in Frieden.

So sehr man die verschiedenen, sich aufs treffendste ergänzenden Analogien zur oben erwähnten Kunstauffassung bewundern mag, so sehr stört die Widersprüchlichkeit in Distlers Konzeption. Der Bezug zwischen Prometheus und Veit einerseits und zwischen Hiob und dem Schalksknecht andererseits geht jeweils nicht restlos auf. Diese Widersprüche stören allerdings eher den Leser. In einer Aufführung der Oper würde man sie weniger bemerken, da die Überschriften ja nicht Teil des Dialogs sind. Dagegen würden die verschiedenen Elemente, die einander zur Darstellung der Kunstauffassung ergänzen, sehr Bühnenwirksam eingesetzt werden können.

Die Weltalter

Es gehört zu Hugo Distlers Lebenstragik, dass er sein Oratorium *Die Weltalter* nicht mehr vollendet hat. Den 48 Seiten in Maschinenschrift zählenden Text⁸ schloss er im Februar 1942 ab; in den folgenden Monaten gelangen nur wenige Skizzen zur Musik einzelner Szenen aus dem zweiten Teil. Das Oratorium war nicht nur das größte Werk, das Distler in seiner Laufbahn als Komponist in Angriff genommen hat, sondern es sollte auch die endgültige Verwirklichung der neuen Schaffensphase sein, die sich schon seit der ebenfalls unvollendet gebliebenen *Johannespassion* (1937–1941) und der Kantate *Lied am Herde* (1941) angekündigt hatte.

Im Juli 1939 war bereits eine klare Vorstellung der Thematik des Werkes in ihm gereift: ein Stoff aus der griechischen Mythologie, im Zentrum die Gestalt der Cassandra, wie sie am Rande der Geschehnisse in Aischylos' *Agamemnon* auftritt⁹. Die ersten Ansätze zum Oratorium lassen sich jedoch bis zum Februar 1939 zurückverfolgen¹⁰. Die Arbeit wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen, weil der Stoff zu dem Zeitpunkt dem Verleger wie dem Komponisten „untragbar“ erschien¹¹. Der ursprüngliche Anstoß zu dem Oratorium lag demnach nicht, wie Bruno Grusnick behauptet, im „entsetzlichen Grauen des Krieges“¹². Wenn er schreibt, Distler habe mit dem Oratorium „seiner Zeit einen Spiegel vor[halten] und sie zur Umkehr bewegen“ wollen, muss das folglich auch für die Zeit vor Kriegsausbruch zutreffen. Distler hatte Ähnliches ja schon in der Motette *Wacht auf, es tut Euch not* unternommen, die 1936 mitten im sogenannten Lübecker Kirchenkampf entstanden war. Erst im August 1941 nahm er die Arbeit an dem Oratorium wieder auf, jetzt allerdings unter dem Antrieb der ihn immer stärker bedrückenden Kriegslage. Sein innerer Widerstand gegen den Krieg und die zunehmenden Nachrichten von Tod und Zerstörung nahmen ihn allmählich so mit, dass sie sich in seinem Bewusstsein immer mehr mit dem Stoff des Oratoriums zu durchdringen begannen. Seine Briefe aus dieser Zeit geben davon ein beredtes Zeugnis. So sah er zum Beispiel in der Zerstörung Lübecks bei dem Luftangriff in der Nacht vom 28. zum 29. März 1942 eine klare Parallele zur Zerstörung Trojas, von der in der großen Wehklage der Cassandra im dritten Teil des Oratoriums die Rede ist. Berufliche Überlastung, die Kriegslage und persönliche Probleme, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen zu werden braucht, brachten die Kompositionsarbeit ins Stocken und – durch Distlers Freitod – schließlich zum Stillstand. Ob die zu große Fülle des Stoffes, vor der Hermann Grabner seinen ehemaligen Schüler gewarnt hatte¹³, dabei eine Rolle gespielt hat, bleibe dahingestellt.

8 Bei dem von mir eingesehenen Textbuch im Besitz des Hugo-Distler-Archivs in Lübeck handelt es sich um eine von Bruno Grusnick angefertigte Abschrift. Es ist nicht klar, welche Vorlage(n) Grusnick benutzte. Lediglich eine einzige Seite in Distlers eigener Maschinenschrift („Letzte Korrektur zu meinem Oratoriumstext“; es handelt sich um die Wehklage der Cassandra im dritten Teil) und mit seiner Unterschrift liegt dem Dokument bei; sie stimmt im Wortlaut weitgehend mit der Abschrift überein, aber nicht in der Einteilung der Absätze und nicht in allen Interpunktionszeichen. Grusnick muß also nach eigenem Gutdünken die Vorlage redigiert haben.

9 Distler in Briefen an Hermann Grabner vom 30. Juli und 31. Oktober 1939.

10 Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte bei Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304–324.

11 Distler an Grabner, 31. Oktober 1939.

12 Bruno Grusnick, *Hugo Distler*, in: Antjekathrin Graßmann u. W. Neugebauer (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck*, Lübeck 1982, S. 30. Dort auch das folgende Zitat.

13 Brief von Hermann Grabner an Distler, 21. Februar 1942.

Weil das Oratorium unvollendet und der Text unveröffentlicht geblieben ist, konnte eine Rezeption des hochbedeutenden Fragments in der Öffentlichkeit ebenso wie in der einschlägigen Literatur bisher nicht stattfinden. Das ist zu bedauern, denn in dem Oratorium offenbart Distler eine Seite seiner Künstlerpersönlichkeit, die in seinen anderen Werken nicht zutage tritt. Nicht nur sein Sinn für das Dramatische und seine an Hölderlin gemahnende sprachliche Gestaltungsfähigkeit und ethische Haltung¹⁴ treten in diesem Werk hervor, nicht nur sein „Einfühlungsvermögen in den Geist der Antike“. Auch die Tiefsinnigkeit des Werkes und der Reichtum an Gedanken sind in seinem Schaffen ohne Beispiel, ebenso wie die Fähigkeit, diese Gedanken zu einer großartigen Synthese zusammenzufügen. So verbindet Distler unter anderem heitere, bukolische, dramatische, tragische, religiöse und mythisch verklärte Stimmungen zu einem abwechslungsreichen Ganzen, das der musikalischen Gestaltung viele Möglichkeiten eröffnet hätte. Der Vielfalt an Stimmungen entspricht die Vielfalt der mythologischen und historischen Motive des Werkes. Der Stoff handelt nämlich nicht nur von der Gestalt der Cassandra, sondern gründet in erster Linie auf dem uralten Mythos von den vier Weltaltern. Darüber urteilt Grabner:

Der Gedanke, die Cassandra-Sage mit den vier Weltaltern zu verknüpfen ist dabei etwas so Kühnes und visionär Erschautes, daß man dem Text schon wegen dieser beiden Eigenschaften einen außergewöhnlichen Wert beimessen muß.

Damit aber nicht genug, Distler stellt diesen beiden Grundmotiven mehrere weitere an die Seite: den Mythos von den vier Jahreszeiten, personifiziert durch die Gestalten Demeter, Persephone, Pan und Dionysos, außerdem die mythologische Gestalt des Hirten Aristäus sowie die historischen Gestalten Petrarca, Kolumbus, Leonardo und den Großcondottiere Gonzaga als Söhne des Prometheus, der seinerseits mit dem Motiv des Satanas verbunden wird, schließlich das Motiv des trojanischen Pferdes und das der apokalyptischen Reiter, das Motiv der Palladien und die Gestalt des Deukalion. Wie diese Motive alle miteinander zu einem überzeugenden Ganzen verknüpft werden, geht aus folgender, von Distler selbst verfasster Inhaltsangabe¹⁵ hervor:

Der Handlung liegen zwei griechisch-antike Mythen zugrunde. Der Mythos von den Weltaltern begleitet den Weg des Menschen durch die Geschichte. Das goldene Zeitalter, in dem noch die Götter auf Erden wandeln, wird vom silbernen abgelöst, dessen Übeltaten die Himmlischen von der Erde vertreiben. Ihm folgt das eiserne, ein hartes Geschlecht, das indessen, im Kern noch guter Art, durch große Not geläutert, noch einmal zu einer glücklicheren Zeit zurückfindet, bis mit dem letzten, dem eisernen Geschlecht, die Menschheit im Chaos versinkt.

Die Gestalt der Cassandra und ihr tragisches Schicksal schildert Äschylos im „Agamemnon“. Die schönste der Töchter des Troerkönigs Priamos ward von früher Jugend an dem jungfräulichen Dienst der Apollonpriesterin geweiht. Sie brach ihr Gelübde einem Sterblichen zuliebe. Dafür straft sie der Gott mit dem Fluch der finstern Weissagung: „Verstoßen von Phöbos' Altar, von den Menschen verlacht, verhöhnt und bespion, von den aufsässigen, welche die Moiren mit Blindheit geschlagen, bis sie, am Ende der Zeiten einst, sehend geworden, heimkehrn [sic] zu den alten, den längst vergeßnen Palladien“, den ehrwürdigen Götterbildern. Sie sagt Troias Fall durch die List des Odysseus und das hölzerne Pferd voraus und gerät, während ihr Volk den Untergang findet, – furchtbare Rache des erzürnten Gottes! – in die Gefangenschaft der Achaier. Während sie nun die klassische Sage in der Ge-

14 So das Urteil von Grabner in demselben Brief; daraus auch die beiden folgenden Zitate.

15 Im Textbuch wie Anm. 8.

fangenschaft sterben läßt, bleibt ihre düstere Gestalt im Bewußtsein der Menschheit lebendig als die allgegenwärtige Mahnerin zum Guten, zur Einkehr und Rückkehr, und die treu-mitleidende, unglückliche Begleiterin jeglichen Menschengeschicks.

Im Prolog beklagt Cassandra in herben Worten ihr trauriges Los. Sie kann nicht mehr an eine freiwillige Rückkehr der übermütig gewordenen Menschen zu den alten Altären glauben. So beschwört sie um ihr und der Menschen Leid zu vergessen, das wehmütig-verklärte Bild der schönen Vergangenheit herauf, der goldenen Zeit.

1. Teil: „Arkadische Landschaft“. In vier Bildern wird der antike Kreislauf des Jahres, der Winter – die Klage der Demeter um ihre von Hades in die Unterwelt entführte Tochter –, der Frühling – Aufstieg der Persephone aus dem Hades –, der Sommer – die zaubrische Welt des schlummernden Pan und die durch sein Erwachen in „panischen Schrecken“ versetzte Natur – und der Herbst – die Epiphanie des Dionysos – geschildert; ein unschuldiges, zu innerst glückliches, von allen Göttern behütetes Geschlecht.

2. Teil: „Die Söhne des Prometheus“. Dem Lobgesang Petrarkas auf die „menschgewollte“ Schöpfung, die „neue“ Erde – die Vertreter des „neuen“ prometheischen Geschlechts gehören sämtlich dem Zeitalter der italienischen Renaissance an – liegt der briefliche Bericht des Dichters über seine Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon am 26. April 1336 zugrunde, ein Markstein der Menschheitsgeschichte insofern, als es sich hier um eine der ersten Bergbesteigungen als Selbstzweck, jedenfalls um die erste sachlich berichtete, handelt. – Die zweite Szene führt uns die letzten dramatischen Augenblicke vor Kolumbus' Landung auf Guanahani vor Augen, die dritte Lionardo da Vinci vor seinem Modell zur ersten Flugmaschine, das er wieder zerschlägt, da er zu der Überzeugung sich durchringt, daß seine Zeit einer derartigen Segnung noch nicht reif und würdig ist. – Das letzte Bild endlich berichtet über die Schlacht am „Clodischen Graben“ gegen Ende des 14. Jahrhunderts, in der nach alter Überlieferung zum ersten Mal von den Venetianern mit Erfolg von der Feuerwaffe Gebrauch gemacht wurde, gegen den Willen des verantwortlichen Condottiere, der in der Erfindung eine Ausgeburt frevelhaften, Gottes Zorn heraufbeschwörenden Übermuts sieht. – Jede dieser vier Monodien wird durch einen Rahmenchor eingeleitet. – Zugleich wird in diesem zweiten Hauptteil, parallel zur Schilderung der heroischen Selbstbefreiung des Menschen – des Menschen als des Prometheussohnes, des antiken Satanas – dessen allmähliche Abkehr von den altüberlieferten Glaubensformen geschildert, sei es im Sinn einer innigen Versenkung in den jedem Versuch einer Inkarnation spottenden Creator spiritus, der hier bereits in Gegensatz zur Religion des geoffenbarten Menschensohnes gerät, oder im Sinn eines wachen Hineinhorchens auf die Stimme des im eignen Busen geheimnisvoll gegenwärtigen und wirkenden Gottes, sei es schließlich im Sinn einer wenn auch noch nicht offen zur Schau getragenen, so doch schon unbewußt vorhandenen Gleichgültigkeit gegenüber dem Glauben an eine göttliche Autorität überhaupt. Diese letzte Stufe der Entgottung der Welt um ihn und zugleich Selbstvergottung des Menschen bleibt dem kommenden Geschlecht vorbehalten, der ehernen Zeit.

3. Teil: „Heimkehr der Palladien“. Nachdem auch am Schluß des zweiten Teils noch einmal und wiederum vergeblich Cassandra ihre warnende Stimme erhoben, erhebt sich vor uns, durch mythische Symbole verklärt, das Bild der ehernen Zeit, des Zeitalters der skrupellosen und gedankenlosen Ausnutzung der Erdkräfte durch den „Herm der Welt“, den Menschen; besser gesagt: durch sein Geschöpf, die Maschine, den Roboter. Mitten hinein in den vom Menschen kaum mehr zu bändigenden Aufbruch der vergewaltigten Elemente schleudert Cassandra ihr Dreimal-Wehe: In einer finsternen Vision vom herannahenden Ende des Menschengeschlechts beschwört sie den Augenblick, da die ihrer Macht über den Menschen bewußt gewordenen Erdkräfte ihr Joch abschütteln, und der Mensch in einem entsetzlichen Kampf ums nackte Leben von der von ihm geschändeten und tödlich erschöpften Erde vertilgt wird. Dabei ruft in ihrer von lähmendem Entsetzen verwirrten Fieberphantasie die Erscheinung des apokalyptischen Reiters in ihrer Erinnerung das unauslöschliche Bild des Troischen Pferdes zurück, das schon einmal – ewiges Mahnzeichen! – am Anfang der Zeiten einem übermütig gewordenen Geschlecht den Untergang heraufgeführt hatte. Mit der Schilderung des Falles von Troia schließt ihre Vision, zugleich schließt sich damit der Ring auch für uns, indem wir in die mythische Sphäre des Anfangs zurückkehren.

Das Nichtzuerhoffende wird Ereignis: Der trotz aller Verfehlungen zuinnerst noch gute und starke Mensch ruft die Arme der Götter herbei: Damit ist Cassandra entsühnt, ihre Weltuntergangsvision erfüllt sich zum Segen des Menschengeschlechts nicht. Daß dabei die Rückkehr zum Gehorsam unter einen göttlichen Willen nicht gleichbedeutend ist mit einem nachträglichen Verzicht auf das in Jahrtausenden errungene Herrntum des Menschen in der kreatürlichen Welt, geht bereits aus dem weit vorausschauenden Monolog des Petrarca hervor, der auch die ordnende und besitzsichernde Bedeutung des Krieges – „Pflug und Schwert“! – betont, ebenso aus der ganzen inneren Entwicklung des letzten Teils, vor allem aus den Schlußworten der Cassandra: „Macht euch die Erde untertan, zu eurer Freude erschufen die Himmlischen sie!“, sowie aus der Sophokles’ „Antigone“ entstammenden Apotheose, mit der das Werk schließt „Vieles Gewaltige lebt, aber nichts ist gewaltiger als der Mensch!“

Kassandra versichert das von neuem zu den alten Tempeln zusammenströmende Volk des Schutzes der Götter. Freilich warnt sie es vor der Gefahr des Rückfalls: Das Ende wäre unabwendbar. So ward noch einmal die Menschheit durch die Gnade der Himmlischen vor drohendem Untergang gerettet, indem sie den Sterblichen Einsicht in die Notwendigkeit einer rückhaltlosen Versöhnung der Menschen unter einander, zwischen Mensch und Kreatur und vor allem zwischen Mensch und Gott schenken. Damit aber bricht endlich wieder ein glücklicheres Zeitalter für die schwer heimgesuchte Menschheit an, zwar nicht mehr unschuldig wie das goldene, aber durch Wissen geläutert. Was die vom Menschen geübte, ihm von den Göttern übertragene Gewalt anlangt, so ist entscheidend, daß sie eine weise ordnende zum Segen der Dinge sei. Den hohen Maßstab hierfür aber gewinnt der Mensch einzig und allein aus dem Bewußtsein eines höchsten, göttlichen Ordnungsprinzips über ihm. Daher ist das Zurück-zu-den-Göttern im Sinn einer freiwilligen Anerkennung einer schlechthin göltigen überweltlichen Autorität notwendig.

Wie aus dieser Inhaltsangabe hervorgeht, sollte das Oratorium aus einem Prolog und drei Teilen bestehen. Die entsprechenden Überschriften bzw. Themen geben einen guten Überblick über die weitere Untergliederung des Werkes:

Prolog: Stimme der Cassandra

Erster Teil: Arkadische Landschaft

1. Demeters Klage (Der Winter)
2. Persephone (Der Frühling)
3. Die Flöte des Pan (Der Sommer)
4. Dionysos (Der Herbst)

Zweiter Teil: Die Söhne des Prometheus

1. Der Mensch und die Erde (Chor, Petrarca)
2. Der Mensch und das Wasser (Chor, Kolumbus, Seeleute)
3. Der Mensch und die Luft (Chor, Lionardo)
4. Der Mensch und das Feuer (Chor, Gonzaga, Boten)

Dritter Teil: Heimkehr der Palladien

Chor

Apokalyptische Vision der Cassandra

Gebet des Deukalion

Kassandra, Deukalion, Chor

In der dreiteiligen Gliederung des Stoffes folgt Distler einem Schema, das, ebenso wie die Dramenform in fünf Akten, als klassisch zu gelten hat. Die jeweilige Untergliederung der drei Teile ist ebenfalls treffend. Die ersten beiden Teile zeigen je eine vierteilige Struktur. Den vier

Jahreszeiten des ersten Teils entsprechen die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer des zweiten. Der dritte Teil ist durchgehend angelegt, enthält aber vier Stadien: Triumphgesang auf den Menschen als Herrn der Welt, große Wehklage der Cassandra als endgültige Warnung an die Menschen, Gebet des Deukalion um die Rückkehr der Götter und schließlich die Umkehr der Menschen und die anschließende Versöhnungsfeier. Es zeigt sich hier eine ähnliche Spannungslinie wie in *Der Schalksknecht Gottes*: Ein ursprünglich heiler Zustand wird durch ein Vergehen gestört, es folgen die Androhung eines Untergangs (man könnte auch fast von einem Gottesgericht sprechen) und zuletzt die Umkehr und die Verleihung der Gnade.

Wie zu erwarten, hat Distler einen Text geschaffen, der sich hervorragend zum Vertonen eignet, wenn man einmal von der Frage absieht, ob die zu große Stofffülle einer erfolgreichen Vertonung im Wege gestanden hätte. Vorgesehen sind umfangreiche Monodien, dramatische oder besinnliche Chorpartien und Dialoge zwischen Einzelstimmen, zwischen Einzelstimme und Chor oder zwischen zwei Chören. Das alles bietet sogar die Möglichkeit zu szenischer Darstellung, wie aus mehreren wie Regieanweisungen anmutenden Bemerkungen im Text hervorgeht, so etwa im dritten Abschnitt des zweiten Teils: „Lionardo da Vinci, im Selbstgespräch vor seinem Modell zur ersten Flugmaschine“, oder zu Beginn des dritten Teils: „Chor hinter der Szene gesungen; geheimnisvoll=,hintergründig‘, gleichsam eine mythische Verklärung des Allzunahen“¹⁶. Zum großen Teil besteht die sprachliche Gestaltung aus einfacher, rhythmischer Prosa in verschiedenen Versfüßen, die sich zum Vertonen im Zweier- oder Dreiertakt eignet und manchmal in Verszeilen eingeteilt ist. Stellenweise hat Distler sogar strophische Lieddichtung geschaffen. Es folgen einige kurze Beispiele.

1. Rhythmische Prosa (aus Teil 1, 1. Abschnitt, Chor), Demeters Klage (Der Winter):

Zur Rüste geht das Jahr. Der Ariadne Krone sinkt hinab ins Meer und schon steigt schweigend der Lenäen Mond, ein blutig Mal, empor.
Da hebt das große Klagen an. Der Erdkreis stöhnt. Das Jahr legt sich zum Sterben nieder [...] [S. 3]

2. Rhythmische Prosa in Verszeilen eingeteilt (aus dem Prolog), Stimme der Cassandra:

Versuche da keiner die Götter!
Sie halten in gnädigen Händen der Menschen Geschick.
Doch weh dem Sterblichen, der sich vermessen, ihrer zu spotten! [S. 1]

3. Strophische Lieddichtung (aus Teil 1, 2. Abschnitt, Chor) Persephone (Der Frühling):

Kommt all herzu, wer ihr auch seid,
zu Korens Heiligtum!
Sie feiert fröhlich Urständ heut.
Laßt alle Arbeit ruhn!
Der Lenz ist da, die Flur erwacht,
sie schmücket sich mit großer Pracht.
Freut euch an allen Enden! [S. 6]

16 Vgl. den Brief an Kreutz vom 27. Dezember 1941: „Vielleicht wird es ein scenisches Oratorium; darüber zerbreche ich mir gerade den Kopf. Der erste Teil steht in meiner Vorstellung schon deutlich da: die Jahreszeitenbilder denke ich mir ganz stilisiert, archaisch, wie uralte Vasenbilder. Ich will deshalb auch einen mir befreundeten Maler, den Lübecker Alfred Mahlau zu Rate ziehen, der am Anfang seiner Laufbahn Bühnenmaler gewesen ist, ein äußerst begabter Mann für solche Dinge.“ Zitiert nach Barbara Distler-Harth, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008, S. 318.

4. Streckenweise gibt es Dialoge zwischen Einzelstimme und Chor, die sich zu echt dramatischer Gestaltung eignen, wie das folgende Beispiel aus Teil 2, zweiter Abschnitt:

Der Mensch und das Wasser [von der Seefahrt des Kolumbus handelnd, auf Entdeckung von Land hoffend]
 Eine Stimme aus großer Höhe, gleichsam aus dem Mastkorb:
 „Wacht auf, wacht auf! Die Nacht ist um –“
 Chor, entfernt und stets sich echohaft verlierend:
 „– die bange Nacht.“
 Stimme: „Die Sterne sinken in das Meer zurück – „
 Chor: „– ins nasse Grab.“
 Stimme: „Und wieder zieht der Tag herauf – „
 Chor: „– der letzte? Sagt?“
 Stimme: „Weiß ichs?“
 Chor: „Kein Land noch immer?“
 Stimme: „Fragt mich nicht! Soweit mein Auge reicht,
 nur Wasser, Wasser!“ [S. 23]

5. Statt, wie hier, abwechselnd, singen Einzelstimme und Chor auch manchmal gleichzeitig, wie etwa in Teil 1, dritter Abschnitt: Die Flöte des Pan (Der Sommer):

Aristäus, der Hirt auf der Syrinx spielend: „Über Mänalos' waldigem Scheitel brütet der Hundstag. Zaubrisch entrückt das Gefild, heimliche Stille ringsum. Verstummt der Zikaden Gesang, des Lykäos Herdengeläut, von fern auf der Tenne die Flegel.“	Der Chor, flüsternd: „Steh still, schimmernd Tagesgestirn am Firmament Verweile, Zeit! Verhalt den Atem, Kreatur! Es schläft der große Pan.“ [S. 9]
---	--

6. Anders als in den bisherigen Textproben enthält Distlers Sprachgebrauch auch manchmal biblische Anklänge, wie der Schluss des Werkes zeigt (vgl. Römer 8, 38–39; hier gibt Distler die rhythmische Gestaltung der Sprache preis):

Kassandras Stimme, Deukalion und der Chor:
 „Wohl ihm, glücklich der Mann, der die Arme der Götter herbeiruft!
 Da ist keine Macht der Welt, die ihm zu trotzen vermöcht, weder Tod noch Leben, weder Hohes noch Tiefes noch kein ander Kreatur, nicht Gegenwärtiges noch Zukünftiges, nicht Sichtbares noch Unsichtbares, keine Macht im Himmel noch auf Erden!“ [S. 48]

Grusnick ergänzt seine Behauptung, Distler habe „seiner Zeit einen Spiegel vor[halten] und sie zur Umkehr [...] bewegen“ wollen, mit der Bemerkung, der Vorwurf des Werkes sollte auf Bildern aus der griechischen Antike und der italienischen Renaissance beruhen, damit auch Menschen erreicht werden konnten, die „nicht mehr auf die christliche Botschaft hören“¹⁷. Er hätte hinzufügen können, dass Distler zugleich auf ein bewährtes Mittel zurückgreift, wenn er Aussagen über die Gegenwart in mythologischen oder historischen Bildern aus weit entfernter Zeit verschlüsselt. In dieser Hinsicht steht auch das Oratorium dem eingangs erwähnten Typus der Bekenntnisoper sehr nahe. Wie treffend solche Aussagen schließlich sind, hängt von der Wahl des mythologischen bzw. historischen Stoffes ab und davon, wie spontan dieser Stoff sich auf die Gegenwart übertragen lässt. Ob solch eine Übertragung

17 Grusnick (wie Anm. 12), S. 31.

im Falle dieses Oratoriums gelingt, darüber mag der Leser anhand von folgendem Abschnitt aus der großen Wehklage der *Kassandra* im dritten Teil selbst urteilen. *Kassandra*, mitten in den Triumphgesang auf den ‚gewaltigen Menschen‘ hineinrufend:

„Wehe, wehe, wehe über euch! Wenn ihr auch ihrer vergessen, die Götter vergaßen der Sterblichen nicht Eurer Missetaten Gericht drang nimmer zu ihnen: Kadmeische Saat, an euch selber rächt sie sich bitter. Doch daß ihr die Hand aufhobt gegen die Ewigen, solcher Frevelmut ward noch nimmer gesehn, er schreit gen Himmel, er schreit nach Vergeltung! Die Stunde ist da – schwer lastet der Götter Hand, der Erzürnten, auf euch ...

Sie sinds, sie selber lassen euere Quellen versiegen, der Erde glühende Adern gerinnen, ihn Schoß verdorren, sie greifen mit zorniger Hand in die Räder eueres nimmersatten Getriebes –; laßt sie erst stillstehn, laßt erst die Essen erkalten, laßt die erst darben, die sie geschürt, die Kabiren, die unter Tag ihr Leben gefristet, in euere Arsenalen tosendem Inferno, in euere Städte steinernen Schluchten: Da kommt die große Not über die Welt, der Hunger, und aus seinen fieberheißen Augen blickt euch die Empörung an! Aufruhr geht um und die Rebellen stehen auf, die falschen Propheten – sie alle bergen im Busen den Zunder, sie legen Hand an die Lunte, die die Welt in Schutt und Asche sinken läßt, sie schwingen die Brandfackel, sie rühren die Trommel, sie läuten Sturm-Kampf aller gegen alle! Der Bruder klagt den Bruder an, der Freund den Freund! Da ist kein Richter mehr, kein Gerechter, aber auch keiner, der seine Stimme warnend erhoben in der Verblendeten Chor! Es herrscht der Helote!¹⁸ Was gilt ihm Vaterland, was gilt ihm Ehrfurcht vor der Menschenwürde unverletzlichen Schranken? Nieder, nieder, in den Kot gezerzt, geschändet, was euch heilig! Euere Paläste, eure Tempel gehn in Flammen auf, in Flammen eure Städte, ganze Länder – Kontinente stehn in Flammen! Eure Welt – die schöne Welt: zu euere Freude erschufen die Götter sie einst – versinkt in Blut und Tränen ... Mensch, das ist das Ende! Sieh: und ihr verlachtet die Törin! Ihr, ihr ...‘

Von schwerer Erinnerung übermannt, nach einer Pause

„... ihr, die ihr mit eigener Hand im Triumph das verruchte Pferd, Iliions Verderben, führtet durchs skäische Tor ...“

Das Bild von Troias Untergang reißt sie hin

„... wie ein reißender Strom dringt der Argiver Schar nach in die Stadt. Kämpfende Männer im Streit, der Drommeten jauchzende Chöre, keuchende Rosse, Wehklagen der Weiber! In der Mauern Geviert türmen sich Hekatomben Erschlagener! Da: Priamos' Feste in Flammen! Der König, der greise, fällt, Ilion mit ihm, die ‚ewige‘ Stadt ...

Der grauende Morgen erhebt über rauchenden Trümmern sich und des Skamandros purpurne Wogen netzen das blache Feld. Heimwärts ziehn der Achaier eilige Kiele und Grabesstille lastet fortan über Ilion. Nur der Wind trägt vom Meer her verklingend Jammern der gefangenen Troerinnen. Abseits am Heck *Kassandra*, die Seherin, mit wehem Aug an Troias entschwindenden Ufern hangend ... „O Menschengeschick, wenn es glücklich, ein Schatten vermag es zu wenden!“ Auch Iliions Glück, der götterbeneideten Stadt, ward zu Asche und nichts ist von ihr geblieben als ein dunkles Singen und Sagen um Troias Aufstieg und Fall und von Priamos' Heldengeschlecht ...“

Wie bei dem Opernentwurf fällt beim Oratoriumstext der kenntnisreiche Umgang mit den mythologischen und historischen Quellen auf. Distler war in dieser Hinsicht sehr belesen. Leider gibt er selbst nur zwei Quellen an. In der dem Text vorangestellten Inhaltsangabe nennt er Aischylos' *Agamemnon* als Quelle für seine Gestaltung der *Kassandra*¹⁹, und für das Leitmotiv des dritten Teils – „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch!“ – stützt er sich auf Sophokles' *Antigone*²⁰. Es verwundert deswegen nicht, wenn sich in seinem Bucherverzeichnis²¹ die Tragödien und Fragmente von Aischylos wie auch die Tragödien von Sophokles finden. Andere Bücher in der Sammlung könnten ebenfalls als Quel-

18 Könnte Distler „Zelote“ gemeint haben?

19 In einem Brief an Hermann Grabner vom 31. Oktober 1939 erwähnt er diese Quelle ebenfalls. Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 309.

20 Sophokles, *Antigone*, ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955, Zeile 332–333.

21 Einzelheiten dazu bei Lüdemann (wie Anm. 1), S. 310, auch Nachweise der im folgenden erwähnten Titel.

len gedient haben²² und zeigen Distlers Kenntnis und sein Interesse an griechischer Kulturgeschichte. Die Verwendung zahlreicher Namen und Anspielungen unterstreichen dies weiter, etwa Zeilen wie „Über Mänalos' waldigem Scheitel“ oder „Kadmeische Saat, an euch selber rächt sie sich bitter“ in den obigen Zitaten. Andere Quellen lassen sich indirekt feststellen. So muss Distler sich für den Mythos von den Weltaltern mindestens teilweise auf Hesiod gestützt haben, der in erster Linie den Stoff an die Nachwelt vermittelte. Distler besaß Hesiods sämtliche Werke. Auch über die europäische Kultur der Neuzeit war er sehr belesen²³.

Noch eine weitere Quelle lässt sich indirekt rekonstruieren. Auf der letzten Seite des Textbuches (S. 49) ist ein Zitat aus Novalis' *Fragmenten* wiedergegeben²⁴. Die Frage, warum und zu welchem Zweck das Zitat dem Textbuch beigegeben ist, erübrigt sich, wenn man einerseits annimmt, dass es sich um eine Entscheidung von Bruno Grusnick handelt²⁵, die nicht unbedingt Distlers Intention entspricht, und wenn man andererseits feststellt, dass Distler gewisse Worte aus dem Fragment direkt in seinem Text verwendet und sich in seiner Synopsis ja auch nicht hierauf bezogen hat. Aus einem bisher unbekanntem Briefwechsel zwischen Distler und seinem Stuttgarter Freund Alfred Kreutz, der erstmals von Barbara Distler-Harth erwähnt wird, geht hervor, dass Kreutz Distler auf das Fragment von Novalis aufmerksam machte²⁶. Es kann folglich nicht als zum Textbuch zugehörig betrachtet werden, etwa als Prolog oder Epilog, wie Grusnick vielleicht dachte, als er das Zitat zwischen den entsprechenden Unterlagen fand. Auch Distler-Harth unterliegt diesem Missverständnis.

Dennoch ist die Existenz der Seite ein glücklicher Zufall, weil sie eine für das Oratorium hochbedeutende Quelle belegt. Nicht nur hat Distler in dem Versöhnungs-gesang des Deukalion gegen Ende des dritten Teils einige Wendungen von Novalis wörtlich in seinen Text aufgenommen (S. 46), er hat vor allem dessen Gedankengang insgesamt in sein Werk integriert, weil dieser sich überaus treffend mit dem Weltaltermythos verbinden ließ. Um die Bedeutung des Fragments für Distlers Werk und die erstaunliche Aktualität von Novalis' Gedanken für Distlers eigene Situation zu illustrieren, sei es hier, nach Distlers (oder Kreutzes?) nicht fehlerloser Abschrift, vollständig zitiert²⁷:

Es ist unmöglich, daß weltliche Kräfte sich selbst ins Gleichgewicht setzen, ein drittes Element, das weltlich und überirdisch zugleich ist, kann allein diese Aufgabe lösen. Unter den streitenden Mächten kann kein Friede geschlossen werden, aller Friede ist nur Illusion, nur Waffenstillstand; auf dem Standpunkt der Kabinetter, des allgemeinen <gemeinen> Bewußtseins, ist keine Vereinigung möglich <denkbar>.

Es wird so lange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt, und von heiliger Musik getroffen und besänftigt, zu ehemaligen Altären in bunter

22 Etwa Jacob Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte* oder ein Band mit dem Titel *Kleine Mythologie*.

23 Er besaß Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* sowie mehrfach die Werke Albrecht Dürers.

24 Vgl. bei Lüdemann (wie Anm. 1, S. 314) die Spekulationen zur Bedeutung dieses Fragments für Distlers Textbuch. Genau genommen handelt es sich um zwei voneinander getrennte Abschnitte aus Novalis' Fragment *Die Christenheit oder Europa* aus dem Jahre 1799 (vgl. Friedrich von Hardenberg/Novalis, *Schriften* III: *Das philosophische Werk* II, hrsg. von Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 507–524, hier S. 522 und 523). In seiner Einleitung (S. 506) schreibt Samuel über die weitere Bedeutung von Novalis' Fragment: „Abgesehen von ihrer Bedeutung als historisches Dokument behält *Die Christenheit oder Europa* in der Dringlichkeit ihres Anrufs an die Völker der Erde Gültigkeit für jede Zeit der Wirren. Wie messianisch auch immer die Stimmung sein mag, Novalis spricht aus, was geheime Hoffnung der Völker seit je war und immer noch ist [...]“ (Sperrung durch den Verf.).

25 Siehe Anm. 8.

26 Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 317.

27 Abweichungen bei Novalis sind in spitzen Klammern ergänzt.

Vermischung treten, Worte des Friedens vernehmen <Werke des Friedens vornehmen>, und ein großes Liebesmahl auf den rauchenden Walstätten <ein großes Liebesmahl, als Friedensfest, auf den rauchenden Wahlstätten> mit heißen Tränen gefeiert wird. Nur die Religion kann Europa wieder auferwecken <aufwecken> und die Völker versöhnen <sichern> und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes, friedensstiftendes Amt installieren.

Weiter unten wird noch mehr über die Bedeutung dieses Fragments zu sagen sein. Über andere mögliche Quellen Distlers wie Ovid oder gar Schelling (*Die Weltalter*, 1813) ist kein Beleg zu finden.

Das Verhältnis zwischen den verschiedenen hier aufgezählten Vorlagen und Distlers eigener Gestaltung wechselt im Laufe des Werkes. (Aus räumlichen Gründen können hier nicht alle Übereinstimmungen und Abweichungen besprochen werden.) Am kompliziertesten verhält es sich bei der Verwendung des Mythos von den Weltaltern und der Gestalt des Prometheus. Beide Mythen kommen bei Hesiod vor: Die Weltalter werden in dem epischen Lehrgedicht *Werke und Tage*²⁸ (Zeile 106–202) beschrieben, während die Geschichte des Prometheus sowohl hier (Zeile 42–105) als auch in der *Theogonie*²⁹ (Zeile 570–712) erzählt wird. Ein kurzer Vergleich mag das Verhältnis in beiden Fällen veranschaulichen.

Wer Hesiods Text kennt, wird sofort merken, dass Distlers Darstellung, wie sie zu Beginn der Inhaltsangabe erscheint, in wesentlichen Punkten von ihrer antiken Vorlage abweicht, und zwar schon rein äußerlich: Bei Hesiod gibt es fünf Geschlechter, Distler erwähnt nur vier³⁰. Zwischen dem ehernen und eisernen fügt Hesiod das nach keinem Metall benannte Geschlecht der Heroen ein, wodurch die Regelmäßigkeit des Ablaufs gewissermaßen gestört wird³¹. Nach Kurt von Fritz geht es Hesiod nämlich um mehr als eine progressive Entartung der Menschheit³²:

Die Geschichte von den Weltaltern, wie Hesiod sie erzählt, ist sicherlich nicht einfach eine Geschichte fortschreitender Entartung. [...] Denn bei aller Härte ist das ehernen Zeitalter dem silbernen Zeitalter in mancher Hinsicht deutlich überlegen; und daß die Heroenzeit in ein Schema fortschreitender Entartung nicht hineinpaßt, lag stets offen zutage. Daraus ergibt sich, daß alle Zeitalter – mit Ausnahme des eisernen, das die Gegenwart darstellt – im Grunde nicht verschiedene Epochen der Vergangenheit sind, sondern verschiedene Möglichkeiten, *die* Vergangenheit zu sehen.

Jenny Strauss Clay geht noch weiter, wenn sie meint, Hesiods Schilderung handele von verschiedenen Etappen in der Erschaffung der Menschen durch die Götter, von einem Vorgang, den sie „radically discontinuous, but nevertheless sequential“ nennt³³:

[...] men are made [...] for a purpose that emanates from the gods. Moreover, in the case of the first three races, each attempt on the part of the gods to produce a race of men fails either for internal reasons, that is, because of some shortcoming or infirmity within the race itself, or for external reasons, through destruction at the hands of the gods. We seem to be dealing with a series of experiments that proceeds on the basis of trial and error. It then becomes crucial to determine at each stage the flaw that precipitates the destruction of one race and the attempt to correct that imperfection in the following one.

28 Hesiod, *Werke und Tage*, übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1996.

29 Hesiod, *Theogonie*, übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999.

30 Während Hesiod von Geschlechtern berichtet, verwendet Distler den Begriff Weltalter.

31 Auf Einzelheiten kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. Kurt von Fritz, *Pandora, Prometheus und der Mythos von den Weltaltern*, in: Ernst Heitsch (Hrsg.), *Hesiod*, Darmstadt 1966, S. 367–410, vor allem S. 384–387, und Jenny Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003, S. 81–99.

32 Fritz (wie Anm. 31), S. 384–385.

33 Clay (wie Anm. 31), S. 85–86.

Parallelen zum Weltalter-Mythos gibt es auch in der frühen persischen und indischen Literatur³⁴:

Im Mahabharata werden die vier Weltalter mit den vier Farben weiß, rot, gelb und schwarz verbunden, in der persischen Erzählung vom Traum des Zarathustra dagegen werden sie durch die vier Metalle Gold, Silber, Stahl und Eisen charakterisiert. [...] Sowohl in der indischen wie auch in der persischen Fassung der Erzählung finden wir eine ununterbrochene, man könnte fast sagen systematische Folge der Entartung.

Distlers Darstellung des Ablaufs der vier Weltalter ähnelt diesen nicht-griechischen Fassungen des Mythos mehr als der Version Hesiods. Auch er bevorzugt eine folgerichtig abwärts gehende Entwicklung der verschiedenen Weltalter; so stellt er den Ablauf jedenfalls zu Beginn seiner Synopsis dar. Die Ursache der zunehmenden Entartung sind bei Distler jedoch nicht Gewalt, kultureller Verfall oder biologische Unvollkommenheit, sondern wachsende Gottesferne: eine Interpretation, die aus den Vorlagen nicht eindeutig und einheitlich hervorgeht. In dem vorletzten Mahnruf der Cassandra an die versöhnten Menschen (S. 47) scheint Distler allerdings das silberne Zeitalter mit dem der Heroen verwechselt zu haben, während er zwischen das eiserne dritte und das in die Zukunft projizierte eiserne (fünfte) Geschlecht noch ein „glücklicheres“ viertes Geschlecht setzt, das die in dem Oratorium geschilderte Rückkehr zu den Göttern vollbringt:

Groß ist der Himmlischen Langmut. Doch sollt ihr ihrer nicht spotten, auf daß die entgötterte Welt nicht im Chaos versinke. Vergesst das nimmer ...

Am Anfang der Zeiten lebte das goldene Geschlecht. Ihm schenkten die Götter stattliche Herden. Von Arbeit und Kummer entfernt lebte es sorglos dahin und schwand still von der Erde.³⁵

Ein neues trat auf den Plan: Das Geschlecht der Heroen. Härter als jenes, schuldbeladen, sank es zum Orkus hinab.³⁶

Und Zeus schuf ein drittes, des ehrne. Ihre Wehr war Erz, ihre Wohnung Erz, mit Erz bestellten sie das Feld und ehern ward ihr Sinn. Ein friedlos Geschlecht, vergaßen sie dennoch der Götter nicht.³⁷

Und ein glücklicheres folgt ihnen nach. Ich sag euch: Groß ist der Himmlischen Langmut. Doch sollt ihr ihrer nicht spotten, auf dass die entgötterte Welt nicht im Chaos versinke, ein letztes Geschlecht.³⁸

Vielleicht hätte Distler bei einer nochmaligen Beschäftigung mit diesem Abschnitt während der Vertonung den Widerspruch zu seiner Inhaltsangabe bemerkt und ihn beseitigt, wie auch anderswo Unterschiede zwischen dem Text und der Vertonung vorkommen³⁹.

Wenn die vier Weltalter zu Beginn der Synopsis auch in einer folgerichtig abwärtsgehenden Entwicklung beschrieben werden, so dient das nur als Hintergrund für die etwas anders geartete Gestaltung der drei Teile des Oratoriums selbst. Im ersten Teil wird die goldene, in ihrem zyklischen Verlauf durch die vier Jahreszeiten vollkommene und gottnahe Zeit mythisch verklärt. Als Gegensatz dazu stellt die Schilderung des silbernen Zeitalters im zweiten

34 Fritz (wie Anm. 31), S. 385–386. Erwähnt sei nur der Traum des Königs Nebukadnezar (Daniel 2, 31–45).

35 Diese Schilderung stimmt fast wörtlich mit der von Hesiod überein. Dass der „Anfang der Zeiten“ sich auf die Herrschaftszeit von Kronos bezieht und nicht auf die von Zeus, geht aus dieser Schilderung allerdings nicht hervor.

36 Im Gegensatz dazu spricht Hesiod mit großer Bewunderung von dem Geschlecht der Heroen, und nach seiner Darstellung sanken diese Heroen nicht in die Unterwelt hinab, sondern lebten nach dem Tode auf den Inseln der Seligen.

37 Dass dieses Geschlecht friedlos war, erwähnt Hesiod auch, nicht aber, dass sie den Göttern treu blieben.

38 Damit ist das eiserne Geschlecht gemeint, das bei Hesiod jedoch als das gegenwärtige angesehen wird.

39 Vgl. Michael Töpel, „noch zuletzt mein geplantes Oratorium“. Hugo Distlers „Weltalter“-Chöre, in: MuK 78 (2008), S. 177–183.

Teil die Handlung auf den Boden realer Geschichte, und zwar in die Zeit der italienischen Renaissance, wo der Mensch aus eigener Kraft die Eroberung der Welt vollbringt, indem er die Herrschaft über die vier Elemente gewinnt und sich dadurch von den Göttern emanzipiert. Der dritte Teil – das nicht wie bei Hesiod in die griechische Bronzezeit fallende eiserne Zeitalter – setzt diese Entwicklung aber nicht einfach chronologisch fort, sondern steigert den Gedanken der Emanzipation des Menschen bis zu seiner Selbstvergottung. Die Schilderung verbindet dabei Motive aus der griechischen Antike mit solchen aus der Technik der jüngsten Vergangenheit. So wird der (nach Distler) auf Sophokles' *Antigone* zurückgehende Gedanke vom Menschen als Herren der Welt und die damit zusammenhängende Verspottung der Titanen (S. 38) verbunden mit der Charakterisierung des Menschen als allmächtig (S. 39), allgegenwärtig (S. 40), allwissend (S. 41) und unsterblich (S. 42), und zwar aufgrund seiner aus jüngster Zeit stammenden technischen Errungenschaften⁴⁰. Diese eigenmächtige Herrschaft des Menschen geht unter anderem mit Vermessenheit („Nichts ist gewaltiger als der Mensch!“), skrupelloser Ausnutzung der Erdkräfte, Ungerechtigkeit, dem Auftreten falscher Propheten und Verletzung der Menschenwürde (S. 43) einher. Ist die Betonung des Menschen und seiner Maschine in diesem Teil vielleicht als verdeckte Kritik an dem mechanisierten Militarismus, an den Mitteln der Massenvernichtung zu verstehen? Gleichzeitig – und wiederum nicht chronologisch oder historisch konsequent – erinnert ein zweiter Chor (hinter der Szene) an das Schicksal Trojas aus dem Blickwinkel der Seherin Cassandra. Die Zeit vor der Eroberung der Stadt durch die Achaier wird als goldene Zeit verklärt, der Untergang dagegen als Katastrophe gedeutet, die unschwer auf die Zeit des zweiten Weltkrieges bezogen werden kann. Das trojanische Pferd erinnert aufgrund einer weitgespannten Analogie mit den apokalyptischen Reitern gleichzeitig an die Endzeit⁴¹. (In diesem Zusammenhang ist es sicher nicht unwichtig zu bemerken, dass Distler ursprünglich seinem Oratorium den Titel „Das eiserne Zeitalter“ geben wollte⁴².) Durch die Umkehr der Menschen am Ende des ehernen Zeitalters macht die Handlung vor dem Einbruch der eisernen Zeit Halt, und deswegen erübrigt sich ein die dreiteilige Großform sprengender vierter Teil.

Mit dem Gedanken, dass das eiserne Geschlecht „noch einmal zu einer glücklicheren Zeit zurückfindet“ und das eiserne Zeitalter als Zukunftsperspektive, als Warnung vor einer noch bevorstehenden Katastrophe vorgehalten wird – einer Katastrophe, die 1942 für ihn immer deutlichere Züge annahm –, gibt Distler dem antiken Mythos eine ganz andere Deutung. Anstelle von Entartung (was gut in den nationalsozialistischen Jargon hineingepasst hätte, da es bei Hesiod nicht nur um die Gewalttätigkeit der verschiedenen Geschlechter, sondern tatsächlich auch um biologische Unvollkommenheiten geht⁴³) stellt er eher die Entfernung der Menschen von den Göttern in den Mittelpunkt der Aussage. Parallel dazu ergeht der wiederholte Aufruf an die Menschen, die Folgen ihrer Gottlosigkeit zu erkennen, sich wieder auf die Götter zu besinnen und zu ihnen zurückzukehren. Diesem Aufruf leisten sie schließlich Folge. Damit deutet Distler den antiken Stoff auf eine ganz neue, und zwar entschieden christli-

40 Man beachte hier wieder den Viererrhythmus, der den vier Jahreszeiten und den vier Elementen entspricht.

41 Siehe Offenbarung 6. Diese Analogie wird nur in der Synopsis erwähnt. Für die Aufführung des Oratorium muss Distler wohl an eine Realisierung durch bühnentechnische Mittel gedacht haben.

42 Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304.

43 Im großen und ganzen steht der Weltaltermythos mit seiner kulturpessimistischen Geschichtsphilosophie der nationalsozialistischen Ideologie jedoch diametral entgegen.

che Weise. Die Entfernung von den Göttern und die damit einhergehende Machtergreifung des Menschen geschieht unter dem Vorzeichen des auch bei Hesiod sehr wichtigen Begriffs der Vermessenheit oder Selbstüberhebung (Hybris), die in klarem Gegensatz zum Begriff der Gerechtigkeit (Dike) steht⁴⁴. Auch dieser Gedanke lässt sich leicht auf Distlers eigene Zeit und Situation übertragen. (Distler erwähnt in seinem schon öfter zitierten Brief an Kreuz selbst auch den Begriff Hybris.) In den Versen, die bei Hesiod dem Bericht von den Weltaltern folgen (ab Zeile 212), wird der Gegensatz zwischen den beiden Begriffen (also zwischen Hybris und Dike) weiter ausgeführt. So ist Hesiods Schilderung der Stadt, in der Gerechtigkeit herrscht (Zeile 224), ähnlich idyllisch wie die Heimkehr der Menschen zum großen Versöhnungsfest, das Distler in Deukalions Freudengesang (S. 46) beschreibt, auch wenn seine Wortwahl an dieser Stelle eher dem Wortlaut von Novalis verpflichtet ist:

Sie kehren heim!

Seht ihr nicht Flammenzeichen auf den Bergen? Hört ihr nicht Lieder, gottesfüllte, schallen? Völker wallen, ziehn herbei zu der Versöhnung Fest, zum großen Liebesmahle, dass sie heißen Herzens auf der Walstatt rauchenden Trümmern feiern. In fröhlichem Wettstreit erstehen der Tempel heilige Hallen wieder, vom Altare steigt der Opferrauch gen Himmel, und der Priester mit der Binde weihet das Lamm, den Widder. Kränze her! und auf der Fichte Wipfel schwank' die borkne Larve! Schlingt den Reihen, Brüder, Schwestern, breitet eure Hände und vernehmt, von heiliger Musik getroffen und besänftigt, eures Gottes langentwöhnte Stimme wieder! (S.45–46)

Als Fazit darf jetzt festgehalten werden, dass es Distler weniger um eine chronologische und historisch exakte Schilderung des Geschichtsablaufs geht, der sich in vier (oder fünf) Epochen fortschreitender Entartung abspielt, als um eine Einteilung der Geschichte in gottnahe Vergangenheit, gottverleugnende oder gottlose Gegenwart und eine wieder mit den Göttern bzw. mit Gott versöhnte Zukunft. Wer das oben erwähnte Fragment von Novalis kennt, wird darin unschwer eine Vorwegnahme von Distlers Gedanken erkennen. Mit Richard Samuel sah Novalis nämlich den „Grundrhythmus der Geschichte“ folgendermaßen: Die Religion habe „im Mittelalter ihre ideale Verkörperung“ erfahren. Die „Anarchie der Gegenwart“ sah er folgerichtig im „Verfall der Religion“. Und das „neue Ideal“ war die „Verjüngung der [...] Religion des Mittelalters in einer umfassenden kirchlichen Gemeinschaft“, die zu einer „Wiederherstellung Europas ‚ohne Rücksicht auf die Landesgrenzen‘ durch angewandtes, lebendiggewordenes Christentum, in dem nun alle Werte der Humanität gefunden werden“⁴⁵, führen sollte. In diesem Sinne müssen Distlers Auseinandersetzung mit dem Weltaltermythos und dessen Umdeutung verstanden werden.

Distlers Aufnahme des Prometheus-Mythos in sein Werk ist nicht weniger kompliziert. Wie bei der Oper ist die Gestalt des Prometheus nicht Teil der Handlung, sondern der Name erscheint lediglich als Überschrift des zweiten Teils („Die Söhne des Prometheus“) oder wird in der Inhaltsangabe erwähnt. Trotzdem kommt ihr große Bedeutung zu.

Es muss noch einmal erwähnt werden, dass die Titanengestalt des Prometheus in der griechischen Mythologie je nach Autor unterschiedlich dargestellt wird. So wird Prometheus etwa bei Hesiod als Frevler gegen Zeus oder als dessen Widersacher verstanden und die Auseinandersetzung zwischen den beiden macht einen wichtigen Teil der *Theogonie* wie auch der

44 Siehe in diesem Zusammenhang Clay (wie Anm. 31), S. 82 und 84.

45 Vgl. Samuel (wie Anm. 24), *Einleitung*, S. 504–505.

Werke und Tage aus. Dagegen sieht Aischylos ihn aufgrund seines Feuerdiebstahls eher als Kulturbringer und Freund der Menschen an⁴⁶.

Wenn Distler dem zweiten Teil seines Oratoriums die Überschrift „Söhne des Prometheus“ gibt, dann folgt er damit eher der zweiten der beiden hier erwähnten Interpretationen. Nicht nur das Feuer benutzt der Mensch zur Unterwerfung der Welt und zu seiner eigenen „heroischen Selbstbefreiung“ (Inhalt, S. 2), sondern auch die anderen Elemente Erde, Wasser und Luft. In diesem Sinne sind die vier Gestalten aus der Renaissance, Petrarca, Kolumbus, Leonardo und Gonzaga tatsächlich als Söhne des Prometheus, als „Vertreter des neuen prometheischen Geschlechts“ zu verstehen, die die „menschgewollte Schöpfung, die neue Erde“ schaffen, sich damit aber zugleich „von den altüberlieferten Glaubensformen“ abkehren (ebd.). Distler sieht diese Entwicklung als bedenklich an, wie die leider etwas undeutliche Formulierung in der Synopsis „des Menschen als des Prometheussohnes, des antiken Satanas“ (ebd.) zeigt. Es ist nicht ganz eindeutig, ob er den Menschen als Prometheussohn mit dem Begriff des Satanas charakterisiert oder den Prometheus selbst. Jedenfalls scheint er hierin wiederum Hesiod näher zu stehen als Aischylos. Bestätigt wird dies durch die ähnliche Interpretation des Prometheus in *Der Schalksknecht Gottes*. Man ist aber auch an Genesis 3,5 erinnert, wo die Schlange (also der Satanas) der Eva verspricht, sie würde sein wie Gott, wenn sie von den Früchten isst, die Gott den Menschen vorenthalten hat, und die ihren Tod bedeuten⁴⁷. Mit seinem Hinweis auf den Satanas scheint Distler das silberne (und folglich auch das eherne) Zeitalter im Sinne eines Aufbegehrens gegen Gott, wenn nicht gar als eine Art Teufelspakt zu verstehen, der schließlich in die Katastrophe zu führen droht.

Eine weitere Frage, die in diesem Zusammenhang Erwähnung verdient, ist die Rolle des Deukalion gegen Ende des dritten Teils. Er ist derjenige, der die Götter erfolgreich anfleht, wieder zu den Menschen zurückzukehren:

Erhabene Götter:

Ich fleh euch an, ein Mensch in seiner großen Not!

Kehret wieder, kehret zurück in die verlassene Welt, aus der ein arges Geschlecht euch vertrieben!

Kehrt wieder, kehrt uns zurück!

Wir wissen uns nimmer zu helfen.

Kehrt uns zurück!

Von euerm Tische stahl'n wir das himmlische Feuer, – es leuchtet uns nur zum Verderben.

Eure Throne machten wir euch streitig, wir, die ‚Herrn der Welt‘!

Die ‚H e r r n ‘ –?

Wir vermeinten’s zu sein und warn doch nur Büttel.

Kehrt i h r nur zurück und bringt uns Treu und Glauben, unsrer Väter fromme Einfalt wieder! (S. 45)

Wenn man bedenkt, dass Deukalion der „griechische Noah“ war, der allein mit seiner Frau Pyrrha die von Zeus über die Menschheit verhängte Flut überlebte⁴⁸, dann versteht man, warum Distler ausgerechnet ihm die Rolle des Sprechers und Bittstellers der Menschen erteilt, symbolisiert er doch zugleich den Neuanfang nach der Flut⁴⁹. Dass Deukalion aber auch ein

46 Weitere Interpretationen der Prometheusgestalt können hier nicht weiter referiert werden. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die in Anm. 32 erwähnten Beiträge von Fritz und Clay.

47 Vgl. auch Matthäus 16,26. Kurz vorher (Vers 23) wird der Satan sogar beim Namen genannt.

48 Nach einigen Quellen war es das eherne Zeitalter, das Zeus mit dieser Flut beenden wollte.

49 Siehe die Beschreibung der Versöhnungsfeier auf S. 45–46.

Sohn von Prometheus war und damit in einen Gegensatz zu den anderen „Prometheussöhnen“ in dem Oratorium tritt, ist für seine Rolle hier signifikant.

Mit der Umkehr, die gerade rechtzeitig vor Einbruch der endgültigen Katastrophe sich vollzieht, lässt sich nicht einfach der Urzustand wieder herstellen. Das zeigen zwei weitere, leicht missverständliche Stellen. Die eine bezieht sich auf die „besitzsichernde Bedeutung des Krieges“ (Inhalt, S. 4), die in der Vision des Petrarca erwähnt wird. Distler hat sich hier tatsächlich sehr unvorsichtig ausgedrückt. Man könnte in diesen Worten leicht eine Rechtfertigung der nationalsozialistischen Kriegsanstifter erblicken, wenn er ihre Bedeutung nicht an späterer Stelle deutlich eingeschränkt hätte. So heißt es – in starkem Anschluss an Novalis – gegen Ende der Inhaltsangabe (wie schon vorher zitiert):

Was die vom Menschen geübte, ihm von den Göttern übertragene Gewalt anlangt, so ist entscheidend, daß sie eine weise ordnende zum Segen der Dinge sei. Den hohen Maßstab hierfür aber gewinnt der Mensch einzig und allein aus dem Bewußtsein eines höchsten, göttlichen Ordnungsprinzips über ihm. Daher ist das Zurück-zu-den-Göttern im Sinn einer freiwilligen Anerkennung einer schlechthin gültigen überweltlichen Autorität notwendig. (Inhalt, S. 4)

Ähnlich verhält es sich mit dem schon erwähnten Wort „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch!“⁵⁰ Dass Distler dieses Wort an den Anfang des dritten Teils setzt, ist verständlich, da es hier zunächst um die Selbstvergottung des Menschen geht. Warum er das Wort aber als Schlusssatz für das Oratorium insgesamt verwendet, ist schwer verständlich, handelt es dort doch von der Umkehr der Menschen und der Anerkennung einer überweltlichen Autorität (vgl. S. 46). Wahrscheinlich wollte Distler das Wort an dieser Stelle in einem neuen Zusammenhang wiederholen, denn wenige Zeilen vorher (S. 48) lässt er Cassandra sagen: „Wohl ihm, wohl dem Mann, der die Arme der Götter herbeiruft.“ Dem Menschen vermag nur dann nichts zu trotzen, wenn er die Herrschaft der Götter anerkennt, oder anders gesagt: Seine Gewalt bekommt der Mensch überhaupt erst von den Göttern, ohne sie ist er nichts.

Wie Distler selbst den Verlauf des Dritten Teils verstanden wissen wollte, geht aus dem schon erwähnten Brief an Alfred Kreutz hervor. Er schreibt⁵¹:

Dann aber finde ich, daß auch der letzte Teil bei aller Gedanklichkeit sehr plastisch ist; erst der auch musikalisch großartig wirkende Chor vom „gewaltigen Menschen“, dann die schreckliche dramatische Vision der Cassandra, dann der feierliche versöhnende Hymnus Deukalions, des nun wirklich „neuen“ Menschen, der erlösten Cassandra und des Chores.

Diese Briefstelle belegt, dass Distler zum Schluss also wirklich einen neuen Menschen meinte, einen Menschen, dessen Gewaltigkeit in einem anderen Zusammenhang als dem der Hybris verstanden werden muss. Vielleicht hätte Distler musikalische Mittel gefunden, dem Hörer eine solche Interpretation wirklich überzeugend nahezu legen. Man kommt aber nicht umhin, hier eine Schwäche des Oratoriums zu bemängeln⁵².

50 Mit diesem Wort klingt selbstverständlich der ganze Hymnus auf den Menschen an, den Sophokles den Zeilen 332–333 folgen läßt, und dem Distlers Hymnus auf den Menschen zu Beginn des Dritten Teils nachempfunden sein mag.

51 Distler an Alfred Kreutz, 27. Dezember 1941. Zitiert bei Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 318.

52 In der Übersetzung von Wilhelm Kuchenmüller (Sophokles, *Antigone*, Stuttgart 1955) lauten die Zeilen 332–333 allerdings: „Ungeheuer ist viel und nichts ungeheurer als der Mensch.“ Und in der englischen Übersetzung von Andrew Brown (Sophocles, *Antigone*, Warminster 1987) heißt es: „Wonders are many, and

Das ist der Spiegel, den Distler seiner Zeit vorhalten wollte. Wer in *Die Weltalter* primär und ausschließlich eine Stellungnahme für oder ein Bekenntnis gegen den Nationalsozialismus sucht, wird enttäuscht bleiben, denn das Werk ist universaler und zielt auf eine Schau der gesamten Neuzeit. Gewisse Abschnitte, wie zum Beispiel die Wehklage der Cassandra, lassen sich aber kaum anders als Schilderung der spezifischen Situation ihres Autors interpretieren. Dass Distler trotzdem die – man muss schon sagen: naive – Hoffnung auf eine baldige Aufführung seines Oratoriums hegte, und zwar im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf, zeigt sich aus dem Brief an Alfred Kreutz⁵³. Er hatte sogar ein Gespräch mit Heinz Drewes, dem „Allgewaltigen der Reichsmusikkammer und des Propagandaministeriums“ geführt. Distler-Harth kommentiert dieses Vorhaben folgendermaßen:

Hier zeigt sich wieder [...], dass Hugo Distler außerstande war, die psychische Beschaffenheit eines hohen politischen Funktionärs in einer Diktatur sich vorzustellen. So glaubte Hugo Distler kindlichen Herzens, Drewes mit seinem Friedenstext tatsächlich anrühren zu können. Mochte dieser vielleicht auch privat Sympathien für Distlers Person und sein leidenschaftliches Friedensprojekt hegen, so hatten doch solche persönlichen Sympathien keinerlei Einfluss auf [seine] Musikpolitik.

Man könnte hinzufügen, dass ein Kunstwerk ja nur dann Sinn hat und nur dann seine Adressaten erreicht, wenn es auch aufgeführt wird. Ein Kunstwerk, das frontal gegen den totalitären Staat und den allmächtigen Staatsapparat angeht, hat keine Chancen, aufgeführt zu werden, von der persönlichen Gefährdung des Künstlers einmal ganz abgesehen. Darum konnte Distler seine Kritik und seine Zukunftsvision nur in solch mythologisch verschlüsselter Form anbieten und hoffen, dass die Hörer – einschließlich solcher Funktionäre wie Drewes – sich von der Wirkung seines „Friedenstextes“ würden ansprechen und überzeugen lassen. Einem Kunstwerk, das keine Chancen auf eine Aufführung hat, bleibt diese Wirkung von vornherein versagt. Bei der Beurteilung des Oratoriums muss man diese Faktoren mit bedenken.

Der Schalksknecht Gottes, Die Weltalter und Thomas Manns *Doktor Faustus*

Dem Leser, der die beiden Texte Distlers kennt, werden bei der Lektüre des *Doktor Faustus*⁵⁴ einige frappierende Berührungspunkte auffallen. Wenn sich auch längst keine Identität der Aussage zwischen Distler und Mann herstellen lässt, so sind Parallelen nicht zu übersehen⁵⁵. Sie reichen von rein äußerlichen Ähnlichkeiten der Entstehungsbedingungen über konzeptionelle Übereinstimmungen bis hin zur Verwendung ähnlicher thematischer Schwerpunkte. Zunächst muss auf die zeitliche Nähe der Entstehung vor allem des Oratoriumstextes 1939–1942 und des Romans 1943–1946 hingewiesen werden: eine Zeitspanne, die von kurz vor

none more wonderful than man.“ An diesen Übersetzungen erkennt man die Problematik des Gesagten noch deutlicher.

53 Distler an Kreutz, 27. Dezember 1941. Zitiert bei Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 315–316. Dort auch die folgenden Zitate.

54 Zitiert wird im folgenden nach: Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/M. o. J.

55 Distler besaß *Das Puppenspiel vom Doktor Faust* (Leipzig o. J.). Der Name Thomas Mann findet sich aber nicht in dem Bücherverzeichnis.

dem Zweiten Weltkrieg bis kurz danach reicht und ganz unter dem Zeichen der Geschehnisse dieser verhängnisvollen Jahre steht. In beiden Werken nimmt die gegenseitige Durchdringung von Werk und Zeitgeschehen mehr oder weniger deutliche Umrisse an. Wie dies bei Distler geschieht, wurde schon erwähnt. In *Doktor Faustus*, der Lebensgeschichte des deutschen Tonkünstlers Adrian Leverkühn, erscheint sie in der Form sachlicher Auseinandersetzung⁵⁶ –

Dies alles sage ich, um den Leser daran zu erinnern, unter welchen zeitgeschichtlichen Umständen die Niederschrift von Leverkühns Lebensgeschichte vonstatten geht, und ihn bemerken zu lassen, wie die mit meiner Arbeit verbundene Aufregung ständig bis zur Ununterscheidbarkeit in eins verschmilzt mit derjenigen, die durch die Erschütterungen des Tages erzeugt wird (S. 175).

– oder in überaus ergreifender Schilderung des Kriegsverlaufs zu Beginn mehrerer Kapitel (XXXIII, XXXVI, XLI, XLIII, XLVI), manchmal sogar im Ton tief empfundener Ausrufe oder Wehklagen: „O Deutschland, du gehst zugrunde, und ich gedenke deiner Hoffnungen!“ (S. 391). Hinzu kommt das Gewissensringen um die Frage, auf welchen Ausgang der Ereignisse zu hoffen ist. In *Die Weltalter* glaubt Distler noch an die Möglichkeit der Umkehr, während er in Gesprächen oft geäußert hat, dass er „einerseits hoffte, dass die Nazis den Krieg nicht gewinnen würden, aber gleichzeitig nicht hoffen könne, dass Deutschland den Krieg verlieren würde.“⁵⁷ Schon 1939 schrieb er in einem Brief, dass man an ein Deutschland in „beiderlei Gestalt“ denken und glauben müsste⁵⁸. Mann schreibt auf ähnliche Weise:

Dennoch gibt es etwas, was einige von uns in Augenblicken, die ihnen selbst als verbrecherisch erscheinen, andere aber frank und permanent, mehr fürchten als die deutsche Niederlage, und das ist der deutsche Sieg (S. 34).

Und an anderer Stelle:

Ich will es nicht gewünscht haben, weil viel zu tief mein Mitleid, mein jammervolles Erbarmen ist mit diesem unseligen Volk, [...] und hab' es doch wünschen müssen – [...] aus Haß auf die frevlerische Vernunftverachtung [...] (S. 177 f.).

Manns Beschreibung des zerstörten München erinnert an Distlers Schilderung des gefallenen Troja (und, wie schon erwähnt, im übertragenen Sinne an das zerstörte Lübeck):

und [ich] meide den Anblick unseres gräßlich zugerichteten München, der gefällten Statuen, der aus leeren Augenhöhlen blickenden Fassaden, die das hinter ihnen gähnende Nichts verstellen [...] (S. 456).

Es verwundert nicht, dass sowohl das Oratorium als auch der Roman eine im Grunde kulturpessimistische Einstellung offenbaren. Beide Autoren verstehen die gegenwärtige Epoche als Gegensatz oder gar als Rückgang im Vergleich zu vorigen Epochen, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass Distler den Gedanken an eine Umkehr noch nicht aufgegeben hat⁵⁹.

Ein weiterer interessanter Umstand ist, dass in *Doktor Faustus* zwei fiktive Kompositionen bis ins Detail beschrieben werden: das Chorwerk „Apocalipsis cum figuris“ und die sympho-

56 In diesem Zusammenhang ließe sich auch der erste Absatz des Kapitels XXXV zitieren.

57 Interview mit Waltraut Distler, 28.–29. November 1991.

58 Distler an Ehepaar Typke, 20. September 1939.

59 Dieser Pessimismus findet sich schon bei Hesiod, der den Wunsch äußert, in irgendeiner anderen als der seinigen, eisernen Zeit leben zu können. Siehe Zeile 173–174.

nische Kantate „Dr. Fausti Weheklag“. Die beiden Werke von Distler, um die es in diesem Artikel geht, sind ebenfalls über die Imagination ihres Komponisten nicht hinausgekommen. Noch frappierender ist, dass sowohl *Die Weltalter* als auch „Dr. Fausti Weheklag“ in ihrem musikalischen Stil wesentlich bei Monteverdi anknüpfen sollten⁶⁰.

Bedeutender als diese rein äußerlichen Berührungspunkte erscheinen jedoch die inneren Übereinstimmungen zwischen den Werken, die gleich auf mehreren Ebenen zu finden sind. Eine erste Ähnlichkeit bezieht sich auf die Konzeption. Distler und Mann bedienen sich beide des bewährten Verfahrens, Künstlergestalten in einer anderen als der eigenen Kunst-richtung als Protagonisten ihrer Werke zu verwenden, um von dieser Perspektive aus etwas über die eigene Kunst zu sagen: Der Komponist wählt einen Maler und Holzschnitzer, der Schriftsteller einen Komponisten. Zugleich bietet sich die Gelegenheit, die Gegenwart im Spiegel historischer (*Der Schalksnecht Gottes*), mythologischer oder sagenhafter Motive (*Die Weltalter*, *Doktor Faustus*) zu reflektieren. Mehr noch als durch die neue Perspektive, die solch ein vorgehaltener Spiegel gewährt, die aber zugleich die Gefahr eines zu sicheren Abstandes enthält, scheint im Falle der letztgenannten beiden Werke die Wahl eines mythologischen bzw. sagenhaften Stoffes durch die Unbeschreibbarkeit des darzustellenden Themas motiviert zu sein. Es ist, als ließe sich die hereinbrechende deutsche Katastrophe nur noch allegorisch darstellen, sozusagen als einzige oder letzte Möglichkeit, so, und nur noch so, darüber zu reden. Während Distler den Weltaltermythos wählt, nimmt Thomas Mann die Faustsage und den uralten Archetypus des Teufelspakts als Grundmotiv, auf dem sich das Werk dann strukturell und inhaltlich aufbaut. Ob das zugleich als Mittel zu verstehen ist, dem „nordischen Mythos“, etwa eines Alfred Rosenberg, sozusagen in eigener Währung entgegenzutreten, bleibe dahingestellt.

Das mythologische Element ist jedoch nicht auf diese konzeptionelle Ebene beschränkt. Vielmehr kommen auf thematischer Ebene zusätzliche mythologische bzw. sagenhafte Motive ins Spiel. In der Oper sind es Christoforus und Prometheus, im Oratorium ergänzen die Gestalten Cassandra und wiederum Prometheus jeweils auf ihre Weise den Weltaltermythos, und im Roman spielt – neben der symphonischen Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, die ja schon durch das Grundmotiv vorgegeben ist – die apokalyptische Thematik in dem Chorwerk „Apocalipsis cum figuris“ eine wichtige Rolle. Dieses Chorwerk ist die erste der beiden letzten großen Kompositionen des Romanhelden Adrian Leverkühn („eines der beiden Haupt-Wahrzeichen seines herben und stolzen Lebens“ [S. 456]) und basiert zum großen Teil auf der gleichnamigen Holzschnittserie von Albrecht Dürer. Ziel Leverkühns war es, ein Werk zu schaffen, das neben der Offenbarung des Johannes auch andere „vor- und frühchristliche Eschatologien“ einschließt und sie brennpunktartig zu einer „künstlerischen Synthese drohend zusammenfasst und nach unerbittlichem Auftrag der Menschheit den Spiegel der Offenbarung vor Augen hält, damit sie darin erblicke, was nahe herangekommen.“ (S. 360 f.)

Diesem fiktiven apokalyptischen Werk, das Mann an anderer Stelle als „Prophetie des Endes“ (S. 456) charakterisiert, steht bei Distler Cassandra gegenüber, die als Seherin in *Die Weltalter* ebenfalls das Ende prophezeit. Ihre Wehklagen, vor allem das „Dreimalwehe“ im dritten Teil, enthalten direkte Anklänge an die Johannes-Offenbarung (8, 13). Das apokalyptische Moment in Distlers Oratorium wird verstärkt durch das noch in der Zukunft liegende eiserne Zeitalter, vor dem Cassandra warnt. Im Zustand visionärer Verzückung verwechselt

60 Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304; Mann (wie Anm. 54), S. 489, 491 f.

sie sogar Vergangenheit und Zukunft, indem sie das Verderben bringende Trojanische Pferd mit den apokalyptischen Reitern identifiziert. Distler hatte schon im Zusammenhang mit einem früheren Werk, der Motette *Wacht auf, es tut Euch not*, eben dieses Bild mit Namen genannt⁶¹. Auch Leverkühn komponiert zu diesem Thema einen „Schreckenschor der vor den vier Reitern flüchtenden, strauchelnden, hingestürzten, überrittenen Menschheit“ (S. 364).

Aus der apokalyptischen Thematik geht sowohl im Oratorium als auch im Roman das Motiv der Wehklage hervor. In *Die Weltalter* ruft Cassandra wiederholt ihr „Wehe“ in die Handlung hinein. Sie ist mit ihrer Klage jedoch nicht allein: Schon der Beginn des Werkes setzt, nach dem Prolog, mit „Demeters Klage“ über ihre verlorene Tochter Persephone ein. Auch in *Doktor Faustus* fungiert das Motiv der Wehklage fast wie ein Leitmotiv. Bezeichnenderweise gibt es in der Kantate „Apocalipsis cum figuris“ eine Vertonung eben der Stelle aus Offenbarung 8, 13, die in Distlers Oratorium anklingt. Mann beschreibt das dreimalige Wehe des durch den Himmel fliegenden Adlers als „der greuliche, dem höhnisch meckernden Fagott übergebene Ruf des ‚Vogels Wehe‘“ (S. 364). Auch der Titel der Kantate „Dr. Fausti Weheklage“ deutet die zentrale Rolle des Weheklagens an. Mann charakterisiert die Kantate als „Monstre-Werk der Klage“ (S. 489) und fügt in einem Abschnitt hinzu, der hier nur selektiv zitiert werden kann:

die Klage ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, daß aller Ausdruck eigentlich Klage ist, wie denn die Musik, sobald sie sich als Ausdruck begreift, am Beginn ihrer modernen Geschichte, zur Klage wird [...].⁶²

Das Motiv des Teufelpakts repräsentiert einen weniger direkten, aber trotzdem nicht zu übersehenden Berührungspunkt zwischen Distlers und Manns Werken. In *Doktor Faustus* wird dieses Motiv gleichsam auf zwei Ebenen herausgearbeitet, der künstlerischen und der politischen. Mann charakterisiert seinen Roman⁶³ als

[eine] Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte aus der Schicksalsgegend Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d. h. mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands.

Bei Distler kommen diese beiden Motive getrennt vor, und zwar mit der – schon als problematisch charakterisierten – Prometheusgestalt verquickt: In *Der Schalksknecht Gottes* geht es um einen Teufelpakt, der im übertragenen Sinne mit dem künstlerischen Selbstverständnis

61 Ebd., S. 147.

62 Mann war mit dieser Auffassung Adorno verpflichtet, der in seiner *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt/M. 1976, S. 43, 46–47) schrieb: „Musik [...] gilt dem realen Leiden“, oder „Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen.“

63 Umschlagtext der benutzten Ausgabe (wie Anm. 54). Ronald Hayman (*Thomas Mann, A Biography*, New York 1995, S. 491) formuliert: „What may have fired [Mann’s] impatience to develop the Faust idea was the realization that he could establish a quadrilateral connection between Nietzsche, the syphilitic artist, Nazi Germany, and the plight of the avant-garde composer. Discussing this, he could write about contemporary creativity in general and his own problems in particular. The syphilitic artist could be a German composer; both his career and his disease could be modeled on those of Nietzsche, who would never be mentioned by name. Instead of offering to renew the composer’s youth, the Devil would propose, perhaps in a hallucination, to reinvigorate his creativity, and their pact would somehow be linked to Germany’s pact with Nazism.“

des Veit Stoß zu tun hat, während in *Die Weltalter* das eiserne Zeitalter – mit Vorsicht – als ein politischer oder vielleicht eher kultureller Teufelspakt interpretiert werden könnte.

Der wichtigste Unterschied zwischen Mann und Distler ist der Ausgang des Teufelspakts. *Doktor Faustus* endet mit der Paralyse, dem „Vom Teufel geholt Werden“ des Protagonisten und mit dem Untergang Deutschlands. Die Frage eines alternativen Endes, etwa die Möglichkeit der Umkehr oder Gnade, wird mehrfach im Roman thematisiert, aber stets abgelehnt. So heißt es beispielsweise in dem letzten Bekenntnis Leverkühns⁶⁴:

Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. [...] – da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch Spekulation. (S. 506)

Und über Deutschlands Untergang schreibt der Erzähler ganz zum Schluss:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? (S. 514)

Dass Mann den Hoffnungsschimmer, der in dem letzten Satz aufleuchtet, letztlich doch nicht ganz auslöschen will, deutet der diesem Zitat folgende Schlusssatz des Romans an. Dem Biographen des Romans werden diese Abschiedsworte an seinen Helden und an Deutschland in den Mund gelegt: „Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“ (S. 514)

Dass bei Distler dagegen in beiden Werken die Umkehr und die Gnade zu einem Angelpunkt der Handlung erhoben werden, braucht an dieser Stelle nicht noch einmal hervorgehoben zu werden. Das „Wunder, das über den Glauben geht“ wird gegen Ende der Synopsis des Oratoriums als das „Nichtzuerhoffende“ beschrieben, das „Ereignis“ wird: „sie [die Götter] kehren heim.“ (S. 3)

Umkehr und Gnade ist ein Thema, das bei Distler auch über die beiden hier besprochenen Texte hinaus wichtig ist. Besonders eindrücklich vertont er den Aufruf zur Umkehr in der schon erwähnten Motette *Wacht auf es tut Euch not*. In dem von Christoph Hosmann von Elbogen 1565 verfassten Text heißt es zum Beispiel:

Gott hat gemacht ein Peitschen
von Hunger, Krieg und Tod,
die will er euch zusenden,
wie ihr vor Augen secht.
Er streicht zum letzten Enden,
werd ihr euch nicht umwenden
und euch bekehren recht!

Ähnliche Gedanken vertonte Distler bereits 1934 in der Reformationsmotette *Wach auf, du deutsches Reich*.

64 Ähnliche Argumente werden auch anderswo im Roman entfaltet, etwa S. 251 oder 491.

Ein weiterer Berührungspunkt soll abschließend erwähnt werden. In seinem Roman setzt Mann sich wiederholt mit der Frage der künstlerischen Begabung auseinander. Eine umfassende Auswertung dieses auch sonst bei Mann zentralen Themas wäre hier fehl am Platz. Nur zwei Zitate mögen seine Auffassung illustrieren. Zum einen spricht er von „Genie und seine[r] *jedenfalls* dämonisch beeinflusste[n] Natur“ (S. 9). An anderer Stelle schreibt er: „Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.“ (S. 359). Andersens Märchen von der kleinen Seejungfer und ihren Schmerzen wird mehrfach herangezogen (S. 347–348, 357–358). Wie schon erwähnt, ist dieser Frauenkomplex auch in *Der Schalksknecht Gottes* ein zentrales Thema. Distler kommt aber zu einer ganz anderen Antwort, wenn er über die schöpferische Kraft und die mit ihr zusammenhängenden Schmerzen sagt,

daß die tiefste Erfüllung [...] der Kunst [...] beschlossen sei in jener unschuldig-jungfräulichen und doch zugleich wissenden Empfängnisbereitschaft, für die in Gnaden Empfangen und in Schmerzen Sichhingeben eins ist, ein frommes Magdtum, in der Knechtsgestalt. (S. 33)

Für die jeweiligen Bewunderer der beiden Künstler, Distler und Mann, wird das Aufzeigen dieser Berührungspunkte bestimmt zu einer anregenden Erweiterung ihres Verständnisses führen, ganz gleich, ob sie nun ähnlich oder entgegengesetzt behandelt werden.

Zur geistlichen Vokalmusik von Nikolaus Adam Strunck

PIETER DIRKSEN

1. Heinrich Schütz und die Strunck-Familie

Im Jahre 1647 veröffentlichte Heinrich Schütz in Dresden den zweiten Teil seiner *Symponiae sacrae*, verlegt von seinem damaligen Adlatus, Hoforganist Johann Klemm, und dem Bautzener Organisten Alexander Hering. Zwei weit markantere Namen werden aber auf der Titelseite als Kommissionäre genannt: Johann Rosenmüller, der zur Zeit in Leipzig tätig war (und ein Jahr später mit seinen *Kernsprüchen* eine ganz ähnlich angelegte Sammlung geistlicher Konzerte vorlegte), sowie Delphin Strunck, Organist zu Braunschweig. Strunck war dort 1601 als Sohn des Petriorganisten Joachim Strunck geboren worden. Über seine Jugend und Ausbildung sind keine Einzelheiten bekannt. Obwohl ein Studium Struncks bei Sweelinck nicht belegt und auch nicht sehr wahrscheinlich ist¹, weist sein erhaltenes Orgelwerk ihn als einen wichtigen Vertreter der norddeutschen Sweelinck-Tradition aus, und eine Schülerschaft zu einem von deren Mitgliedern kann ohne weiteres angenommen werden.

Nach Tätigkeiten im benachbarten Wolfenbüttel und in Celle wurde Strunck 1637 Organist an der Hauptkirche St. Martin zu Braunschweig. Hier wurden ihm „nach und nach 5 Orgeln anvertrauet, die er durch seinen jüngsten Sohn, Tochter, und 2 Scholaren verwalten [ließ]“². In diesem Umfeld müssen die sogenannten Zellerfelder Tabulaturen entstanden sein, eine der Hauptquellen der norddeutschen Orgelmusik. Sie bestehen aus dem umfangreichen Band Zellerfeld 1, der verschiedenen (Kopier-)Daten zufolge seit der Mitte der 1630er Jahre bis 1645 entstand, und der weit bescheidener angelegten, um 1669 geschriebenen Tabulatur Zellerfeld 2. Zellerfeld 1 entstand höchstwahrscheinlich im Kreise der Braunschweiger Familie Jordan, deren Mitglieder als Pastoren oder Organisten tätig waren und die in das Umfeld von Strunck gehörten³. Der mit Abstand am stärksten vertretene Komponist in dieser Quelle ist Heinrich Scheidemann, der vielfältige Beziehungen zur Braunschweiger Organistenszene pflegte. In ihm darf man wohl Struncks Lehrer vermuten.

In der wichtigsten der beiden Zellerfelder Tabulaturen, Zellerfeld 1, findet sich am Ende (als Nr. 58) auch eine Intabulierung von Heinrich Schütz' achtstimmiger Komposition des 136. Psalms, *Danket dem Herrn* (SWV 32) aus den *Psalmen Davids* von 1619. Dieser Eintrag, wohl von Hieronymus Jordan geschrieben, muss aufgrund von Datierungen einiger unmittelbar vorangehender Stücke zu Anfang des Jahres 1645 erfolgt sein. Es ist wohl kein Zufall, dass Schütz sich gerade zu dieser Zeit in Braunschweig aufhielt, wahrscheinlich sogar als Hausgast von Delphin Strunck. Am 23. Februar 1645 übernahm er außerdem die Patenschaft von Struncks drittem Kind⁴. Nach zweijähriger Tätigkeit am dänischen Hofe Christians IV.

1 Es lässt sich aber nicht ganz ausschließen, da die jüngsten bekannten deutschen Schüler Sweelincks nur zwei oder drei Jahre älter waren als Strunck: Der Hamburger Ulrich Cernitz wurde 1598, der Leipziger Anderas Düben 1597 oder 1598 und dessen Bruder Martin 1598 oder 1599 geboren.

2 WaltherL, S. 583.

3 Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 15–42.

4 Moser, S. 153–157.

hatte Schütz Kopenhagen Anfang Mai 1644 verlassen. Die Reise führte ihn zunächst nach Hamburg, wo er den bekannten Pastor und Dichter Johann Rist sowie den Petri-Organisten Jakob Praetorius (1586–1651) traf. Im Herbst des Jahres reiste er nach Braunschweig weiter. Hier hielt er sich einige Monate als Berater der besonders musikbegeisterten und selbst als Komponistin tätigen Gattin von Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg, Sophie Elisabeth (1614–1676), auf. Schütz steuerte außerdem Kompositionen zu Festlichkeiten an diesem seit 1642 wieder in Wolfenbüttel residierenden Hofe bei – darunter Silvester 1644 eine *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*⁵ –, und er vermittelte für den Hof den Erwerb eines Orgelpositivs aus der Hamburg Petrikirche, das selbstverständlich „unter Jacobi Pretorii hand und inspection“⁶ gestanden hatte.

In diesem Zusammenhang ist eine mehr als vierjährige Unterbrechung im Kopierprozess von Zellerfeld 1 von besonderem Interesse, und zwar zwischen den Nummern 42 vom 2. Mai 1640 und 45 vom 7. Oktober 1644 (die Nummern 43 und 44 sind nicht datiert). Angesichts der Beschaffenheit der Stücke ab Nr. 45 sowie von Schütz' längerem Hamburgaufenthalt im Sommer 1644 könnte er dort eine Sammlung neuester Orgelmusik erworben und Delphin Strunck und dessen Braunschweiger Kreis zum Kopieren überlassen haben. Im Lichte seiner Begegnung mit Jakob Praetorius fällt jedenfalls besonders auf, dass die wichtigsten Werke unter den Nummern 45–57 in Zellerfeld 1 nicht von Scheidemann stammen (immerhin ist er noch mit sieben Werken vertreten), sondern von Jakob Praetorius. Als geschlossenes Ganzes wurden als Nr. 51–52 seine wohl bedeutendsten erhaltenen Werke⁷ eingetragen: eine siebenversige Bearbeitung von *Vater unser im Himmelreich* sowie eine vierversige Bearbeitung von *Was kann uns kommen an für Not*⁸. Beide Kompositionen beanspruchen fast die Hälfte dieses Teiles der Tabulatur. Dagegen fehlt Praetorius in der früheren, viel umfangreicheren Schicht von Zellerfeld 1, in der Scheidemann dominiert. Hier zeigt sich die starke Orientierung Struncks und seines Kreises an der Scheidemann-Linie der Hamburger Schule. Schütz hingegen kann angesichts seiner Verbindungen zur stilistisch „konkurrierenden“ Praetorius-Linie – zu erinnern wäre an Schütz' Entscheidung für Jakob Praetorius statt Scheidemann als Orgellehrer seines Meisterschülers Matthias Weckmann in den Jahren 1633–1637 – als Vermittler der Orgelmusik von Jakob Praetorius an die Braunschweiger Organisten betrachtet werden.

Schütz hatte die Komposition seiner *Symphoniae sacrae* II schon drei Jahre vor ihrer Publikation 1647 abgeschlossen. Bei seinem Abschied aus Kopenhagen 1644 hatte er dem Widmungsträger, Prinz Christian von Dänemark, eine Manuskriptfassung überreicht. Ohne Zweifel befand sich eine weitere Kopie in Schütz' Reisegepäck, und es ist gut denkbar, dass diese neuen und bedeutenden Stücke am Wolfenbütteler Hof musiziert wurden, wo nach kriegsbedingten Krisenjahren die Hofkapelle, dank Schütz' wesentlicher Hilfe, wieder im Aufbau begriffen war. Wohl wegen der so entstandenen Kontakte zur Strunck-Familie wurde Delphin

5 Jörg-Jochen Berns, „*Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*“ – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: SJB 2 (1980), S. 120–130.

6 Vgl. Schütz' Schreiben an Sophie Elisabeth vom 22. Oktober 1644, abgedruckt bei Moser, S. 156 f., und Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656–1672. An annotated translation*, Rochester 1992, S. 239–242.

7 Dies gilt einschließlich der Clausholmer Magnificat-Reihen (Jacob Praetorius, *Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000), die insgesamt eine weniger gleichmäßige Qualität aufweisen.

8 Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974, Nr. 6 und 7.

Strunck einige Jahre später zum Kommissionär für die Veröffentlichung der *Symphoniae sacrae* II auserwählt. (Bald darauf übernahm er in gleicher Funktion auch Schütz' *Geistliche Chormusik* von 1648.) Die *Symphoniae sacrae* II setzten neue Maßstäbe für die konzertante Kirchenmusik Nord- und Mitteldeutschlands, vor allem hinsichtlich der wechselnden Art und Anzahl der Vokalstimmen sowie der weitgehenden Standardisierung der in der Barockzeit dominierenden Triobesetzung mit zwei Violinen mit Continuo (auf weitere Aspekte wie die feine Balance zwischen vokalem und instrumentalem Kontrapunkt und die beispielhafte Textbehandlung kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden⁹).

Im Haushalt Struncks ist Schütz wohl auch schon dem im November 1640 geborenen Sohn Nikolaus Adam begegnet. Merkwürdigerweise ist nichts über eine mögliche Lehrzeit bei Schütz – sie hätte eigentlich auf der Hand gelegen – bekannt. Ohne Zweifel von seinem Vater als Clavierspieler ausgebildet, ging Nikolaus Adam 1657 oder schon früher zum Lübecker Violinvirtuosen Nathaniel Schnittelbach (1633–1667), um bei einem Meister das Geigenspiel zu erlernen. Bald als Clavier- und Geigenvirtuose berühmt geworden, reiste er durch das damalige deutsche Kaiserreich und Italien, mit mehr oder weniger lockeren Anstellungen in Celle (1660–1665), Hannover (1665–1679), Hamburg (1679–1682), wiederum Hannover (1682–1686) und Dresden (1688–1697). Schon immer stark an der Oper interessiert – Strunck war einer der ersten komponierenden Mitarbeiter der neuen Hamburger Gänsemarktoper – versuchte er, sich in seiner Dresdner Zeit vor allem als Opernkomponist und -unternehmer durchzusetzen, und zwar mit einem Schwerpunkt in Leipzig¹⁰. Struncks Leistungen auf diesem Gebiet darf man sicherlich nicht unterschätzen. Doch lassen sie sich kaum beurteilen, weil einerseits das Unternehmen scheiterte und andererseits die musikalischen Quellen fast vollständig schweigen. Überhaupt scheint das eher rastlose Leben dieses hochtalentierten Musikers sich ausgesprochen negativ auf die Überlieferung seiner Werke ausgewirkt zu haben. Von seinen vielen Opern ist fast nichts erhalten; sein einziges gedrucktes Instrumentalopus, die *Musikal. Übung auf der Violin und Viola da Gamba [...] bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge, dann auch etlichen Ciaconen m. 2 Violinen* von 1691¹¹, ist restlos verschollen¹². Es bleiben wenige Opernfragmente und gedruckte Sammlungen von Opernarien, zwei Ensemblesonaten¹³, zwei Blockflötensuiten¹⁴, neun ausschließlich kontrapunktisch orientierte Tastenwerke¹⁵ sowie einige geistliche Konzerte. Die letztgenannte Gruppe bildet neben der Claviermusik den sowohl quantitativ als auch qualitativ bedeutendsten greifbaren Werkbereich. Ihm wenden wir uns im Weiteren zu.

- 9 Vgl. Konrad Küsters Vorwort zur in Vorbereitung befindlichen Ausgabe der *Symphonia sacrae* II in der SSA, Bd. 15–17. Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung seines Manuskripts.
- 10 Zur Biographie vgl. Fritz Berend, *Nikolaus Adam Strunck 1640–1700. Sein Leben und seine Werke*, München 1913; Michael Maul, Art. *Strunck, Nikolaus Adam*, in: MGG2, Personenteil 16, Sp. 210–216.
- 11 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* II, Leipzig 1902, S. 85; WaltherL, S. 583.
- 12 Peter Wollny (Maul, wie Anm. 10, Sp. 214) vermutet in einer anonym überlieferten, großangelegten Bearbeitung des Chorals *Wie schön leuchtet der Morgenstern* für Violine und Continuo im Wiener Minoritenkonvent (Codex 726) einen Überrest dieser Sammlung (vgl. die Ausgabe von Konrad Ruhland: *Anonymer Meister, Sonata „Wie schön leuchtet der Morgenstern“*, Magdeburg 2006).
- 13 Universitätsbibliothek Uppsala, Imhs 8:25 (Sonata a 3) und 8:26 (Sonata a 6).
- 14 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 253 Mus. Hdschr.
- 15 Hauptquelle ist der sogenannte Benisch-Codex (Yale University, New Haven, LM 5056); vgl. Nikolaus Adam Strunck, *Sämtliche Orgelwerke* [sic!], hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz 2007.

2. Der Bestand

Die Mehrheit der Vokalwerke ist lediglich mit einer Zuschreibung an „Strunck“ überliefert (vgl. Tabelle 1). Damit wäre grundsätzlich eine Zuschreibung sowohl an Delphin als an Nikolaus Adam möglich. Dieses Problem wurde schon von Struncks Biograph Fritz Berend erkannt¹⁶, der pauschal zugunsten von Nikolaus Adam entschied. Berends Entscheidungen sind, soweit ich sehe, von der Forschung übernommen worden. Es muss aber bedacht werden, dass einerseits die erhaltenen Werke des älteren Strunck – bis auf seine Orgelmusik – ein überaus hohes Niveau aufweisen, und dass andererseits Delphin erst 1694 im biblischen Alter von 94 Jahren verstarb; sein inzwischen weit berühmterer ältester Sohn hat ihn also nur um sechs Jahre überlebt. Aus dem Fundus der erhaltenen „Strunck“-Kirchenstücke lassen sich nur drei Werke eindeutig einem der beiden Struncks zuordnen (vgl. Tabelle 1). Weitere offenbar problemlos einzuordnende Werke sind entweder mit andersartigen Echtheitsproblemen behaftet (*Es woll uns Gott genädig sein*) oder verschollen und nur aus Erwähnungen in Inventaren bekannt.

Betrachten wir zunächst die beiden gesicherten „Pole“ in diesem Werkbestand. Sie lassen sich nur schwer vergleichen. Delphins *Musicalischer Glück Zuruff* ist eine großbesetzte, repräsentative Festmusik in C-Dur mit Trompetenchor, bei Nikolaus Adams *Laudate pueri* und *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* handelt es sich hingegen um kleinbesetzte, solistische Werke in Molltonarten: ein lateinisches Psalmkonzert und eine Choralbearbeitung mit Lamento-Charakter. Irgendwo zwischen diesen beiden Extremen hinsichtlich Besetzung und Affekt lassen sich die weiteren „Strunck“-Kompositionen einordnen. Stellt man zunächst zwei Stücke mit divergierenden Autorenangaben zurück (*Cum invocarem exaudivit me Deo* und *Es woll uns Gott genädig sein*), bleiben vier Kompositionen, die sämtlich als Unikate in der Bokemeyer-Sammlung überliefert sind und im Grunde von Delphin wie von Nikolaus Adam stammen können. Alle sind für wesentlich größere Besetzungen geschrieben als die zwei gesicherten Kompositionen Nikolaus Adams, bleiben jedoch in dieser Hinsicht hinter dem erhaltenen Einzelwerk Delphins zurück. Tabelle 1 bietet eine Übersicht über den Bestand, die Überlieferung sowie, bei den erhaltenen Werken, über deren Besetzung und Umfang.

Tabelle 1: Übersicht über die geistlichen Werke von Delphin und Nikolaus Adam Strunck

Titel [Tonart]	Besetzung ¹⁷	Takte	Quelle ¹⁸	Autorenangabe
Delphin Strunck				
<i>Kommet und sehet die Werke des Herrn (Musicalischer Zuruff)</i> [C]	SSATB 4Tr, 2Vl / 2Corn/2Trb/2Va Trb Bc	335	Wolfenbüttel (autographer Stimmensatz)	Delphin Strunck

16 Berend (wie Anm. 10), S. 170.

17 Abkürzungen hier und im Folgenden (auch in den Notenbeispielen): S: Sopran; A: Alt; T: Tenor; B: Bass; Vl: Violine; Va: Viola; Vadg: Viola di Gamba; Str: Streicher; Fg: Fagott; Ob: Oboe; Tr: Trompete; Trb: Posaune; Corn: Horn; Bc: Basso continuo.

18 Bokemeyer: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30272 (Partitur); Düben: Uppsala, Universitätsbibliothek, Vmhs 46:2 (Stimmen); Grossfahner: Weimar, Hochschule für Musik, Mus. Ms. GF 368/Str (Stimmen); London: British Library R.M. 24.a1.-5. (Partitur); Luckau: Stadtkirche St. Nikolai Ms. 302–303 (Stimmen); Wolfenbüttel: Herzog-August-Bibliothek, Mus. Ms. Slg. 204 (nur S/Bc).

„Strunck“

<i>Christus resurgens</i> [e]	STB 2VI Bc	80	Bokemeyer	„Struncken“
<i>Cum invocarem exaudivit me Deo</i> [e]	SATB 2VI 2Va Bc	339	Bokemeyer London	„Theile“ „Strunck“
<i>Es woll uns Gott genädig sein</i> [e]	STB 2VI 2Va Fg Bc	271	Bokemeyer Luckau	„Bronner“ „Strunck“
<i>Höre, mein Volck</i> [F]	AAB 2VI 2Va Fg Bc	167	Bokemeyer	„Strunck“
<i>Nun treten wir ins neue Jahr</i> [F]	SATB 2VI [2Va] Bc	109	Bokemeyer Lüneburg 1696 ¹⁹	„Strunck“ „Strunck“
<i>Siehe meine Freundin</i> [G]	SSATB 2VI 2Va Fg Bc	320	Bokemeyer	„Strunck“

Nikolaus Adam Strunck

<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> [e]	S 2VI Va Fg Bc	372	Luckau Grossfahner Wolfenbüttel Lüneburg 1696 ²⁰	„Strunck“ „Mons: Strunckens Capellmeister in Dresden „N. A. Strunck“ „Strunck“
<i>Laudate pueri</i> [a]	T 2VI Bc	316	Bokemeyer	„N. A. Strunck“

Nur aus Inventaren belegte Werke von „[N.A.] Strunck“

<i>Ach Herr, straf nicht nicht</i> (Ps. 6)	T V 3Vadg Bc		Dresden 1692 ²¹
<i>Coelum et terra transibunt</i>	?		Braunschweig (um 1700) ²²
Die Auferstehung Jesu (Oratorium)	?		Dresden 1688 ²³
<i>Diese sindt die kommen sindt</i>	SATB		Lüneburg 1696 ²⁴
<i>Dixit Dominus</i>	SSATTB/SSATTB, 2VI 2Va Fg 2Corn 3Trb Bc		Weißenfels 1693 ²⁵ , Lüneburg 1696 ²⁶
<i>Fratres etsi praecupatus</i>	„à 8“		Rudolstadt 1736 ²⁷
<i>Gott sey mir gnädig</i>	„5 strom, 4 voci“		Rudolstadt 1736
<i>Sic Deus</i>	„à 6“		Rudolstadt 1736
<i>Wol dem der den Herrn fürchtet</i>	SATB Bc		Lübeck 1695 ²⁸

Anonym, möglicherweise Nikolaus Adam Strunck

<i>Sic Deus dilexat mundum</i> [a]	SSB 2VI Bc	132	Düben
<i>Herr Jesu Christ, du höchstes</i> <i>Gut</i> [g]	S 2VI Va Fg Bc	298	Bokemeyer

19 Verschollen; vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St.-Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621 (hier Nr. 692).

20 Ebd., Nr. 454.

21 SHStA Oberhofmarschallamt Lit. O, Cap. IV Nr. 68, Hofdiarium 1692. Angabe nach Maul (wie Anm. 10), Sp. 213.

22 Braunschweig, Stadtarchiv G II, 6, Nr. 6. Vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227–1828*, Braunschweig 1991 (= Braunschweiger Werkstücke 31), S. 268–275, hier S. 272.

23 Fürstenau, S. 301.

24 Seiffert (wie Anm. 19), Nr. 196.

25 Vgl. Klaus-Jürgen Gundlach, *Das Weißenfesler Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001, S. 316.

26 Seiffert (wie Anm. 19), Nr. 226.

27 Vgl. Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Sonderband der Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105–134.

28 Vgl. Stephen Rose, *A Lübeck music auction, 1695*, in: SJB 30 (2008), S. 171–190, hier S. 189.

3. Zur Stilistik der gesicherten Vokalkonzerte Nikolaus Adam Struncks

Einer relativ weiten Verbreitung, wenn nicht sogar einer gewissen Popularität scheint sich Nikolaus Adams Choralkonzert *Ich ruf zu dir* erfreut zu haben. Es hat sich in nicht weniger als drei Quellen erhalten und ist zusätzlich in einem Inventar belegt. Damit bildet es in der weitgehend von Unikaten beherrschten Überlieferung der nord- und mitteldeutschen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts eine rechte Ausnahmerecheinung. Die relativ große zeitgenössische Beachtung wird durch die Qualität des Stückes vollauf bestätigt. Ausgesprochen ingenios und geschlossen erweist sich schon die formale Anlage:

Tabelle 2: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*

Abschnitt. Takt	Choralvers. Zeile	Tempo bzw. Metrum	Merkmale
1. 1–42	I. 1–2	Adagio (42 Takte)	Lamento, stark erweiterter und fragmentierter Kantionalsatz
43–55	3	(Allegro; 39 Takte)	Fugato – S 2V1 Bc
56–81	4		stark erweiterter und fragmentierter Kantionalsatz
82–172	5–9	3/2 (91 Takte)	+ Va, konzertant
2. 173–264	II	Presto (90 Takte)	Aria: stark erweiterter und fragmentierter Choral im S über quasi-ostinatem Laufbass, umrahmt von einem Ritornell
265–308	I. 1–2	Adagio (44 Takte)	Lamento da capo, mit Erweiterung des chromatischen Endes
3. 309–372	Amen	6/8 (64 Takte)	konzertant

Das recht umfangreiche Werk weist eine dreiteilige, klassisch-rhetorische Form auf. Strunck geht auf ziemlich freie Weise mit dem Text um, namentlich die mottohafte Wiederholung des ersten Stollens der 1. Strophe in fester Verkettung mit der 2. Strophe stellt ein autonom-künstlerisches Moment dar. Ausgesprochen kunstvoll sind auch die mehrfachen formalen Verschränkungen. Die Dreiteiligkeit der Gesamtform mit tanzhaftem Dreiertakt als drittem Glied ist in kleinerem Umfang bereits innerhalb des ersten Abschnitts realisiert. Eine weitere strukturelle Klammer bildet die Wiederholung des Lamentos am Ende des 2. Abschnitts. Daneben zeigt sich das Bestreben des Komponisten, eine Vielzahl von Techniken zu integrieren: einen fast motettischen, aber instrumental aufgelockerten homophonen Satz, Fugato, Concerto und Aria.

Stilistisch greift Strunck sehr weit aus. Der Eröffnungsteil bezieht sich direkt auf eine auch von Schütz gelegentlich gepflegte Technik der Choralfragmentierung.

Beispiel 1a: Schütz, aus *Erbarm dich mein, o Herre Gott* SWV 447, T. 39–44

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are written below the staff: "er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich, er - barm, er - barm dich". The first three phrases are identical, and the last two are shorter variations.

Strunck:

Ich ruf, ich ruf zu dir, zu dir, zu dir, Herr Je - su Christ,

Strunck geht jedoch viel weiter und intensiviert das Verfahren dann vollends in der 2. Strophe, einer Aria. Aus einer Figur im Streicherritornell wird eine ostinate, pausenlos durchlaufende moderne Basslinie entwickelt, über welcher die fragmentierte Chormelodie in mosaikartigen Wiederholungen erklingt.

Beispiel 1b: N. A. Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 19–24

ich bitt, ich bitt noch mehr, noch mehr, noch mehr,

Der von Friedhelm Krummacher erhobene Vorwurf des Mechanischen und Formelhaf-ten²⁹ relativiert sich in der Praxis erheblich: Struncks Verfahren erscheint wie eine durchaus spannende Übersteigerung eindringlichen, insistierenden Sprechens. Auch die Tempoanweisung „Presto“ ist unter diesem Aspekt zu verstehen.

Nach dem langen, ausgesprochen raschen Abschnitt gestaltet Strunck die sich unmittelbar anschließende Reprise des Lamentos umso effektiver; zur besonderen Wirkung trägt auch die Übertragung der Chromatik auf die Vertonung des Schlusswortes „klagen“ bei, wobei sich die dissonante Harmonik verdichtet (Beispiel 1c). Der kunstvolle Abschluss auf der sonst kaum benutzten vierten Stufe mit Durterz bildet ein weiteres Element des Artifizialen und Expressiven dieser Musik. Auch das Kontrastverhältnis der zwei Dreiertakte – zunächst der traditionelle 3/2-Takt mit typischen weiträumigen Koloraturen, dann am Schluss der moderne 6/8-Takt mit giguenhafter Kurzmotivik und Sprüngen – scheint demonstrative Zwecke zu erfüllen (Beispiele 1d und e).

Beispiel 1c: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 299–308

S
meine Klagen, meine Klagen.

Str
Bc

29 Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 215 und 217.

Beispiel 1d: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 94–97

Beispiel 1e: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 314–318

Man könnte meinen, Strunck habe eine derart umfassende, demonstrative, dabei zugleich dank der Chormelodie geschlossene und dynamisch-einheitliche Komposition aus Anlass seiner erfolgreichen Bewerbung um die Stelle eines Hamburger Rats- und Dommusikdirektor 1679 verfasst. Die Leitung der Dommusik wurde in jener Epoche ja immer nur kompositorisch herausragenden Musikern anvertraut³⁰. Auf eine norddeutsche Entstehung deutet jedenfalls die Existenz der Komposition in zwei mit Hamburg verbundenen Quellen: im Wolfenbütteler Ms. Slg. 204 (hier sind neben Strunck die Hamburger Johann Wolfgang Franck und Johann Kortkamp vertreten) und im Lüneburger Inventar von 1696. Wenn auch eine direkte Verbindung mit dem Jahre 1679 und mit Hamburg vorläufig als reine Spekulation gelten muss, ändert das doch nichts daran, dass *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* in aller Klarheit Struncks außergewöhnliche kompositorische Meisterschaft belegt³¹.

Kaum weniger ambitioniert und gleichfalls von durchdachtem, eigenständigem Aufbau mit dreiteiliger Form gibt sich Struncks Fassung des lateinischen Vesperpsalms *Laudate pueri*.

30 Dazu Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12), S. 243.

31 Nicht nachvollziehbar, vor allem nicht nach einer eingehenden aufführungspraktischen Beschäftigung des Verfassers mit diesem Werk, ist Krummachers (wie Anm. 29, S. 215 ff.) recht pejoratives Urteil.

Tabelle 3: *Laudate pueri*

Hauptteil	Takt	Tonarten (Metrum)	Inhalt
1. Exordium	1–35	a-Moll	Sinfonia (1–14) Motto, Concerto (14–35)
	36–59	e-Moll	Arioso, Laufbass
	60–74	C-Dur	Recitativo/Arioso mit Ritornell
	75–105	a-Moll (3/2)	Arioso
	105–126	a-Moll	Motto, Concerto
2. Medium	127–139	F-Dur, Schluss auf A	Recitativo, Tempowechsel
	140–220	F-C-d-a-G-e (3/2)	Concerto mit Battaglia-Zügen am Anfang
	221–242	a-Moll	Motto, Concerto
3. Finis, Doxologie	243–255	a-Moll	Recitativo
	256–281	a-Moll	Fugato/Concerto
	282–316	a-Moll (3/4)	Fugato, doppelter Kontrapunkt, Stretti

Als struktureller Stützpunkt fungiert hier das als Concerto gesetzte Psalm motto, das zweimal vollständig am Ende der beiden ersten großen Abschnitte wiederholt wird. Vor allem nach dem fast durchführungshaften, tonal instabilen Mittelteil (T. 127–220) – ohne Zweifel eine *Confutatio* im rhetorischen Sinne – wirkt diese Wiederkehr wie eine echte *Confirmatio*. Strunck beutet für die Form seiner Musik die inhaltliche Gliederung des Psalms aus: Die ersten acht Zeilen sind ein allgemeiner Lobgesang (Exordium), die folgenden neun Zeilen (Medium) thematisieren das irdische Leben (mit zentralen Worten wie „niedrig“, „Staub“, „Schlamm“, „unfruchtbar“). Deutlich getrennt von diesem unstabilen Mittelteil ist die Doxologie, in der Strunck die vom Refrain wieder hergestellte Hauptstufe nicht mehr verlässt. Hier zeigt sich noch eine weitere wichtige Seite des Strunckschen Komponierens, wie sie vor allem seinen Clavierkompositionen eignet: die Kombination mehrerer Themen im umkehrbaren Kontrapunkt³². Das Hauptmotiv in T. 256 ff. erscheint wie eine ins Cantabile versetzte Version des Battaglia-Motivs:

Beispiel 2a: N. A. Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 145 f., 259 f.



Auch das Hauptmotiv des Amen hat Strunck aus vorhergehendem Material entwickelt (Beispiel 2b). Am Schluss des Amens kommt es dann zu verschiedenen Stretti in doppeltem Kontrapunkt (Beispiel 2c).

Wie in *Ich ruf zu dir* wird das traditionelle 3/2-Metrum im Binnenteil am Ende von einem moderneren dreiteiligen Metrum – hier der 3/4-Takt – kontrastiert. An die zentrale Aria der Choralbearbeitung erinnert auch der Laufbass des Abschnitts 1b von *Laudate pueri*. Daneben zeigen die rondoartige Struktur, der lebendige concertato-Stil und weitere Einzelheiten wie die eher überschwänglichen Vokalmelismen über langen Orgelpunkten bei „Gloria patri“ in al-

32 Das Verfahren begegnet zudem prominent am Ende von Struncks einzig erhalten gebliebener Triosonate (vgl. Anm. 13).

Beispiel 2b: Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 4, 75 f., 285 f.

Beispiel 2c: Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 311–313

ler Klarheit die für norddeutsche Kompositionen auf lateinische Texte typische stilistische Abhängigkeit von italienischen Vorbildern³³.

4. Die vier erhaltenen „Strunck“-Werke

Die disparaten Texte und Stile der erhaltenen geistlichen Vokalwerke von Vater und Sohn Strunck sind ohne Zweifel eine weitere Folge der äußerst fragmentarischen Überlieferung. Auch die vier jetzt zu untersuchenden Werke, die alle in der Bokemeyer-Sammlung erhalten sind, haben verschiedene Texte und wechselnde Stile: Es handelt sich um eine Hoheliedkomposition (*Siehe meine Freundin*), eine Psalmkompilation (*Höre, mein Volk*), eine lateinische Spruchmotette (*Christus resurgens ex mortuis*) und eine Choralvertonung (*Nun treten wir ins neue Jahr*). Grundsätzlich kommt für diese Gruppe in allererster Linie Nikolaus Adam als Komponist in Betracht. Zum einen wird er bei dem fünften Strunck-Werk aus der Bokemeyer-Sammlung (*Laudate pueri*) explizit genannt (während Delphin in diesem Quellenbereich abwesend ist), zum anderen deutet die relativ späte Entstehungszeit dieser retrospektiven Sammlung doch eher auf den jüngeren Strunck. Außerdem wissen wir, dass Georg Österreich (1664–1735), Begründer und wichtigster Sammler der Bokemeyer-Sammlung, Zugang zu Notenbeständen der Hannoverschen Hofkapelle³⁴ hatte, der Nikolaus Adam Strunck mit einigen Unterbrechungen über zwei Jahrzehnte (1665–1686) verbunden war.

33 Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, S. 79 f.

34 Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“*, in: *SJb* 20 (1998), S. 59–76 (hier S. 68).

Am deutlichsten scheint das kurze *Christus resurgens ex mortuis* für Sopran, Tenor, Bass, zwei Violinen und Continuo Struncks Autorschaft in stilistischer Hinsicht zu bestätigen. Die eröffnende Sinfonia erweist sich nämlich als engstens verwandt mit dem Beginn einer Trio-sonate, die sich unter Struncks Namen in der Düben-Sammlung zu Uppsala erhalten hat.

Beispiel 3a: (N. A.) Strunck, Eröffnungsthemen Sonata à 3/ *Christus resurgens ex mortuis*



Besonders auffällig in diesem sonst sehr kompakt angelegten Werk ist der kontrapunktisch anspruchsvolle erste Vokalteil, in dem ein ständig eingeführtes Motiv wiederum auf Nikolaus Adam deutet.

Obwohl die Psalmkompilation *Höre, mein Volk* gleichfalls für drei Stimmen gesetzt ist, erscheint der Einsatz von zwei Altstimmen und Bass (dazu fünfstimmige Streicher und Continuo) recht ungewöhnlich. Textlich basiert das Stück auf einer Reihung verschiedener Psalmfragmente. Unabhängig davon hat der Komponist einen kunstvollen Aufbau entworfen, der sich von einer Monodie systematisch zu mehrthematischen und kanonischen Kombinationen entwickelt. Nach einer im weiteren Verlauf noch dreimal wiederholten Sinfonia präsentieren die zwei Vokalstimmen nacheinander zwei Arten der Monodie: ein Rezitativ mit Streicherbegleitung („Höre, mein Volk“, T. 14–30) sowie eine „Aria“ mit Laufbass („Wenn dein Wort offenbar wird“, T. 31–46). Der nächste Abschnitt („Wer ist der, der den Herrn fürchtet?“, T. 60–79) hat eine frei-kanonische Anlage mit zwei Themen. Beide werden zunächst von den Vokalstimmen in Kanon exponiert (Beispiel 3b, T. 60–63); anschließend verarbeitet Strunck nur noch die diminuierte Fassung des zweiten Themas mit Koloraturanhang und stets in kanonischer Imitation (Beispiel 3b, T. 66–68). Der längste Abschnitt des Stückes („Seine Seele wird im Guten wohnen“, T. 93–125) basiert auf einem aus beiden vorhergehenden Themen entwickelten langen Fugenthema (Beispiel 3c), dessen zweite Hälfte Strunck auch separat und immer in Engführungen einsetzt. Neben den Vokalstimmen werden zusätzlich die zwei Violinen in den Satz einbezogen, wodurch sich die Polyphonie zur Fünfstimmigkeit steigert.

Ein weiteres unkonventionelles Merkmal ist die Kombination des Schluss-Alleluia (T. 150–167) mit der letzten Textzeile („Und seinen Bund läßt er sie wissen“), und zwar im umkehrbaren Kontrapunkt, wobei ein Gedanke eine weitere Variante des Fugenthemas der vorhergehenden Abschnitte darstellt (Notenbeispiel 3d). Wie in *Laudate pueri* waren also subtile motivische Entsprechungen – neben der dreifachen Wiederholung der eher homophonen Sinfonia – die Einheit des Stückes. Auch *Höre, mein Volk*, ein Stück von hoher Qualität, erscheint deshalb typisch für Nikolaus Adam Strunck.

Weniger ausgeprägte personalstilistische Merkmale zeigen die zwei verbleibenden Werke. Jedoch ist die relativ knappe Choralkantate *Nun treten wir ins neue Jahr* nicht nur als Partitur in der Bokemeyer-Sammlung erhalten, sondern auch im Inventar Lüneburg belegt: ein klares Indiz für Nikolaus Adam, wie wir schon im Zusammenhang mit *Ich ruf zu dir* gesehen haben. Das Werk lässt sich allerdings wegen der vierstimmigen Vokalbesetzung und der viel bescheideneren Anlage kaum mit *Ich ruf zu dir* vergleichen; auch hat Strunck hier auf die Verwendung

der Chormelodie offenbar verzichtet³⁵. Auch sonst weist das Werk keine hervorstechenden kompositorischen Eigenschaften auf. Die breit angelegte Hoheliedvertonung *Siehe meine Freundin* enthält dagegen als personalstilistisches Merkmal wiederum die fugierte Zusammenführung zweier scharf kontrastierender Themen im umfangreichen Schlussabschnitt (Beispiel 3e).

Beispiel 3b: (N. A.) Strunck, *Höre, mein Volk*, T. 60–68

A 1
Wer ist der _____, der den Her - ren fürch - tet, der den Her-ren fürch - tet,

A 2
Wer ist der _____, der den Her - ren fürch - tet,

B
Wer ist der _____, der den Her - ren fürch _____ tet,

Bc
7 6 4 3 4 2 6 6 6 6 4 5 3

der den Her-ren fürch - tet? Er wird un-ter-wei - - -

der den Her-ren fürch - tet? Er wird un-ter-wei - - - - -

der den Her-ren fürch - tet? Er wird un-ter-wei - - - - -

6 6 6 7 6 # # 6 6 6

35 Dieser Neujahrstext des bisher noch nicht identifizierten Dichters begegnet sonst nur noch bei Andreas Hammerschmidt (im dritten Teil seiner *Musicalischen Andachten*, Freiburg 1642), Johann Conrad Geisthirt (Motette a 8, Deutsche Staatsbibliothek [wie Anm. 18] Am.B 326, Nr. 17) und Johann Michael Bach (Motette à 8, Udestedt, Evangelisch-lutherisches Pfarramt, Archiv, Ms. ohne Signatur). In allen diesen Werken fehlt offenkundig eine Chormelodie. Vgl. dazu Daniel Melamed in seiner Ausgabe von Johann Michael Bachs Stück, Stuttgart 1997, S. 2.

Beispiel 3c: *Höre, mein Volck*, T. 93–99

A 1
Sei - ne See - le wird im Gu - ten woh - nen, und sein Sa - me wird das Land be -

A 2

B

Bc

2 6 6 6 6 6

sit - zen, und sein Sa - me

und sein Sa - - - me wird das Land be - sit - zen,

Sei - ne See - le wird im Gu - - - ten woh - nen, und sein

4 3 6 6 7 6

Beispiel 3d: *Höre, mein Volck*, T. 153–156 (nur Vokalstimmen und Bc)

A 1
und sei - nen Bund läßt er sie wis - sen, al - - - - - le - lu - ja,

A 2
al - - - - - le - lu - ja, al - - - - - le - lu - ja,

B

Bc

lu - ja, und sei - nen Bund läßt er sie wis-sen, al - - - - - le - lu - ja, al - - - - - le - lu - ja,

4 3 6 6 5 6 5 6 4 4

Beispiel 3e: (N. A.) Strunck, *Siehe meine Freundin*, T. 295–299

S 1 Al - - - le - lu - ia,

S 2 Al - - -

A Es - set mei - ne Lie - be und trin - cket mei - ne Freu - de und wer - det

T ja, es - set mei - ne Lie - be und trin - cket mei - ne Freu - de und

B Al - - - le - lu - ia.

Bc

al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia, al - - - le - lu - -

- - - le - lu - - - ia, al - - -

trun - cken, trun - cken. Al - - - le -

wer - det trun - cken, trun - cken,

Es - set mei - ne Lie - be und

6 5 6 7 6

5. Zweifelhaftes und Anonymes

In der Strunck-Überlieferung finden sich zwei großangelegte Vokalkonzerte, die, in jeweils zwei Quellen überliefert, widersprüchliche Autorangaben enthalten. In der Luckauer Quelle ist neben *Ich ruf zu dir* noch ein weiteres „Strunck“ zugeschriebenes Choralkonzert, *Es woll uns Gott genädig sein*, eingetragen. Angesichts der unmittelbaren quellenmässigen Nachbarschaft

und des identischen Kopisten kann kein Zweifel bestehen, dass hier Nikolaus Adam gemeint ist. In der Bokemeyer-Sammlung wird jedoch dasselbe Stück dem Hamburger Organisten und Komponisten Georg Bronner (1667–1720) zugeschrieben. Friedhelm Krummacher hat sich ausführlich mit dieser Autorschaft des Stückes auseinandergesetzt und einen stilistischen Vergleich angestellt³⁶. Er kommt zu dem Schluss, „die formale Anlage des ganzen Werkes“ deute „eher auf Strunck, die Formung der Sätze im einzelnen eher auf Bronner“. Die Form des Stückes lässt sich folgendermaßen darstellen:

Tabelle 4: *Es woll uns Gott genädig sein*

Abschnitt. Takt	Choralvers. Zeile	Tempo ³⁷	Merkmale
1. 1–19	I. 1–2	Allegro	Fugato: 1. Melodiezeile mit Kontrasubjekt, Tutti (bis Siebenstimmigkeit)
20–66	3–9	Vivace	S mit c.f., homophones antiphonales Spiel TB/ Instrumente
2. 67–153	II. 1–4	Andante 3/4 Allegro 3/4	Aria S 2V 2Va Fg Bc „freuet sich“
154–181	5–9	Adagio Allegro	Aria T (nur mit Bc)
182–228	III. 1–4		Aria B 2V Fg Bc
3. 229–258	5–8	Grave Adagio	Antiphonal: ein Sänger u. homophones Tutti, Tutti
259–271	9 +Amen	Allegro	Fugato: letzte Melodiezeile mit Kontrasubjekt (Amen)

Tatsächlich entspricht die Kompositionstechnik der vollständigen Choraldurchführung im ersten Teil, wie Krummacher feststellte, derjenigen des Eröffnungsabschnittes von Bronners Choralkonzert *Nun lob, mein Seel den Herren* (für zwei Soprane, Tenor, Bass, zwei Violinen, zwei Oboen und Continuo) aus der Bokemeyer-Sammlung (Beispiele 4a und b)³⁸. Auch die schlichte, homophone Satztechnik der Soloabschnitte könnte mit Bronner in Verbindung gebracht werden. Die das Ganze umrahmenden kontrapunktischen Teile weisen dagegen stark auf Strunck hin. Das gilt besonders für den Eröffnungsabschnitt: Die Instrumente führen die erste Liedzeile sofort als Stretto ein, während die Vokaleinsätze von einem Kontrasubjekt begleitet werden (Notenbeispiel 4b). Kennzeichnend für Strunck (vgl. vor allem die Anlage von *Ich ruf zu dir* und *Höre, mein Volk*) scheint auch die Tatsache zu sein, dass die dreiteilige Form Tutti-Soli-Tutti nicht den drei Versen des Chorals entspricht, der Text des letzten Verses vielmehr über zwei Abschnitte verteilt ist.

Die ambitionierte, symmetrische Anlage des Werkes³⁹ wie überhaupt dessen Qualität sprechen für Strunck. Auch die Besetzung läßt sich eher mit ihm in Verbindung stellen: Die traditionelle fünfstimmige Instrumentalbesetzung mit zwei Bratschen und Fagott findet sich

36 Krummacher (wie Anm. 27), S. 226–228.

37 Bezeichnungen nach der Luckauer Quelle.

38 Deutsche Staatsbibliothek (wie Anm. 18), Mus. ms. 30099: Hier finden sich zwei Bronnersche Vertonungen desselben Chorals. Die zweite, weniger anspruchsvolle, erfordert Sopran, Bass, zwei Violinen und Continuo.

39 Die ausgewogene formale Anlage findet in den Proportionen ihre Entsprechung: Die Taktzahlen der Solo- und der Tutti-Abschnitte betragen 162 und 109, was der „goldenen“ Proportion 5:3 entspricht.

Beispiel 4a: Georg Bronner, *Nun lob, mein Seel den Herren*, T. 18–22

Ob 1

Ob 2

VI 1

VI 2/
S 1

Nun lob mein Seel den

S 2

Nun lob —, nun lob mein Seel, mein Seel,

T

Nun lob —, nun lob mein Seel, mein Seel,

B

Nun lob —, nun lob mein Seel, mein — Seel,

Bc

Detailed description: This system contains the first six staves of the score. It includes parts for Oboe 1 and 2, Violin 1, Violin 2/Strapace 1, Soprano 2, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass. The vocal parts (S1, S2, T, B) have lyrics written below them. The instrumental parts are in G minor and 3/4 time.

Her - - - ren,

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den Her - -

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den Her - -

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den — Her - -

Detailed description: This system contains the remaining staves of the score. It includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Violin 1, Violin 2/Strapace 1, Soprano 2, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass. The vocal parts continue with lyrics. The instrumental parts continue with their respective parts.

Beispiel 4b: (N. A.) Strunck, *Es woll uns Gott genädig sein*, T. 20–23

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Fg

S
Es woll uns Gott ge - - nä - dig

T
es woll uns Gott ge-nä - dig seyn, es woll uns Gott ge-nä-dig seyn,

B
es woll uns Gott ge-nä-dig seyn, es woll uns Gott ge-nä-dig seyn,

Bc

Beispiel 4c: (N. A.) Strunck, *Es woll uns Gott genädig sein*, T. 1–9

2. Versus

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Fg

Bc

Fortsetzung:

The image displays a musical score for a chorale. It consists of several staves. The top four staves are instrumental parts for strings and woodwinds. The fifth staff is a vocal line with the following lyrics: "Es woll uns Gott ge - nädig seyn und". The bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation: 6 6 6 6 δ, followed by a 5/4 3 6.

zwei- oder dreimal bei ihm (vgl. Tabelle 1), während Bronner stets die Dreistimmigkeit wählt, und zwar nicht nur mit zwei Violinen, sondern ganz modern auch mit zwei Oboen (im oben zitierten Choralkonzert werden diese Paare kombiniert) und Continuo. Auch die etwas ungewöhnliche Vokalbesetzung mit Sopran, Tenor und Bass findet sich bei Bronner nicht wieder, hat dagegen bei Strunck eine Entsprechung in *Christus resurgens ex mortuis*.

Krummachers Urteil, die Autorschaft des Stückes sei „quellenkritisch nicht weiter zu klären“⁴⁰, muss nicht zwingend zutreffen. Denn Österreich und Bokemeyer sind in ihrer im Umfang kaum überschaubaren Partitursammlung bei vielen erst nachträglich vorgenommenen Ergänzungen von Autorenvermerken – wie auch bei *Es woll uns Gott genädig sein* – doch gelegentliche Irrtümer unterlaufen, während in Luckau die Autorenangabe direkt vom Kopisten stammt. Auch kann die Überlieferung in Luckau in direkten Zusammenhang mit dem fast wie ein Schwesterwerk erscheinenden Choralkonzert *Ich ruf zu dir* als suggestiv bezeichnet werden. Andererseits verblüfft die in Notenbeispiel 4a wiedergegebene Parallele zu Bronner; auch er lässt sich als Autor nicht ausschließen. Vielleicht haben gar beide Komponisten etwas mit dieser Komposition zu tun – aber das muss natürlich reine Spekulation bleiben.

Weniger problematisch verhält es sich offenbar mit dem Psalmkonzert *Cum invocarem exaudivit me Deo*. In der Bokemeyer-Sammlung ist es Johann Theile zugeschrieben, in einer Londoner Quelle dagegen „Strunck“. Wie Peter Wollny festgestellt hat, wurde letztere Quelle von einem für die Hannoverschen Hofkapelle tätigen Kopisten angelegt⁴¹. Demnach wäre

40 Krummacher (wie Anm. 29), S. 226.

41 Wollny (wie Anm. 34), S. 68.

dessen Zuschreibung an einen der Hannoverschen Kapellmeister, nämlich Nikolaus Adam Strunck, einiges Gewicht beizumessen. Aber auch in der Bokemeyer-Sammlung stammt die Zuschreibung direkt vom Kopisten, weshalb das Stück auch von Theile stammen könnte – trotz aller Vorbehalte, die man einem solchen Urteil angesichts des schmalen erhaltenen Bestands der Werke beider Komponisten beimessen muss. Der Großteil dieses umfangreichen Psalmkonzerts wird von einem Wechsel von schlicht deklamierenden homophonen Tutti-Abschnitten und eher archaisch anmutenden Soli bestimmt: ein für Strunck untypisches Verfahren. Das Gleiche gilt für das Schluss-Amen, das monothematisch angelegt und explizit als „Fuga“ überschrieben ist, was eher auf den Theoretiker Theile hinweisen könnte.

Trotz eher schmäler Vergleichsbasis soll abschließend die mögliche Autorschaft Nikolaus Adam Struncks für zwei anonyme Werke diskutiert werden. Das Rudolstädter Inventar verzeichnet ein *Sic deus a 6* von Strunck. Eine anonyme Komposition mit diesem Titel und dieser Besetzungsstärke hat sich tatsächlich im Bereich der Überlieferung norddeutscher Vokalmusik erhalten, nämlich in der Düben-Sammlung. Hier finden sich, wie schon erwähnt, zwei Streichersonaten Struncks⁴², aber merkwürdigerweise keine ihm zugeschriebene Vokalmusik. Bei dem anonymen Vokalstück⁴³ handelt es sich um eine relativ kurze Komposition für zwei Soprane, Bass, zwei Violinen und Continuo. Angesichts des ungewöhnlichen Textes, zumal im Bereich der norddeutschen Vokalmusik, in Zusammenhang mit der sechsstimmigen Besetzung⁴⁴ könnte eine Zuschreibung an Nikolaus Adam Strunck durchaus erwogen werden. Jedoch weist das Stück keine besonderen personalstilistischen Merkmale auf. Es handelt sich vielmehr um ein einteiliges Concerto im geschmeidigen italienischen Stil mit vielen Terzparallelen der beiden Oberstimmenpaare⁴⁵. Ein anderes anonymes Werk, das man möglicherweise mit Nikolaus Adam Strunck in Verbindung bringen könnte, ist das Choralkonzert *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* für Sopran, zwei Violinen, Viola, Fagott und Continuo aus der Bokemeyer-Sammlung⁴⁶. Das Stück, geschrieben vom Kopisten „JCSc“, ist jedenfalls norddeutscher Provenienz⁴⁷. Das besonders gehaltvolle und recht umfangreiche Werk (es umfasst nicht weniger als 298 Takte), eine kunstvolle Mischung von Choralbearbeitung und freiem Satz⁴⁸, hat die gleiche, in diesem Stilbereich eher seltene Besetzung wie *Ich ruf zu dir*. Auch die Eröffnung mit einer Hyperbole ist auffallend verwandt mit dem Anfang jenes Werks (Beispiele 5a und b). Beschlossen wird *Herr Jesu Christ* mit einem längeren Abschnitt, in dem zwei kontrastierende Themen (Beispiel 5c) miteinander verbunden werden.

42 Vgl. Anm. 13.

43 Uppsala, Universitätsbibliothek, Vmhs 46:2.

44 Eingeräumt werden muss allerdings, dass die Uppsalaer Quelle das Werk als für „5. voci“ bezeichnet, der Basso Continuo also (wie meistens) nicht mitgerechnet wird.

45 Bruno Grusnick ordnete diesen Stimmensatz den Jahren 1671–1674 zu (*Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung* II, in: STMf 46 [1964], S. 153). Das wäre für Nikolaus Adam Strunck ziemlich früh, aber nicht unmöglich.

46 Deutsche Staatsbibliothek (wie Anm. 18), Mus. ms. 30241.

47 Krummacher (wie Anm. 29), S. 220; Wollny (wie Anm. 34), S. 67.

48 Vgl. die Analyse bei Krummacher (wie Anm. 29, S. 219f), wiederum mit einem überflüssigen pejorativen Unterton.

Beispiel 5a: N. A. Strunck, *Ich ruf zu dir*, T. 9–17 (nur S und Bc)

Beispiel 5b: Anonym, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, T. 11–14

Beispiel 5c: *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, T. 238–242

*

Johann Mattheson schreibt in dem sonst nicht sehr ergiebigen und eher ungenauen Strunck-Artikel seiner *Ehren-Pforte* über dessen Musik: „Im heutigen Kirchen-Styl, wie auch vornehmlich im oratorischen und dramatischen, hat er herrliche Proben abgelegt.“⁴⁹ Unklar ist, was Mattheson 1740 mit dem „heutigen Kirchenstyl“ gemeint haben könnte, denn der im Jahre 1700 gestorbene Strunck ist in seinen erhaltenen Werken noch ganz, d. h. textlich wie kompositionstechnisch, der Welt des geistlichen Konzerts verpflichtet. Und anders als z. B. im geistlichen Werk eines Nikolaus Bruhns oder Heinrich Biber verrät Struncks Vokalwerk nichts davon, dass der Komponist ein virtuoser Geiger war. In seiner Textwahl kann man ihn sogar als

49 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel u. a. 1994, S. 354.

ausgesprochen konservativ bezeichnen, denn es fehlen sowohl die freie strophische Dichtung als auch die Mischung verschiedener Textsorten, Charakteristika, welche bei Generationenossen wie etwa Buxtehude schon seit Ende der 1670er Jahre begegnen. Vielleicht sind das Indizien dafür, dass Struncks erhaltene geistliche Vokalmusik (möglicherweise mit Ausnahme von *Es woll uns Gott genädig sein*) einer relativ frühen Schaffensphase entstammt. Jedoch wusste Mattheson offenbar noch von seinem besonderen Ruf nicht nur als Opernkomponist, sondern auch als Komponist geistlicher Vokalwerke. Die Qualität des erhaltenen Bestands⁵⁰ entspricht Matthesons Urteil und lässt überdies den großen Verlust erahnen, den das Verschwinden des überwiegenden Teils des Œuvres von Nikolaus Adam Strunck mit sich gebracht hat.

50 Eine Gesamtausgabe der geistlichen Konzerte und Sonaten von Nikolaus Adam Strunck wird vom Verfasser vorbereitet.

Die Bedeutung des Genfer Psalters für die niederländische Musik im 17. Jahrhundert

RUDOLF RASCH

Die europäische Musikgeschichte hat gewissen musikalischen Repertoires viel zu verdanken, welche ganz und gar nicht als Musikwerke im heutigen Sinne des Wortes konzipiert worden waren. Man denke insbesondere an die großen liturgischen Gesangsrepertoires wie die Gregorianik, den evangelischen Kirchenchoral, oder – im Bereich des Calvinismus – den Genfer Psalter. Diese Repertoires entstanden in erster Linie zu einem liturgischen Zweck, zur Ausschmückung des Gottesdienstes und zur Vertiefung des religiösen Erlebens der Gläubigen. Ihre Ausführung ist nicht primär ein musikalischer, sondern ein kultischer Akt. Dessen ungeachtet haben sie die Entwicklung der Musikgeschichte weitgehend und tief greifend beeinflusst. Der gregorianische Choral ist zweifelsohne das älteste und umfangreichste dieser Repertoires. Er war von großem, vielleicht sogar von entscheidendem Einfluss auf den Entwicklungsgang der Musik und der Musiktheorie in Mittelalter und Renaissance. Die protestantischen Repertoires entstanden hingegen erst im 16. Jahrhundert. Durch ihren eigenen liturgischen Stempel in einer Zeit extremer theologischer Gegensätze war ihr Einfluss auf die Musikgeschichte weniger groß als im Falle der Gregorianik, doch haben auch sie in den Kulturen, wo sie jeweils zu Hause waren, das Musikleben nachhaltig beeinflusst.

Dieser Beitrag wird sich auf eines der genannten Kirchengesang-Repertoires, den Genfer Psalter beschränken. Ich werde versuchen, seinen Einfluss in einem der Gebiete zu beschreiben, wo er der offizielle Kirchengesang war: die Republik der Vereinigten Niederlande. Das 17. Jahrhundert soll im Zentrum der Überlegungen stehen, aber es wird sich nicht vermeiden lassen, mitunter auch Beispiele aus dem späten 16. Jahrhundert oder dem frühen 18. Jahrhundert anzuführen.

Der Genfer Psalter in der Republik der Vereinigten Niederlande

In der niederländischen Republik war der Genfer Psalter das am häufigsten gesungene und gehörte musikalische Repertoire. In der calvinistischen Liturgie stellte der Genfer Psalter den einzigen zulässigen Kirchengesang dar, weil die Psalmen die einzigen (oder so gut wie die einzigen) Bibeltexte waren, die als Gesang interpretiert werden durften. Weil der Bibeltext nicht geeignet ist, von der ganzen Gemeinde gesungen zu werden, war in Frankreich schon im 16. Jahrhundert ein Liedpsalter zustande gekommen, das heißt, eine metrisch-strophische Bearbeitung der ursprünglichen Psalmtexte, die in der Volkssprache gesungen werden konnte, mit eigens hierfür geschriebenen oder bearbeiteten Melodien. Die Texte hatten die Dichter Clément Marot und Théodore de Bèze geliefert, die Melodien Jean Louys und andere Musiker. Dieses Psalmbuch war seit der Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch der französischsprachigen reformierten Kirchen, einschließlich Calvins Heimatstadt Genf, woher die Benennung „Genfer Psalter“ rührt.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts benutzten auch die niederländischen Protestanten als Lieder bearbeitete Psalmen für ihren Gottesdienst. Hier müssen zunächst die Souterliedekens und der Reimpсалter von Jan Utenhove genannt werden. Allerdings verloren beide rasch an Bedeutung, nachdem 1566 der Flame Petrus Dathenus seine Übersetzung des Genfer Psalters veröffentlichte (vgl. Abbildung 1 im Anhang)¹. Nicht zuletzt durch die Autorität des französischsprachigen Vorbilds errang Dathenus' Übersetzung schnell einen nahezu unangreifbaren Stellenwert innerhalb des Kultus der Reformierten Kirche der niederländischen Republik. (Die Verbindung mit dem französischen Psalter ist nicht unwichtig: Sie ermöglichte es beispielsweise, die Melodien gleichzeitig in der niederländischen und der französischsprachigen Fassung zu singen. In Holland zirkulierte noch eine dritte Fassung des Genfer Psalters, die deutsche Übersetzung von Ambrosius Lobwasser, welche bei den deutschsprachigen Reformierten in der Republik Verwendung fand. Auch diese Texte konnten, wenn erwünscht, gleichzeitig mit den anderssprachigen Versionen gesungen werden.)

Dathenus' Psalmdichtungen bildeten etwas mehr als zwei Jahrhunderte, bis 1773, in der niederländischen Republik den offiziellen Psalter. Dies ist um so bemerkenswerter, weil man sich schon im 16. Jahrhundert des problematischen Charakters dieser Texte bewusst gewesen war. Nach Dathenus haben viele Dichter versucht, neue Texte denen von Dathenus zur Seite zu stellen, doch war keiner dieser Versuche – immerhin mehrere Dutzend –, von Erfolg gekrönt. Es gab auch neue Psalmübertragungen, die andere Melodien als diejenigen des Genfer Psalters benutzten. Weiters ist hier noch erwähnenswert, dass der Genfer Psalter in Holland auch auf lateinisch und friesisch sowie in Ost-Indien auch auf portugiesisch gekauft werden konnte. Die offizielle Fassung blieb aber, bis 1773, die Übersetzung von Dathenus.

Hinsichtlich der Musik ist der Genfer Psalter äußerst einfach und zugleich auch äußerst wirksam. Jeder Psalm besteht aus einer Anzahl Strophen, jede Strophe aus einer Anzahl Zeilen, zumeist mit je acht bis zwölf Silben. Auf jeder Silbe steht jeweils eine einzige Note von der Dauer einer ganzen (bzw. Semibrevis) oder einer halben Note (bzw. Minima). Taktstriche fehlen, als Schlüssel wird lediglich der C-Schlüssel auf der ersten (untersten), dritten oder vierten Linie des Fünfliniensystems benutzt. Als Vorzeichen ist nur ein *b* möglich. Es gibt keine weiteren Akzidentien. Das dadurch entstehende Notenbild ist äußerst einfach, aber gestattet trotzdem die Aufzeichnung von Melodien von hohem musikalischem Wert. (Nicht alle Psalmen haben ihre eigene Melodie. Manchmal wird eine Melodie für mehr als einen Psalm benutzt, sodass der Genfer Psalter insgesamt 124 Melodien zählt.) Den 150 Psalmen sind in den niederländischen Kirchenbüchern noch eine kleine Anzahl von Lobgesängen anzugefügt, welche meistens auf anderen Bibelstellen basieren. Die Melodien dieser Lobgesänge folgen dem Stil der Psalmenmelodien.

Die Psalmen und Lobgesänge waren, wie schon gesagt, die einzigen zugelassenen Lieder in den calvinistischen Kirchen der Niederländischen Republik. Viele Jahrhunderte hindurch standen sie jede Woche im Mittelpunkt der musikalischen Erlebniswelt der Kirchgänger. Kein Niederländer reformierten Glaubens konnte sich während dieser Zeit der musikalischen Vorbildwirkung des Genfer Psalters entziehen.

1 Zur Einführung des Genfer Psalters und der Dathenus'schen Übersetzung in die niederländische Republik vgl. Samuel J. Lenselink, *De Nederlandse psalmberijmingen in de 16e eeuw van de Souterliedekens tot Dathenus met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Assen 1959, und Jan R. Luth, „Daer wert om 't seerste uytgekreten ...“: *Bijdrage tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme*, Kampen 1986.

Der Genfer Psalter und der Musikunterricht

Psalmensingen ist keine angeborene Fähigkeit. Es muss erlernt werden, und daher ist es keine Überraschung zu sehen, dass der Genfer Psalter die Entwicklung des Musikunterrichts in der Republik wesentlich gefördert hat. Das Singen von Psalmen war ja eine gottesdienstliche Notwendigkeit, und darum gehörte die Erlernung des Psalmensingens zu den festen Unterrichtseinheiten jeder „niederländischen“ (das heißt niederländischsprachigen) Schule in der Republik, und wahrscheinlich auch jeder „französischen“ (das heißt französischsprachigen) Schule. Um den Sängern zu helfen, wurden den Psalmbüchern schon früh Solmisationssilben hinzugefügt, V R M F S L, abgeleitet von den Solmisationssilben Ut Re Mi Fa Sol La. Psalmdrucker in der Republik beschränkten sich aber nicht auf diese Ergänzung. Mehrere Psalmbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts sind mit einer kurzen Musiklehre versehen. Einige werden hier angeführt.

Die älteste dieser Psalmmusiklehren ist wohl der Text mit den Titel *Een corte Introductie ende Onderwysinghe der Fondamenten van Musica* (Eine kurze Einführung und Unterweisung der Grundlagen der Musik), zu finden in einem 1568 in England (Norwich) herausgegebenen Psalter (vgl. Abbildung 2 im Anhang)². Auf acht Seiten werden das Tonsystem des 16. Jahrhunderts, die Intervalle, Tondauern (Noten und Pausen) von Maxima bis Semifusa erklärt, somit eigentlich mehr, als für das Psalmensingen notwendig ist. Eine ähnliche Musiklehre bilden die „Corte ende lichte onderwijzingen vande grontregelen der Musijcke.“ (Kurze und leichte Unterweisungen in den Grundregeln der Musik) in einem von David Mostart revidierten Psalmbuch (vgl. Abbildung 3 im Anhang), das 1598 in Amsterdam erschien³.

Mehrere Psalmbücher aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts enthalten eine Musiklehre, deren Autor sich „Jan Pietersz Musicijn“ oder „Jan Pietersz Boeckdrucker ende Musicijn“ nennt. Es handelt sich natürlich nicht um Sweelinck, aber wahrscheinlich um einen Amsterdamer Musiker, von dem keine weiteren biografischen Einzelheiten bekannt sind, abgesehen davon, dass er eine kurze Zeit, 1639, Musiker am Amsterdamer Stadttheater war. Dieser Jan Pietersz war an Ausgaben einer Reihe von Psalmbüchern im Zeitraum zwischen 1624 und 1639 beteiligt, und zwar nicht nur von Büchern reformierten Glaubens, mit dem Text von Dathenus, sondern auch evangelisch-lutherischen Glaubens, mit dem Text von Willem van Haecht⁴. In seiner Musiklehre erörtert Jan Pietersz Noten und Schlüssel, aber vor allem auch Notennamen, Solmisationssilben und die Mutation zwischen den Hexachorden. In seinen Psalmbüchern finden wir auch einige auf Psalmmelodien basierende mehrstimmige

2 *De CL Psalmen Davids, wt den Franchoyen Dichte in Nederlantschen overghesett door Petrum Dathenum*, Norwich 1568. Bibliographische Einzelheiten der holländischen Psalmbücher mit musikalischer Notation finden sich in Caspar A. Höweler u. Fred H. Matter, *Fontes hymnodiae neerlandicae impressi 1539–1700: De melodieën van het nederlandsstalig geestelijk lied 1539–1700: Een bibliografie van gedrukte bronnen*, Nieuwkoop 1985.

3 *Dat boeck der Psalmen, nyt de Fransche in Nederduytsche rijmen over ghesettet, door Petrum Dathenum*, Amsterdam 1598.

4 *De CL psalmen Davids in Nederduytschen dichte gestelt door Willem van Haecht*, Amsterdam 1627; *De CL psalmen Davids, nyt den Francoyschen in Nederlantschen dichte over-geset, door Petrus Dathenus*, Amsterdam 1629; *De CL psalmen des konincklijcken propheten Davids, midtsgaders noch eenighe andere lof-sanghen, wt den Francoysche in Nederland-schen dichte overgeset door Petrum Datbenum*, Amsterdam 1639; *De CL psalmen des propheten Davids, nyt den Francoyschen in Nederland-schen dichte overgeset door Petrum Datbenum*, Amsterdam 1639. Ein früheres Psalmbuch (*Het boeck der ghesangen, inhoudende alle de psalmen Davids, midtsgaders eenige claech-liederen, gebeden, lofsangen, dancklieden ende meer andere gestelijcke liederen*, De Rijp 1624), erwähnt die Tätigkeit von Jan Pietersz als Korrektor, enthält aber keine Musiklehre.

Kompositionen. Das evangelische Psalmbuch von 1627 enthält zwei einfache vierstimmige Sätze von Psalm 128, das reformierte Psalmbuch von 1639 einen Kanon auf die Melodie von Psalm 66 und vierstimmige Sätze von Psalm 23 und 128. Die beiden letzteren Psalmen wurden „Tafel-Psaln“ beziehungsweise „Hochzeit-Psaln“ genannt, waren deshalb wahrscheinlich für diese Anlässe bestimmt, nicht für den kirchlichen Gebrauch.

In den Psalmbüchern des Amsterdamer Komponisten und Verlegers Cornelis de Leeuw, veröffentlicht in den Jahren 1650 bis 1653, finden wir Psalm 41 vierstimmig und die Psalmen 100 und 89 als Kanon gesetzt, in seinem Psalmbuch von 1658 die Psalmen 23 und 128 in einem neuen vierstimmigen Satz (vgl. Abbildung 4 im Anhang), offenbar um die mehrstimmigen Versionen von Jan Pietersz zu ersetzen⁵. De Leeuws Psalmbücher enthalten auch eine Musiklehre, aber eine wesentlich kürzere als jene von Jan Pietersz: Sie umfasst nicht mehr als eine oder zwei Seiten⁶.

Wie bereits erwähnt, waren die Psalmmelodien ausnahmslos mit C-Schüsseln auf verschiedenen Linien notiert. Cornelis de Leeuw beantragte und erwarb 1650 ein Patent für eine Revision der Notation des Psalmbuchs. Nun wurden alle Psalmen mit dem C-Schlüssel auf der mittleren Linie des Notensystems notiert, mit jenem Schlüssel also, den wir heutzutage als Alt-Schlüssel bezeichnen. Diese Notation benutzte er in den Psalmbüchern, die er selber druckte und herausgab und die wir schon in Zusammenhang mit den hinzugefügten mehrstimmigen Psalmen kennengelernt haben. De Leeuws Notation wurde noch während der Gültigkeitsdauer des Patents von anderen Herausgebern übernommen. Nach seinem Tod, kurz nach 1660, hatte sie sich fast überall durchgesetzt. Nur sehr wenige Psalmbücher benutzten nach 1662 noch die alte Notationsart mit C-Schlüsseln auf verschiedenen Linien.

Die Ausführung der Psalmen

Es stellt sich die Frage, ob diese Musiklehren oder andere theoretische Hilfsmittel für den Psalmengesang wirklich dazu beigetragen haben, die Qualität der Ausführungen der Psalmen während des Gottesdienstes zu verbessern. Man bedenke, was geschieht, wenn eine tausendköpfige Menge, musikalisch fast ganz ungebildet und zu einem beträchtlichen Teil auch noch analphabetisch, gemeinsam ein Lied singen soll. Die akustischen Bedingungen sind ebenfalls denkbar ungünstig: Es herrschen oft große Abstände zwischen den Sängern und ein starker Nachhall im Kirchenraum. Vorn in der Kirche stand lediglich ein Vorsänger, um das Ganze in die richtige Bahn zu lenken. Derartige Umstände führten unvermeidlich zu einer Gesangspraxis, bei der die Kirchengesänge äußerst langsam, beinahe Silbe für Silbe, und mit sehr wenig rhythmischer und melodischer Differenzierung gesungen wurden.

5 *De CL Psalmen Davids nyt den Francoyschen in Nederlandschen Dichte over-geset door P. Dathenum*, Amsterdam 1650, (32^{mo}); 1652 (12^{mo}); 1654 (8^{vo}); 1658 (12^{mo}); *De CL Psalmen des Konincklijcken Propheten Davids, midtsgaders noch eenige andere Lof-sangen, nyt den Francoysche in Nederlandschen Dichte overgeset door Petrum Dathenum*, Amsterdam 1658 (4^{vo}). Über Cornelis de Leeuw und seine Psalmbücher siehe J. W. Enschedé, *Cornelis de Leeuw*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 7 (1902), S. 89–148 und 7 (1903), S. 157–232, und Rudolf Rasch, *Cornelis de Leeuw (ca. 1613–ca.1661)*, in: *TVNM* 27 (1977), S. 1–27.

6 Die vierstimmigen Psalmsätze von Cornelis de Leeuw finden sich noch in Ausgaben des reformierten Psalmbuchs aus dem 18. Jahrhundert, oft mit noch zwei anderen vierstimmigen Psalmen (Ps. 7 und 26), die anonym überliefert worden sind, doch aus der Feder des französischen Komponisten Claudin le Jeune stammen und schon im 16. Jahrhundert publiziert wurden.

Bereits im 17. Jahrhundert kam es manchmal zu Klagen über das bedenkliche Niveau des Psalmgesangs. Sehr bekannt ist die Schrift von Constantijn Huygens von 1641: *Gebruyck of ongebruyck van't Orgel in de kercken van de Vereenighde Nederlanden* (Benutzung oder Nicht-Benutzung der Orgel in den Kirchen der Vereinigten Niederlande)⁷. Zentrales Thema ist die mangelhafte Ausführung der Psalmen: Orgelbegleitung konnte, so Huygens, eingesetzt werden, um das Niveau zu erhöhen. Obwohl Orgeln in fast allen größeren Kirchen in der Republik vorhanden waren, war nach der Reformation ihre Benutzung während des Gottesdienstes aus dogmatischen Gründen verboten. Später, etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wurde die Orgelbegleitung der Psalmen jedoch aus praktischen Gründen fast überall eingeführt. Wieviel Huygens' Schrift dazu beigetragen hat, ist unklar: In Den Haag beispielsweise, seiner Heimatstadt, führte die französische Kirche die Orgelbegleitung sofort ein, während die niederländische reformierte Kirche diesen Schritt erst dreißig Jahre später vornahm⁸.

Es ist interessant, darüber zu spekulieren, wie die Orgelbegleitung der Psalmen in der Kirche in den Anfangsjahren wohl geklungen haben muss. Es sind keinerlei Handschriften, alte Drucke oder zeitgenössische Beschreibungen bekannt, welche wiedergeben, was und wie der Organist spielte. Was mag ein Organist aus dem 17. Jahrhundert gemacht haben, um einen Psalm zu begleiten? Er hätte natürlich nach einer Skizze mit Melodie und Bass spielen können, aber eine mehr oder weniger improvisierte Ausführung scheint wahrscheinlicher zu sein, zum Beispiel, indem man zu jeder Note der Melodie einen passenden Akkord spielte. Es scheint unwahrscheinlich, dass der Organist ein gedrucktes Psalmbuch auf sein Pult stellte. Die meisten Psalmbücher sind klein und ziemlich straff gebunden, und bleiben daher ohne Hilfsmittel nicht aufgeschlagen. Die Folgerung liegt daher nahe, dass der Organist die Melodien auswendig kannte.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts standen dem Sängern auch gedruckte zweistimmige Psalmen zur Verfügung. Die Bearbeitung des Amsterdamer Organisten Jan Janszoon Backer erschien 1677⁹. Sie besteht aus zwei ziemlich kleinen duodecimo-Stimmbüchern, einem mit den Melodien im Violin-Schlüssel und einem zweiten mit den Basspartien im Bassschlüssel. Das Vorwort scheint besonders auf häuslichen Gebrauch hinzuweisen.

Backers Bässe zu den Psalmen waren übrigens nicht die ersten, die in der Republik im Druck erhältlich waren. Ein sehr bemerkenswerte Ausgabe sind *De eerste verssen van alle Psalmen Davids* (Die ersten Zeilen aller Psalmen Davids), herausgegeben in Enkhuizen im Jahre 1662 vom lokalen Schul- und Musikmeister Jacob Hendricks¹⁰. Sein Buch enthält nicht die Psalmmelodien selbst, sondern stattdessen jeweils eine Bassstimme für alle Melodien, geschrieben zu dem Zweck (so das Vorwort), die Gesänge angenehmer zu machen.

- 7 Constantijn Huygens, *Gebruyck of ongebruyck van't Orgel in de kercken van de Vereenighde Nederlanden*, Leiden 1641. Faks.-Ausgabe mit Kommentar durch F. L. Zwaan, Amsterdam 1974. Über Huygens und seine Orgelschrift siehe Frits R. Noske, *Rondom het orgeltractaat van Constantijn Huygens*, in: TVNM 17 (1955), S. 278–309.
- 8 Siehe auch Wouter Kalkman, *Constantijn Huygens en de Haagse orgelstrijd*, in: TVNM 31 (1971), S. 167–177.
- 9 Jan Janszoon Backer (Komponist), *De CL Psalmen Davids, en de lof-zangen, op twee stemmen gestelt, met bovenzangh en bas*, Amsterdam 1677. Spätere Ausgaben 1684, 1700, 1714. Backer (gestorben 1720) war Organist der Nieuwezijdskapel (1668–1691) und der Westerkerk in Amsterdam (1691–1708).
- 10 *De eerste verssen van alle Psalmen Davids, in Neder-landsche Dichte over-geset door Petrum Dathenum, mitsgaders eenige Lof-sanghen, gecomponeert op de Bas-stem, tegens de Stem in de Kerck ghebruyckelyck*, Enkhuizen 1662. Die Bässe sind anonym, stimmen nicht mit jenen von Goudimel oder Le Jeune überein, folglich könnten sie auch durch Jacob Hendricks komponiert worden sein, obwohl er keine Autorschaft fordert.

Die vierstimmigen Psalmsätze von Claudin le Jeune wurden mit einer Übersetzung von Dathenus 1664 in Schiedam herausgegeben¹¹. Die Ankündigung im *Oprechte Haerlemsche Courant* vom 13. Dezember 1664 verzeichnet unter anderem, die Bassstimme sei auch separat erhältlich. Möglicherweise stand diese Bezugsmöglichkeit in Zusammenhang mit dem aufkommenden Streben nach Orgelbegleitung in der Kirche.

Mit der Beifügung einer Bassstimme entsteht eine Orgelbegleitung, die einer Basso-continuo-Begleitung ähnelt. Vielleicht ist diese Art von Orgelbegleitung auch im 17. Jahrhundert in Holland angewandt worden. In Italien war das Continuo-Spiel in der Mitte des 17. Jahrhunderts schon mehr als ein halbes Jahrhundert alt, in der Niederländischen Republik hingegen noch relativ neu. Aber ein Brief des Haager französisch-hugenottischen Pastors Olivier de Raffelis an Constantijn Huygens vom 29. September 1641 über die Orgelbegleitung in der Französischen Kirche in Den Haag spricht in der Tat ausdrücklich vom „chanter simplement comme le peuple avec la basse continue“ (einfachen Singen wie das Volk mit dem Basso continuo)¹².

Es sollte jedoch noch einige Zeit dauern, ehe eine Ausgabe des Dathenus'schen Psalters mit notiertem Generalbass erschien. Erst 1731 publizierte der Amsterdamer Organist (der lutherischen Kirche) und Musikverleger Gerhard Frederik Witvogel *De zangwijzen van de CL psalmen Davids [...] met een basso continuo*¹³. Witvogel vereinfachte die ursprüngliche Rhythmik der Genfer Melodien, fügte Leitttöne hinzu und harmonisierte die Melodien im Stil des frühen 18. Jahrhunderts. Er war allerdings nicht der erste, der die Genfer Melodien mit einem Basso continuo versehen hatte: 14 Jahre früher, 1717, hatte der Leeuwarder Hofmusiker Jacob Riehman einen bezifferten Bass zu den Genfer Melodien mit Texten von François Halma herausgegeben: *Davids Harpzangen [...] bygevoegt eene Bas*¹⁴. Und ein Psalmbuch mit Melodie und Generalbass mit nicht-Dathenus'schen Texten zu nicht-Genfer Melodien war sogar noch 35 Jahre früher als Riehman's Psalter erschienen: *Des Konings en Propheet Davids boek der harpzangen* mit Texten des Haarlemer Dichters Johan Vlakveld und Musik von dem ebenfalls dort ansässigen Simon Lefèvre (Haarlem 1683)¹⁵.

Auf Witvogels Bearbeitung von Dathenus' Psalmen folgte das *Clavecimbel en Orgelboek der Gereformeerde Psalmen* des reformierten Haager Organisten Quirinus van Blankenburg, erschienen 1732¹⁶. Blankenburgs Melodien basieren auf denen des Genfer Psalters, sind aber beträchtlich abgeändert. Die mensurale Notation des 16. Jahrhunderts wurde durch die Notationsweise des 18. Jahrhunderts mit Vorzeichen und modernen Taktarten wie Alla breve

11 *De CL Psalmen Davids in musijk gebracht op vier en vijf stemmen door Claudyn le Jeune*, Schiedam 1664–1665.

12 Siehe Rudolf Rasch, *Drieonderd brieven over muziek van, aan en rond Constantijn Huygens*, Hilversum 2007, S. 623–626.

13 Gerhard Fredrik Witvogel, *De zangwijzen van de CL psalmen Davids met eenige andere lofzangen zoals deselve in de Gereformeerde Kerke alom gebrykt en gesongen worden, in 't ligt gegeven met een basso continuo vermeerderd*, Amsterdam 1731.

14 François Halma (Text), Jacob Riehman (Musik), *Davids harpzangen, of de CL psalmen van den Koninglyken Profeet David, [...] op de gewoone Zangwyzen, [...] bygevoegt eene Bas, of Grondstem*, Leeuwarden 1717. Über Riehman siehe Richard G. King, *The Riehman Family of Court Musicians*, in: TVNM 44 (1994), S. 36–50.

15 *Des Konings en Propheet Davids Boek der Harpzangen, in Nederduitsch uitgebreid door Dr. Johan Vlakveld, van nieuws op musijk gebracht met 1 en 2 stemmen, Cantus, of Tenor, en Bassus, nevens een Bassus Continuus*, Haarlem 1683.

16 Quirinus van Blankenburg, *Clavecimbel- en orgelboek der Gereformeerde psalmen en kerkezangen*, Den Haag 1732.

und Drei-Halbe ersetzt¹⁷. Auch die Akkorde entsprechen völlig dem musikalischen Idiom der Zeit (vgl. Abbildung 5 im Anhang). Nach Blankenburg sind im 18. Jahrhundert noch ein Dutzend Orgelbegleitungen der Psalmen im Druck erschienen und noch etliche weitere wurden handschriftlich verbreitet, aber niemals gedruckt. Jede dieser Bearbeitungen hat ihre eigenen Merkmale, aber es ist unmöglich, sie hier zu besprechen.

Die vorangehenden Betrachtungen machen deutlich, dass die Psalmen in ihrer Benutzung in der Kirche keine unveränderliche Größe waren, sondern im Gegenteil ständig das Interesse von Musikern, Dichtern, Komponisten, und Herausgebern erregten.

Psalmmelodien außerhalb des Gottesdienstes

Psalmen erklangen nicht nur während des Gottesdienstes, sondern waren im niederländischen Musikleben des 17. Jahrhunderts auch außerhalb der Liturgie reichlich vertreten. Zuerst sollten hier die Orgelspiele genannt werden, welche sowohl vor als auch im Anschluss an den Gottesdienst stattfanden, also während die Kirchgänger die Kirche betraten oder sie verließen. Auch gab es viele eigens angesetzte Spiele, meistens am Ende des Nachmittags oder am Anfang des Abends. Freilich konnte der Organist seine eigene Wahl für das Repertoire treffen, doch war es selbstverständlich so, dass Stücke, welche auf Psalmmelodien basierten, von den kirchlichen und auch den städtischen Behörden besonders geschätzt wurden.

Psalmen bildeten auch einen festen Teil des Repertoires der zahlreichen Glockenspiele in der Republik. Viele hingen in Kirchtürmen und in diesen Fällen war es selbstverständlich geboten, regelmäßig Psalmmelodien hören zu lassen. Nur ein einziges Beispiel soll hier genügen: 1689 erwarb die Stadt Alkmaar ein neues Glockenspiel für dem Waagturm¹⁸. Bei dem ersten Einsatz am 26. September 1689, um das Instrument auszuprobieren, spielte der Glockenspieler Gerard van der With sechs Stücke, darunter am Anfang Psalm 65 und am Ende den Lobgesang Mariens, einen der Lobgesänge vom Ende des Psalters. Das zweite Spiel am 6. Oktober umfasste sechs Stücke, darunter am Anfang Psalm 46 und am Ende Psalm 119. Erst dann, am 12. Oktober, wurde zum ersten Male die Spieltrömel programmiert. Zu jeder vollen Stunde, dem wichtigsten Moment innerhalb des Zyklus von vier Viertelstunden, erklang Psalm 62 „mit der Melodie im Bass“. Im Stadtarchiv Alkmaar hat sich das ganze Verzeichnis der auf der Spieltrömel programmierten Stücke von 1689 bis 1727 erhalten. Natürlich nehmen Psalmmelodien in diesem Repertoire eine hervorragende Stelle ein.

Auch außerhalb der Welt der Orgel und des Glockenspiels braucht man nicht weit zu suchen, um Psalmmelodien zu begegnen. Die Melodien waren allgemein bekannt und wurden darum regelmäßig als Vorlagen für geistliche Lieder mit anderen Texten benutzt. Ein in mehreren Auflagen erschienenen Liederbuch wie die *Christelycke gesangen* von Hendrik Uilenbroek (mit vielen Ausgaben von ungefähr 1650 bis 1719) benutzt für alle Lieder ausnahmslos Psalmmelodien¹⁹. In diesem Buch sind die Psalmmelodien auch notiert, aber in vielen Fällen findet man gar keine Noten, sondern nur Hinweise wie „nach der Weise von Psalm ***“. Ein

17 Siehe Rudolf Rasch, *Northern Changes to Southern Music*, in: ders. (Hrsg.), *The Circulation of Music in Europe 1600–1900*, Berlin 2008, S. 227–225, besonders S. 233–239.

18 Alkmaars Archief, Handschrift 584.

19 Älteste erhaltene Ausgabe: Hendrik Uilenbroek, *Christelycke gezangen*, Amsterdam 8/1671.

Liederbuch wie die *Christelycke Plicht-rymen* von Cornelis de Leeuw (1648) enthält ebenfalls viele Psalmmelodien, allerdings gemäß dem Melodie-Idiom des 17. Jahrhunderts (kürzere Notenwerten, moderne Taktarten, Vorzeichen etc.) überarbeitet.

Psalmen fanden ihren Weg auch ins komponierte musikalische Repertoire. Zunächst treffen wir die Psalmen in Kompositionen, die wahrscheinlich auch in der kirchlichen Orgelmusik eine Rolle spielten. Drei Komponisten müssen in diesem Bereich genannt werden: Jan Pieterszoon Sweelinck, Hendrik Speuy und Anthony van Noordt. Sweelinck komponierte Orgelbearbeitungen von drei Psalmen, 36, 116 und 140, und von zwei Lobgesängen, *Wij gelooven in eenen God alleen* und *Christe qui lux es et dies*.²⁰ Die 24 Orgelbearbeitungen von Psalmen und Lobgesängen des Dordrechter Organisten Speuy sind einfacher als die Sweelincks, aber ihnen gebührt die Ehre, die erste in Holland gedruckte Tastenmusik zu sein. 1610 erschienen sie unter dem Titel *De psalmen Davids, gestelt op het tabulatuur van het orgel ende clavecymmel*.²¹ Van Noordt gehört zu einer späteren Generation von Komponisten als Sweelinck und Speuy. 1659 erschien sein *Tabulatuur-boeck van psalmen en fantasien*.²² Es enthält zwar nicht mehr als zehn Psalmkompositionen, diese sind jedoch meistens mehrteilig und kontrapunktisch gesetzt.

Cembalobearbeitungen von Psalmen finden sich in mehreren Handschriften aus der Zeit der Republik, zum Beispiel im sogenannten Klavierbuch der Susanna van Soldt (um 1600 geschrieben, nun in der British Library in London) und in der sogenannten Camphuysen-Handschrift, um 1650 verfertigt, die sich nunmehr in der Universitätsbibliothek Utrecht befindet.²³ Diese Bearbeitungen sind anonym und auch ziemlich einfach in der Faktur. Sie wurden sicher für die häusliche Musikpraxis aufgezeichnet.

Die Psalmmelodien haben auch andere Musikinstrumentengruppen neben den Tasteninstrumenten erreicht. Der Amsterdamer Lautenist französischer Herkunft, Nicolas Vallet, bearbeitete den vollständigen Genfer Psalter für Laute and publizierte sein Werk 1620 in Amsterdam unter dem Titel *Piété Royale*. Zu jedem Psalm sind die Anfangsworte in lateinisch (nach der Vulgata), französisch (Genfer Psalter), deutsch (Lobwasser-Übersetzung) und niederländisch (Dathenus-Übersetzung) angegeben. Der Utrechter Glocken- und Blockflötenspieler Jacob van Eyck nahm verschiedene Variationsreihen über Psalmmelodien in seine Bücher mit Musik für Solo-Blockflöte auf, den wohlbekanntesten *Der flyuten lust-hof* (erschieden in zwei Teilen, Amsterdam 1646–1649)²⁴.

20 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Keyboard Works, II: Settings of Sacred Melodies*, ed. by Alfons Annegarn, Amsterdam 1968; J. P. Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente 3, Choral- und Psalmvariationen*, hrsg. von Harald Vogel, Wiesbaden 2006. Die Melodie von Psalm 140 wird auch benutzt für den Lobgesang *De Tien Geboden*.

21 Hendrick Joosten Speuy, *De psalmen Davids, gestelt op het tabulatuur van het orgel ende clavecymmel, met 2 partien – Les pseumes de David, mis en tablature sur l'instrument des orgues et de l'espinette, à 2 parties*, Dordrecht 1610. Moderne Ausgabe durch Frits Noske: *Psalm preludes for organ and harpsichord*, Amsterdam 1962. Über Speuy vgl. Alan Curtis, *Hendrick Speuy and the Earliest Printed Dutch Keyboard Music*, in: TVNM 19 (1963), S. 143–162.

22 Anthony van Noordt, *Tabulatuur-boeck van psalmen en fantasien* [...], Amsterdam 1659. Moderne Ausgabe durch Jan van Biezen, Amsterdam 1976 (= Monumenta Musica Neerlandica 11).

23 Hrsg. durch Alan Curtis: *Nederlandse klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw*, Amsterdam 1961. Im Klavierbuch von Susanna van Soldt Bearbeitungen von Psalm 9, 16, 23, 36=68, 42, 50, 51=69, 80, 100, 103, 130, in der Camphuysen-Handschrift Bearbeitung von Psalm 5, 8, 23, 65, 74, 100, 116, 146.

24 Siehe auch Thiemo Wind, *Jacob van Eyck en de anderen: Nederlands solorepertoire voor blokfluit in de Gouden Eeuw*, Diss. phil. Utrecht 2006, S. 211–268.

Mehrstimmige Psalmen

Psalmelodien, oder vielmehr Psalmen mit Melodie und Text, können auch als Grundlage für mehrstimmige Bearbeitungen benutzt werden, wofür sie eigentlich ja noch geeigneter sind als für eine instrumentale Bearbeitung. In Frankreich war der Genfer Psalter schon im 16. Jahrhundert mehrmals und durch mehrere Komponisten mehrstimmig gesetzt worden, und zwar sowohl in einem einfachen Note-gegen-Note-Stil wie imitierend nach Art einer Motette. Im einfachen Stil ist der vierstimmige Satz die Regel, wobei die Melodie in den Tenor oder Sopran gelegt wird. Zwei vollständige französische Bearbeitungen des Genfer Psalters im einfachen Stil waren auch in der niederländischen Republik weit verbreitet, und zwar jene von Claude Goudimel und von Claudin le Jeune. Goudimels Psalter wurde 1602 in Delft mit französischen Texten herausgegeben²⁵ und 1620 in Leiden mit den niederländischen Texten von Dathenus²⁶. Le Jeunes Psalter erschien zunächst 1635 zweisprachig (französisch und niederländisch) in Leiden²⁷ und danach noch einmal 1664–1665 in Schiedam, allerdings nur mit niederländischen Texten²⁸. Diese Ausgaben hatten keinen liturgischen Zweck, sie müssen daher für den häuslichen Gebrauch bestimmt gewesen sein. Das gilt sicher auch für die Bearbeitungen des Genfer Psalters mit französischem Text in Motettenstil, die Sweelinck komponierte und in vier Büchern vom 1604 bis 1621 in Druck gab.

Gab es vielleicht auch mehrstimmige Bearbeitungen des Genfer Psalters mit niederländischem Text von holländischen Komponisten, etwa nach Art der mehrstimmigen Bearbeitungen der Souterliedekens aus dem 16. Jahrhundert von Komponisten wie Jacobus Clemens non Papa, Gerardus Mes und Cornelis Busschop²⁹? Die Antwort darauf lautet ja, obwohl diese Stücke aus Gründen, welche gleich klar sein werden, bis heute weitgehend unbekannt geblieben sind. Drei mehrstimmige Bearbeitungen des Dathenus'schen Psalters können hier erwähnt werden. Leider sind nur von einer dieser drei einige Noten erhalten geblieben. Darum ist es unmöglich, diese Bearbeitungen zu rekonstruieren.

Die erste mehrstimmige Bearbeitung von Dathenus' Psalter bildet die Bearbeitung des Amsterdamer Musikers David Jansz, Onkel des bekannteren Haarlemer Spielmannes und Komponisten Cornelis Thymanszoon Padbrué. Sie erschien 1601 in Amsterdam unter dem

25 Claude Goudimel (Musik), Marot & De Bèze (Text), *Les pseumes mis en rime Française [...] mis en musique à quatre parties*, Delft 1602.

26 Claude Goudimel (Musik), Petrus Dathenus (Text), *De CL Psalmen Davids in Nederlantschen dichte [...] op musijcke gestelt met vier partijen*, Leiden 1620.

27 Claudin le Jeune (Musik), Marot & De Bèze, Petrus Dathenus (Text), *Les cent cinquante pseumes de David, mis en musique à quatre parties*, Leiden 1635.

28 Die Ausgabe wurde schon erwähnt im Zusammenhang mit der Orgelbegleitung (siehe oben).

29 Die mehrstimmigen Souterliedekens von Clemens non Papa in: *Souterliedekens I–IV: Het vierde-sevenste musyck boeckken met dry partien*, Antwerpen 1556, 1556, 1556, 1557, hrsg. von Karel Philippus Bernet Kempers, Rom 1953 (= CMM 4/2). Über Clemens und seine Souterliedekens vgl. ders., *Die Souterliedekens des Jacobus Clemens non Papa: Ein Beitrag zur Geschichte des niederländischen Volkesliedes und zur Vorgeschichte des protestantischen Kirchengesanges*, in: TVNM 12 (1928), S. 261–268, 13 (1929), S. 29–43, 126–128. Die Souterliedekens von Gherardus Mes in: *Souterliedekens V–VIII: Het achtste-elfste musyckboek met vier partien*, Antwerpen 1561. Über Mes siehe Louis Peter Grijp, *The Souterliedekens by Gherardus Mes (1561), an Enigmatic Pupil of Clemens non Papa, and Popular Song of the Mid-Sixteenth Century*, in: Albert Clement u. Eric Jas (Hrsg.), *From Cicomico to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders*, Amsterdam 1994, S. 245–254. Die Souterliedekens von Cornelis Boscoop in: *Psalmen David, vyfftych, mit vier partien*, Düsseldorf 1568, hrsg. von Max Seiffert, Amsterdam 1899 (= Uitgave 22 van de Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis).

Titel *Psalm-gecklanck, waerin de 150 Psalmen Davids*. Von dieser Ausgabe ist lediglich ein unvollständiges Tenor-Stimmbuch aufbewahrt. Ihm ist zu entnehmen, dass es sich um Bearbeitungen im Motettenstil handelt, und dass die Psalmen nicht in numerischer Reihenfolge erschienen, sondern nach der Tonart der Psalmmelodie sortiert.

Der zweite mehrstimmige Dathenus-Psalter stammt von dem Delfter Organisten Cornelis Schoonhoven. Er erschien 1624 in Haarlem, heute ist allerdings kein Exemplar bekannt. Schoonhovens Sohn Jan bot schon 1622 den Kirchenbehörden von Delft ein Exemplar an. Wir wissen, dass dieser Psalter nicht vollständig war; die Ausgabe enthielt 43 Psalmen, wahrscheinlich polyphon gesetzt.

Über dem dritten mehrstimmigen Dathenus-Psalter ist noch weniger bekannt als über die ersten zwei. Am 18. Mai 1649 erwarb der Deventerer Organist Lucas van Lenninck bei den Staaten von Holland ein Patent für seine *Psalmen en loffsangen a 2, 3, 4 ende 5 stemmen* (Psalmen und Lobgesänge mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen), aber da jede weitere Spur fehlt, ist es zumindest zweifelhaft, ob dieses Werk wirklich jemals im Druck erschien³⁰. Es dürfte aber mit ziemlicher Sicherheit existiert haben. Die aus dem Patent ersichtlichen verschiedenen Stimmenszahlen lassen auf eine polyphone Schreibweise schließen, anno 1649 wahrscheinlich einschließlich eines Basso continuo.

*

Aus der Übersicht – die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben will – sollte klar geworden sein, dass der Genfer Psalter im niederländischen Musikleben des 17. Jahrhunderts eine beträchtliche Rolle spielte, und dies nicht nur innerhalb des calvinistischen Gottesdienstes. Die Tatsache, dass der Genfer Psalter fast exklusiv bestimmend war für das gesungene Repertoire der calvinistischen Liturgie, trug selbstverständlich viel zu seinem hohem Rang und Prestige bei. Es ist daher keineswegs verwunderlich, dass die Melodien des Genfer Psalters auch außerhalb des Kultus vielfältige Anwendung finden konnten, wie zum Beispiel im musikalischen Unterricht, im geistlichen Lied, in der Glockenmusik, im Orgelrepertoire, in der Instrumentalmusik und in der mehrstimmigen Vokalmusik. Die Bedeutung des Genfer Psalters für das niederländische Musikleben des 17. Jahrhunderts kann daher kaum überschätzt werden.

30 Siehe die Notiz in *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgechiedenis* 4 (1892), S. 56.

Anhang

Abbildung 1: Titelseite des ältesten Dathenus-Druckes, Heidelberg 1566

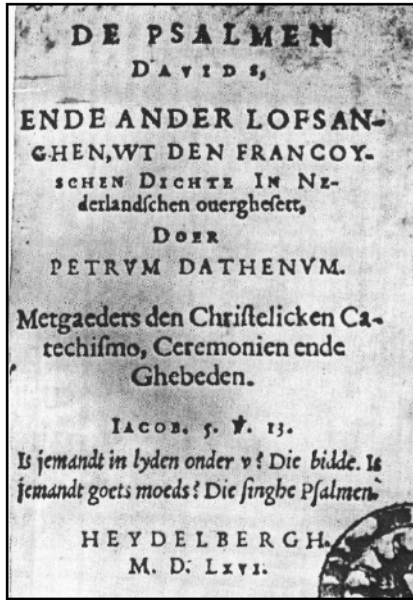


Abbildung 2: Psalm 1 in der Ausgabe Norwich 1568



Abbildung 3: Psalmbuch revidiert von D.M. David Mostart), Amsterdam 1598



Cozte ende lichte onderwij- singen vande grontregelen der Musijckie.

Dinne de musijckie met meerder lichticheyt te leere als dus lange door de dypsticheyt der handt ende gamma ut gedaen is/ ende door de selve lichticheyt de luyden dies te meer tot leeren der selver te verwerken/ zullen wy hier enen vegelijcken tot nut ende geres stellen seker grontregelen/ daer by een vegelijck met cleyne moeyte ende sinnen bykinge als metter handt gelepdt zijnde/ de selve by hem selfs sal connen leeren ende begrijpen. Omme dan bequamelijck hier toe te comen/ soo moeten hooz eerst opwaarts en nederwaarts leeren tellen dese naerbolgende woor- den beginnende vande lettere A tot de lettere G/ en vdercom vande letter G tot de lettere A/ als hier volghet.

Sang met b mol.

	Opwaarts Gingende.	Nederwaarts Gingende.
G sol re ut:	Re	Sol
F fa ut:	Vt	Fa
E la mi:	Mi	Mi
D la sol re	Re	La
C sol fa ut:	Vt	Sol
B fa be mi	Fa op	Fa neder
A la mi re	Mi	La

Abbildung 4: Cornelis de Leeuw, Psalm 128 à 4, in *De CL Psalmen Davids* 1658

This image shows two pages of a musical score for Psalm 128, arranged in four parts: Cantus, Tenor, Altus, and Bassus. The lyrics are in Dutch. The top page shows the Cantus and Tenor parts, while the bottom page shows the Altus and Bassus parts. The lyrics are:
mag men zalig heeten/ Dien 's. g. h. v. e. e. s. s. e. s.
behoort; Die/ met een goed geweten/ Steeds wandelt
naar zijn woord. Eij zult uw nooddyft binden Dooz d'ar-
beid van uw hand: Wat g' u moogt onderwinden/ Komt/
naar uw' wensgh/ tot stand.

Abbildung 5: Quirinus van Blankenburg, *Clavecimbel en Orgelboek der Gereformeerde Psalmen*, 1732

This image shows a musical score for Psalm 128, titled "23." and numbered "37". It is a Clavecimbel and Orgelboeck score. The score is written for a single instrument and includes the same Dutch lyrics as in Abbildung 4:
mag men zalig heeten/ Dien 's. g. h. v. e. e. s. s. e. s.
behoort; Die/ met een goed geweten/ Steeds wandelt
naar zijn woord. Eij zult uw nooddyft binden Dooz d'ar-
beid van uw hand: Wat g' u moogt onderwinden/ Komt/
naar uw' wensgh/ tot stand.

Musik, Text und Kontext des Weißenfelser Schütz-Fragments

MATTHIAS KIRCHHOFF UND ANN-KATRIN ZIMMERMANN

Für Paul Sappler

Im Jahr 1985 wurde bei Renovierungsarbeiten am Alterssitz¹ von Heinrich Schütz im heute sachsen-anhaltinischen Weißenfels unter einer Kassettendecke das längliche Fragment einer Partitur mit den Maßen 310x75 mm entdeckt (vgl. die Abbildung und Übertragung im Anhang, S. 116). Dieses Papierstück hatte man offenbar zurecht gerissen, um im repräsentativsten Raum des Hauses im Obergeschoss, dem heute so genannten „Musikinstrumentenzimmer“, eine Spalte zwischen zwei Deckenbalken auszufüllen². Das Fundstück ist der linke äußere Streifen eines Notenblattes (und zwar, wie noch darzulegen sein wird, wohl der rechten Hälfte eines Doppelblattes). Auf ihm findet sich die Continuo-Stimme einer Komposition auf deutschen Text, wie man den wenigen Textmarken des Fragments entnehmen kann. Diese bestehen aus: „Er sitz<...>“ (unterhalb der 1. Notenzeile) sowie „Steh auff her Go<tt>“³ (unterhalb der 4. Notenzeile) und einem abermaligen „Gott“ (unterhalb der 5. Notenzeile).

Indirekt greift man mit der Fundsituation des Fragments wohl auch den Grund der mehr als unbefriedigenden Überlieferung von Schütz-Autographen, indem man nach Schütz' Tod offenbar so achtlos mit dem ursprünglich reichen schriftlichen Nachlass des schon zu Lebzeiten berühmten Dresdner Hofkapellmeisters umging, dass seine Werke eben auch zum Stopfen von Balkenritzen benutzt wurden⁴. Wolfram Steude betonte daher, dass „jedes noch so unscheinbare Stück Papier, das Schriftzüge Heinrich Schütz' in Verbindung mit Noten aufweist, unsere erhöhte Aufmerksamkeit“⁵ verdiene.

Gegenstand dieses Aufsatzes soll es sein, die bisher in Zahl, Umfang und z. T. auch expliziter Detaildarstellung eher spärlichen Forschungen zum Weißenfelser Fragment zu prüfen, zu erweitern und gegebenenfalls zu korrigieren. Dies soll nicht allein aus musik-, sondern auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive geschehen, so dass die Untersuchungsfelder dieser Arbeit 1) die Zuschreibung der Noten- und Textschrift des Fragments zu Schütz, 2) den Text des Fragments und 3) musikwissenschaftliche Untersuchungen betreffen.

1 Schütz bewohnte dieses Haus seit 1651.

2 Detaillierter zur Auffindung des Weißenfelser Fragments: Museum Weißenfels (Hrsg.), *Sagittariana. Originale Drucke und Handschriften zu Leben und Werk von Heinrich Schütz (1585–1672)* (Texte Henrike Rucker), Weißenfels 2001, S. 4.

3 Diese beiden Textmarken werden hier und im Folgenden in der voranstehenden Form geschrieben, da das „Er sitz“ des Fragments aus metrischen Gründen sowohl „Er sitz“ wie „Er sitzet“ gelautet haben könnte, wohingegen das im Fragment lesbare „Steh auff her Go“ nur die Ergänzung zu „Steh auff her Go<tt>“ erlaubt.

4 Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schützquellen*, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233, hier S. 225.

5 Ebd., S. 219.

1. Noten- und Textschrift

Am umfassendsten hat bisher Wolfram Steude den Weißenfelder Papierstreifen untersucht. Sowohl hinsichtlich der Hand- als auch der Notenschrift wurde das Fragment von ihm als Autograph Heinrich Schütz' ausgewiesen⁶. Untersuchungen des Papiers deuten einem knappen Vermerk Henrike Ruckers zufolge ebenfalls auf Schütz⁷, so dass man es bei dem Fundstück offenbar tatsächlich mit einem der wenigen erhaltenen Notenblätter von der Hand des Komponisten zu tun hat. Freilich würde man sich über Steudes detaillierte, bebilderte Betrachtung der Notenschrift hinaus – deren Zuweisung an Schütz sich überdies als weitaus diffiziler erweisen wird als die Zuweisung der Textschrift – mehr Informationen wünschen, die dem Leser einen Nachvollzug der Zuschreibung des Fragments an Schütz ermöglichen könnten. Nicht zuletzt würde der Nachweis, dass ein Schriftstück von seiner eigenen Hand vorliegt, ein gewichtiges Argument auch für Schütz' Autorschaft der vorliegenden Komposition liefern.

Das Vorhandensein eines Notenblatts in Schütz' ehemaligem Wohnhaus kann lediglich als Indiz genommen werden, da in Schütz' Haushalt zweifelsfrei auch Noten- und Textschriften anderer Verfasser vorgekommen sein werden. Und Steudes in einer Fußnote⁸ vorgenommene Zuschreibung der Textschrift an Schütz setzt einen recherchefreudigen und handschriftenerprobten Leser voraus, der sich in mehreren Faksimiledrucken selbst ein Bild von Schütz' Schreibweise machen müsste und auch dann Steudes Kriterien der Identifikation der Textschrift mit der Schreibweise von Schütz nicht erführe.

Für die Notenschrift sind gesicherte Autographen als Vergleichshandschriften rar. Selbst wenn tatsächlich alle Handschriften, die als autograph gelten, wirklich von Schütz selbst geschrieben wurden, kommen kaum mehr als eine Handvoll schwer datierbarer Dokumente zusammen. Das überrascht für diese Zeit auch nicht weiter, verschwindet doch die vom Komponisten geschriebene Partitur des Werkes, sobald diese ihren Zweck erfüllt und Kopisten zum Herausschreiben der Stimmen gedient hat. An jenem letzten Arbeitsschritt ist der Komponist höchstens überwachend beteiligt, bekundet allenfalls seine Autorschaft auf dem Titelblatt und ergänzt Angaben zur Besetzung oder Ausführung⁹.

6 Ebd., S. 220.

7 *Sagittariana* (wie Anm. 2), S. 4. Nähere Informationen zu dieser Papieruntersuchung werden nicht gegeben. Von einer Untersuchung der Tinte, die Aufschluss gewähren könnte hinsichtlich der Frage, ob Noten und Text in einem Zug entstanden sind, wird nichts erwähnt. Das Papier ist handrastriert mit einem einzelnen, zwölf mm breiten Rastral. Die Zeilenabstände differieren minimal und betragen zwischen 16 und 18 mm.

8 Steude (wie Anm. 4), S. 220, Anm. 2. Dort erfolgt lediglich der Hinweis auf Moser (nach S. 160), Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig u. Kassel 1972 (S. 75, 80) sowie Heinz Krause-Graumnitz (Hrsg.), *Heinrich Schütz, Autobiographie* (Memorial 1651), Leipzig 1972.

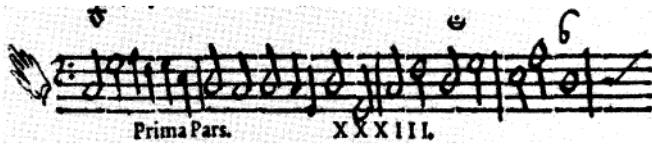
9 Vgl. die zahlreichen Belege für diese Praxis in den Kasseler Quellen, nachvollziehbar anhand des Kataloges von Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardtsche Bibliothek der Stadt Kassel 6: Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997. Sogar wenn ausnahmsweise einmal ein Werk in Partiturform überliefert ist, wie im Fall des Auferstehungsdialoges, besorgt die Reinschrift ein professioneller Kopist und Schütz fügt nur den Text ein, der vielleicht seiner Komponistenpartitur gar nicht zu entnehmen war. Vgl. Joshua Rifkin, *Weib, was weinst du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 81–97. Ein solcher Fall ist auch für Stimmenmaterial denkbar und wohl dokumentiert in den Kasseler Quellen zur Altus-Stimme für *Veni sancte Spiritus* (vgl. ebd.). Sowohl in der Auferstehungshistorie als auch in *Veni sancte Spiritus* un-

Folgt man den Zuschreibungen Rifkins¹⁰ und Gottwalds¹¹, scheint Schütz tatsächlich, wenngleich es äußerst selten vorkommt, Stimmen geschrieben zu haben. Gerade für eine Generalbassstimme, die möglicherweise als Direktionsstimme gedient haben könnte (dazu unten), liegt dies durchaus im Rahmen des Vorstellbaren, zumal wenn diese wichtigste Stimme des Satzes Korrekturen aufweist, die viel eher ein Komponist denn ein Kopist vornimmt¹². Der grundsätzlich wohlbegründeten Skepsis gegenüber autographischer Beteiligung am Stimmenmaterial kann man in diesem Fall entgegenhalten, dass sie, wenn überhaupt, am ehesten bei einer solchen Continuo- oder Direktionsstimme zu erwarten sei, die zudem vom Komponisten mit Textmarken versehen wurde und nicht in einen geschlossenen Stimmensatz eingeht, sondern über den geschilderten besonderen Überlieferungsweg auf uns gelangt. Letztendlich ist für eine möglichst sichere Zuweisung neben Papier- und Tintenuntersuchungen auch der Schriftvergleich mit anderen Autographen unerlässlich.

Angesichts der geringen Anzahl gesicherter Schütz-Notenautographen erscheint es als recht glückliche Fügung, dass sich das Wenige, was uns vorliegt, durch ein sehr markantes Merkmal auszeichnet: Zu den Quellen, die keinen Echtheitszweifeln ausgesetzt sind, zählen die Wolfenbütteler Drucke, die Schütz dem Hof aus seinen eigenen Beständen 1664 samt einem *Verzeichniß meiner außgelassenen Musicalischen Werke* zusendet und in denen sich Korrekturen und Ergänzungen von seiner Hand finden¹³. In der Bassus ad Organum-Stimme der *Cantiones sacrae* (1625) ist zu *Ecce advocatus meus* eine alternative Version eingetragen (Abbildung 1)¹⁴. Dieser Zeile, die kaum auf einen anderen Schreiber als den Komponisten persönlich zurückgehen wird, steht ein handschriftlicher Bassschlüssel voran, der als auffälliges Charakteristikum eine nach rechts gewandte Schleife am unteren Ende aufweist¹⁵ – eben jene Form, die in der fünften Zeile des Fragments zu erkennen ist.

terlegt der Komponist den vollständigen Text den vom Kopisten erstellten Noten. Textmarken von seiner Hand in Kopistennoten sind bislang nicht belegbar.

- 10 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2*, 22, S. 826–860; ders. (wie Anm. 9), S. 81–97.
- 11 Gottwald (wie Anm. 9), sowie ders., *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: *SJb* 12 (1990), S. 31–42. Gottwald stützt seine Datierungen – wo möglich – in erster Linie auf Papieruntersuchungen und Wasserzeichen.
- 12 Nicht auszuschließen ist freilich, dass diese Korrekturen nicht vom Hauptschreiber der Noten stammen, sondern vielmehr vom Komponisten nachträglich am Stimmenmaterial vorgenommen werden: Dies vermöchten nur Tintenuntersuchungen zu klären, die verschiedene Schriftschichten am Fragment nachweisen könnten. Weitere Anhaltspunkte für eine Beteiligung mehrerer Schreiber an den Noten gibt es nicht.
- 13 Darauf wies bereits Spitta hin, und auch die NSA bezieht sich auf diese Quellen. Vgl. die Vorworte und Kritischen Berichte in den entsprechenden Bänden, sowie Horst Walter, *Ein unbekanntes Schütz-Autograph in Wolfenbüttel*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln 1973, S. 621–625.
- 14 Eine Abbildung findet sich in NSA 8/9 (2004), S. XVI.
- 15 Er gleicht dadurch einem spiegelschriftlichen „S“ – und entfernt sich eher von seinen Ursprüngen aus dem Buchstaben „f“, was insofern etwas überrascht, als Schütz – sollten die übrigen Zuweisungen berechtigt sein – in der Graphie des Violinschlüssels stets das „g“ deutlich hervortreten lässt. Diese Form des F-Schlüssels, die am unteren Ende eine kleine Schleife nach rechts vollzieht, existiert stilisiert auch als Drucktype und ist beispielsweise in den Bassus-Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae* II und III zu finden (gedruckt in Dresden 1647 bei Gimel Bergen III bzw. 1650 bei Christian und Melchior Bergen). Kopisten imitieren gelegentlich diese Form, die sich dann allerdings von der vorliegenden durch eine weitere, nach rechts gewandte Schlaufe am oberen Ende des Schlüssels unterscheidet.

Abbildung 1: *Cantiones sacrae*

Derselbe Bassschlüssel begegnet auch in einer Korrektur in Schütz' Exemplar des ersten Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636)¹⁶, die zudem teilweise vom Komponisten handschriftlich mit lateinischen Texten unterlegt wurden (Abbildung 2). Der kleine Eingriff in die Bassstimme muss vor dieser lateinischen Textierung erfolgt sein, die Schütz wohl im Kontext der Zusammenstellung und Drucklegung des zweiten Teils vornahm. Beides, Korrektur und Unterlegung des lateinischen Textes, geschah vermutlich in Blick auf eine mögliche zweite Auflage des Druckes¹⁷. Damit liefert diese Stelle nicht nur einen weiteren sicheren Beleg für die außergewöhnliche Bassschlüsselform von Schütz' Hand, sondern erlaubt zugleich eine sehr vage Datierung nach dem Erscheinen des ersten und möglicherweise in nicht allzu großer zeitlicher Ferne zum Erscheinen des zweiten Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* 1639¹⁸.

Abbildung 2: *Kleine geistliche Konzerte*

Der charakteristische Bassschlüssel tritt auch in der handschriftlichen Kasseler Continuo-Stimme zu SWV 441 *Liebster sagt in süßem Schmerzen* markant in Erscheinung (Abbildung 3). Diese Stimme trägt wie das Weißenfelder Fragment erkennbar Textmarken und die Form betreffende Angaben („Ritornello“) von Schütz' Hand¹⁹.

- 16 Abgebildet u.a. bei Joshua Rifkin (wie Anm. 10), S. 837. Diese Stelle in Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf.13.1 Mus.2° (1), S. 25 erwähnt auch Steude: Sie dient ihm als Hauptargument bei der Zuschreibung des Weißenfelder Fragments an Schütz.
- 17 Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95–116.
- 18 Wann die Revision der *Cantiones sacrae* vorgenommen wurde, lässt sich schwer sagen: Vermutlich nicht allzu lange nach dem Erscheinen, möglicherweise aber auch erst im Zuge der Revision anderer Drucke, in jedem Fall jedoch vor dem Entsenden nach Wolfenbüttel 1664.
- 19 Auch die Stimmen der anderen Instrumente schreibt Rifkin (wie Anm. 16) Schütz' Hand zu, wohingegen das übrige Stimmenmaterial von einem deutlich unterscheidbaren anderen Schreiber stammt. Rifkin datiert die Handschrift auf „1627–32“, was sich leider in diesem Fall nicht durch aussagekräftige Wasserzeichen-Befunde stützen ließ (vgl. Gottwald, wie Anm. 9 und 11). Macht die Tatsache, dass weitere Stimmen von derselben Hand vorliegen, die Identifikation von Schütz als Schreiber eher unwahrscheinlich, so scheint seine Beteiligung einzig als Textmarkensetzer nicht minder fragwürdig. Soweit bleibt zu konstatieren, dass alle drei Quellen gemeinsam mit dem Fragment in schlagender Übereinstimmung jenen charakteristischen Bassschlüssel aufweisen, der sich bei anderen Schreibern in dieser markanten Form nicht belegen lässt.

Abbildung 3: *Liebster sagt in süßem Schmerzen*

Die handschriftlich ergänzte Notenzeile in Schütz' Exemplar der *Cantiones sacrae* (Abbildung 1) bietet eine geringfügig umfangreichere Basis für einen Notenschriftvergleich: So schließen beispielsweise die stark tröpfchenförmigen Notenköpfe oben nicht vollständig. Auch weisen die nach oben geführten Hälse eine Linksneigung auf, wie sie beispielsweise in der dritten Notenzeile des Fragments deutlich zu erkennen ist²¹.

Der ähnliche Fall einer Continuo-Stimme mit Textmarken von Schütz' Hand, die ein Merkmal trägt, das im Vergleich mit einem gesicherten Schütz-Autograph die Zuweisung der Notenschrift an Schütz gestattet, liefert tragfähige Argumente für Schütz' eigenhändige Niederschrift des Fragments, welches jenes markante Charakteristikum der Bassschlüsselform mit den drei Vergleichsquellen gemein hat. Die übrigen Schriftmerkmale sind nicht prägnant genug, um eine eindeutige Identifikation zu erlauben, lassen sich aber ohne Weiteres zur Deckung bringen. Im gerade einmal vier textierte Noten umfassenden Bassstimmen-Nachtrag zum kleinen geistlichen Konzert *Nun komm der Heiden Heiland* SWV 301 mag man allenfalls noch auf die etwas eckige Form des \flat rotundum verweisen, die immerhin der Graphie dieses Zeichens in der dritten und fünften Zeile des Fragments gleicht²⁰.

20 Steude (wie Anm. 4, S. 223) verweist auf die Übereinstimmung der nach rechts gekippten Sechsen der Bezifferung im Fragment mit den nachgetragenen in Schütz' Handexemplar des Druckes der *Kleinen geistlichen Konzerte*. Sie findet sich allerdings bei vielen Schreibern der Zeit, die damit einer Verwechslung mit dem \flat molle vorbeugen wollen. Bei Schütz scheint diese Schräglage besonders stark ausgeprägt zu sein, ja sogar auf die Schreibweise von Jahreszahlen in Textdokumenten abzufärben.

21 Die gemeinhin als Schütz-Autograph angesehene Bassstimme zu *Christ ist erstanden* SWV 470 hat mit jener zu SWV 441 die Merkwürdigkeit der Stimmenbezeichnung als „Basso continovo“ gemein. Datiert wird die Handschrift auf „Kassel 1614–15“, was Gottwald durch Wasserzeichen-Befund stützen konnte – wengleich just die autographen Blätter 14 und 15 keine Marke aufweisen. Insofern hier erkennbar keine Kopistenhand zu Werke ging, gibt es keinen triftigen Grund, diesen Bass-Stimmen ihren autographen Status absprechen zu wollen. In dieser deutlich früheren Quelle treffen wir zwar den markanten Bassschlüssel nicht an, gleichwohl zeigt die Handschrift einige Merkmale, die – in graduell unterschiedener Ausprägung – auch das Fragment trägt. So schließen auch hier die stark tröpfchenförmigen Notenköpfe oben nicht vollständig. Wenn der Hals nach unten führt, entsteht entweder die Form eines „q“, oder der Hals wird neu unter dem Notenkopf an dessen mittig tiefstem Punkt angesetzt. Sowohl das Fragment als

Leider stehen keine Noten-Handschriften späterer Zeit zur Verfügung. Die diskutierten Schütz-Notenautographen, welche den markanten Bassschlüssel aufweisen, können, wenn die Datierungen zutreffen, nach 1625, 1627–1632 und 1636 bis um oder sogar nach 1639 datiert werden. Hinweise auf die zeitliche Einordnung des Fragments aus den Befunden an der Notenhandschrift abzuleiten, ginge zu weit. Hingegen summieren sich zumindest die Indizien – (1) markante Graphie des Bassschlüssels, belegt u. a. an eigenhändigen Korrekturen, (2) der Nachweis weiterer möglicherweise autographischer Bassstimmen mit Textmarken von seiner Hand und (3) verschiedene weniger auffällige, doch durchaus profilierte Schriftmerkmale, die in den verglichenen Quellen übereinstimmen – zu einem gewichtigen Argument dafür, dass es sich bei dem Fund im Alterswohnsitz des Komponisten tatsächlich um die autographische Bassstimme eines Schütz'schen Werkes handelt.

Für die Identifikation der Schreiberhand des Textes des Weißenfeller Fragments mit Heinrich Schütz ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass in Schütz' *Memorial* von 1651²² unter graphologischem Gesichtspunkt die Schreibweise der Wörter „auff“ (fol. 291^r, 17. sowie letzte Zeile), „her“ (fol. 291^r, 25. Zeile) und „Gott“ (fol. 292^r, 12. und 20. Zeile) den Textmarken des Fragments nahezu völlig gleicht. Zieht man signifikante Wörter im bereits erwähnten *Verzeichniß meiner ausgelassenen Musicalischen Werke*²³ zum Vergleich heran, so erkennt man, bei

auch die Bassstimme zeigen beide Formen nebeneinander. Wo mehrere Fusae einander folgen, erhalten sie einen Balken, der in der vollständigen Bassstimme sehr weit nach rechts ausschlagen kann und als Ansatz, genau wie bei der Fusa-Gruppe in der untersten Zeile des Fragments, nur in etwas schwächerer Ausprägung, ein kleines, seinerseits an ältere Fusa-Fahnen erinnerndes Häkchen (besonders deutlich zu sehen auf dem Lautenblatt bei Fusae, deren Hals nach oben zeigt). Textmarken tragen diese Bassstimmen beide nicht. Es lassen sich also über die Bassschlüssel-Form hinaus Indizien benennen, die für eine Identität der Schreiber dieser verschiedenen Stimmen sprechen. Als Schütz'sches Notenautograph gilt darüber hinaus die Violinstimme zu SWV 474, ebenfalls um 1614–1615 datiert – eine Zuschreibung, gegen die man gewisse Vorbehalte haben kann. In diesem Zusammenhang kann auf den Vergleich getrost verzichtet werden, da aus derselben Zeit geeignetere und sicherere Vergleichsobjekte vorliegen und durch die Violinstimme keine neuen Merkmale gewonnen werden können. Auch der Vergleich mit den autographen Anteilen am Kasseler Material zu SWV Anh. 1 *Vier Hirtinnen gleich jung* – beziehungsweise ist Schütz wiederum bei Continuo- bzw. Direktionsstimmen, in diesem Fall in Particell-Form, involviert – bestätigt nur das immerhin vage sich abzeichnende Profil der Schütz'schen Notenhandschrift: Die schweifenden Fusae-Balken, Notenkopf-Formen und Halsansätze zeigen zwar keinen besonders ausgeprägten Schreibstil, decken sich aber mit den Zügen der kennengelernten Schreibweisen. In einigen Details weicht diese Handschrift leicht ab, indem sie z. B. die Fahne einzelner Fusae am Ende wieder bis zum Hals führt, während sie bei den bislang beschriebenen weit absteht, doch mag solch ein Merkmal ähnlich wie der Bassschlüssel, der leider bei den Quellen zu SWV Anh. 1 auch nicht erscheint, ein zeitgebundener, Wandlungen unterworfenen Zug sein (diese Handschrift wird von Rifkin auf 1615–1620 datiert; Gottwald [wie Anm. 9 und 11] schließt sich in Ermangelung genauere Datierungsmöglichkeiten an, verweist aber zusätzlich auf eine Aufführung, die das Werk um 1650 noch in Kassel erlebt haben dürfte). Gottwald (ebd.) hält es ferner für möglich, dass der Nachtrag einer Tripla zum Kasseler Stimmenmaterial zu SWV 439 *Heute ist Christus der Herr geboren*, datiert von Rifkin und Gottwald um 1633, von Schütz' eigener Hand stammt. Dafür sehen wir weder in der Noten- und noch weniger in der Textschrift, die zwar erkennbar nicht vom Hauptschreiber der Quelle stammt, irgendwelche Anhaltspunkte. Hingegen könnte unserer Einschätzung nach Gottwalds Vermutung zutreffen, Schütz sei eventuell am Kasseler Stimmenmaterial zu SWV 477 beteiligt, das auch ein (Direktions-?)Particell einschließt. Die Schrift weist kopistenuntypische Züge auf, die sie andererseits in die Nähe der besprochenen Autographie rücken – manches spricht hier allerdings auch gegen Schütz als beteiligten Schreiber (ohne dies hier in gebotener Ausführlichkeit diskutieren zu können). Aus Gottwalds Untersuchungen ergibt sich für das umfangreiche Material eine Datierung auf 1642 (Rifkin: 1640–1650).

22 Krause-Graumnitz (wie Anm. 8).

23 Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 54 Extrav., Bl. 226 von 1664.

aller gebotenen Vorsicht, eine größere graphologische Übereinstimmung des Weißenfeller Fragments mit dem *Memorial* als mit dem dreizehn Jahre später geschriebenen Vergleichsstück: Im autographen *Verzeichniß* ähneln weder „h“ noch „e“ des Wortes „her(n)“ („Opera Terza“, 2. Zeile) der Schreibweise des Fragments, „auf(s)“ schreibt sich nicht allein zweimal („Opera Terza“, 4. Zeile; „Opera decima Quarta“, 1. Zeile) mit einem „f“: Die Graphie ist, wie anschließend zu sehen, in diesem Vergleichsfall (wie überhaupt) ein eher schwaches Argument. Vielmehr unterscheiden sich beide „f“ des Bl. 226 stark von der Schreibweise des Weißenfeller Fragments und des *Memorials* von 1651, indem erstere eine Schleife entsprechend dem heutigen Schreibschrift-„f“ beschreiben, während im Fragment und dem *Memorial* jeweils mindestens ein Querstrich ähnlich dem heutigen großen „F“ ansetzt. Somit scheint eine Schriftabgleichung mit anderen Schütz-Autographen das Weißenfeller Fragment eher in die zeitliche Nähe des *Memorials* (1651) als die des *Verzeichniß* (1664) zu stellen²⁴.

Ein Schriftabgleich mit einem deutlich früheren Vergleichstext, dem Briefautographen an Philipp Hainhöffer von 1632²⁵, weist gegenüber dem Weißenfeller Fragment und dem *Memorial* ebenfalls z. T. deutliche Unterschiede in der Realisierung derselben Wörter auf: Während das Wort „herr(n)“ (etwa S. 457, Z. 1, Z. 5; S. 458, Z. 16) bei hinsichtlich der Rechtsneigung leicht anders realisiertem „h“ insgesamt keine deutlichen Unterschiede zum „her“ des Fragments zeigt, weist das initiale „G“ im „Gott“ des Briefes (S. 457, Z. 3, Z. 24, Z. 31) keine Unterlänge auf, dafür aber links eine (in der Form differierende) Dopplung des „G“-Bogens (nicht so im freilich ebenfalls keine Unterlänge aufweisenden und durch den überlangen Ausschwing deutlich vom Weißenfeller Fragment geschiedenen „G“ auf S. 457, Z. 36). Die Schreibweise des „ott“ im Hamburger Brief und im Fragment zeigt hingegen keine annähernd vergleichbaren Differenzen. Auch die Form des jeweils mit einfachem „f“ geschriebenen „auf“ (S. 457, Z. 23; S. 458, Z. 8), unterscheidet den Hamburger Brief von 1632 deutlich vom Weißenfeller Fragment, insbesondere hinsichtlich des runderen und höheren „a“-Bogens und der (bei einem heutigen Schreibschrift-„f“ häufigen) „f“-Schlaufe, die in der Weißenfeller Textmarke nicht zu beobachten sind.

Ein weiteres Vergleichsstück, das eine Datierung des Weißenfeller Fragments um 1650 zumindest nahelegt, liefert Schütz' Brief an Martin Knabe vom 30. Oktober 1646²⁶. Die Realisierung des Präfix in „aufgetragen“ (8. Zeile), wie auch des Wortes „herr“ (1., 4., 5. Zeile) weist keine signifikanten Unterschiede zu den Textmarken des Weißenfeller Fragments auf.

Das „Memorial“ von 1651 steht dem Weißenfeller Fragment in der Realisierung der Textmarken also nicht nur im Vergleich zum *Verzeichniß* des Jahres 1664, sondern auch zum Hamburger Brief von 1632 deutlich näher; ein Befund, der sich auch mit dem Knabe-Brief vereinbaren lässt²⁷. Damit legt die vergleichende Analyse mehrerer autographischer Textschriften


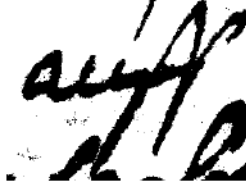

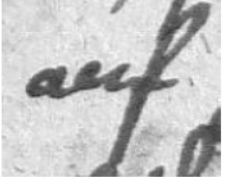

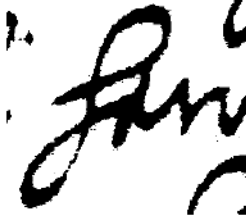
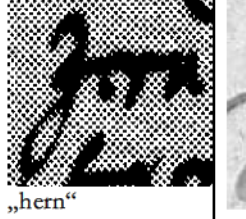



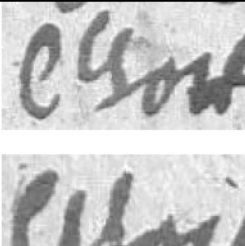
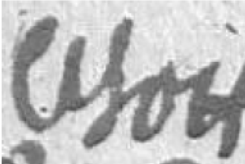
24 Eine noch spätere Datierung der Handschrift des Fragments ist nicht anzunehmen, worauf der unsichere Duktus der autographen „Nebenbemerkung“ auf der Titelseite des „Schwanengesanges“ (1671) deutet.

25 Es wird verwahrt in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Sup. Ep. 48: 457–459.

26 Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Außenstelle Greiz/ Ministerialarchiv Gera, Fach 49.

27 Dabei ist allerdings darauf hinzuweisen, dass Schütz im *Memorial* das Wort „Herr“ bzw. „herr“ durchgehend mit dem Doppelkonsonanten „rr“ schreibt, während im Fragment „her“ steht. Im *Verzeichniß* findet sich eine bereits oben erwähnte, vergleichbare Graphie („hern Christe“), die ein – allerdings, wie angedeutet, schwaches – Indiz gegen eine zeitliche Nähe des Fragments zum *Memorial* von 1651 liefert (dass sich Schütz in der Schreibung von „her“ und „Herr“ keinen verbindlichen Konventionen verpflichtet sah, unterstreicht z. B. das im *Verzeichniß*, 1. Zeile befindliche „daherr“). Zudem ist im Ver-

des Komponisten eine Datierung des Weißenfeler Fragments in die 1640er oder 1650er Jahre nahe, während die Notenschrift kaum Anhaltspunkte für eine konkrete zeitliche Einordnung bietet. Sowohl Noten- wie Textschrift stammen jedenfalls sicher von der Hand des Heinrich Schütz.

Weißenfeler Fragment	<i>Memorial</i> 1651	<i>Verzeichnüß</i> 1664	Hainhöffer-Brief 1632
 „auff“			
 „her“		 „hern“	
 „Gott“			 

2. Die Textmarken und ihre Quelle

Werner Breig führt im Werkverzeichnis seines Schütz-Artikels der neuen MGG²⁸ unter den verlorenen Werken Schütz' ein 8, 10 [recte: 12] oder 18-stimmiges *Herr, warum trittst Du so*

gleich mit dem *Memorial* von 1651 festzustellen, dass Schütz dort „Er“ manchmal mit einem, manchmal auch – wie im Weißenfeler Fragment – mit zwei nach rechts geöffneten Bögen (fol. 291^v, Zeile 23) realisiert, niemals jedoch in eben der recht gedrungenen Form des Weißenfeler Fragmentstreifens. Aber auch das *Verzeichnüß* von 1664 und der Hamburger Brief weisen keinen entsprechenden „E“-Buchstaben auf. Die vorliegende eckige, schleifenlose Form des Weißenfeler Fragments könnte mit der beengten Situation des Schrift-„E“ zusammenhängen, das sich zwischen einer Note E unterhalb der obersten Notenzeile, an der zudem Korrekturen vorgenommen wurden (siehe unten), und der Zahlennotation oberhalb der zweiten befindet. Dies bedeutete wiederum, dass der Text nach der Notenschrift eingetragen worden wäre.

28 MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 358–409, hier Sp. 391.

ferne in E auf, das in einem Lüneburger Bibliothekskatalog bezeugt, jedoch nicht erhalten ist. Breig bemerkt schlicht: „Lüneburg, daraus vielleicht das Fragm. einer autogr. Continuo-St. in D-WFg.“ (ebd.) und ordnet damit die Weißenfelser Textmarken dem 10. Psalm zu, da „D-WFg“, das Weißenfelser Notenfragment und „Herr, warum trittst Du so ferne“ den Anfang des 10. Psalms bezeichnen. Diese – nach Meinung der Verfasser durchaus zutreffende – Identifikation der Textmarken erfolgt jedoch ohne jede Begründung²⁹. Daher soll im Folgenden detailliert eine eigene, ursprünglich noch ohne Kenntnis des beiläufig aufgeführten Breigischen Ergebnisses erfolgte Textzuordnung dargestellt werden, die über die wohl korrekte Erkenntnis Breigs hinausführt.

Als Grundlage für die Textmarken des Weißenfelser Fragments kommen folgende Bibelstellen in Frage, die wir zunächst nach der Fassung der Vulgata betrachten³⁰:

Sedisti super solium iudex iustitiae [...]

Dominus autem in sempiternum sedebit [...]

Exsurge Domine non confortetur homo [...] (Ps. 9, 5–20)

und wenig später (Ps. 9, 29–33):

Sedet in insidiis cum divitibus in occultis ut interficiat innocentem [...]

Exsurge Domine Deus exaltetur manus tua.

In der Textfassung der Lutherbibel (1545) heißt es zur ersten Stelle:

Du sitztest auff dem Stuel, ein rechter Richter. [...]

Der HERR aber bleibt ewiglich, Er hat seinen Stuel bereitet zum gericht. [...]

HERR stehe auff, das Menschen nicht vberhand kriegen. (Ps. 9, 5–20).

Die zweite fragliche Textstelle, welche Luther als 10. Psalm, 8–12 führt, lautet bei ihm:

Er sitzt vnd lauret in den Hoefen, Er erwuerget die Vnschuldigen heimlich [...]

Stehe auff HERR Gott, erhebe deine Hand, Vergis des Elenden nicht.

Man findet hier also, auf relativ engem Raum vereint, zwei Beispiele der von Schütz bevorzugten biblischen Textquelle, der Lutherbibel. Im letzteren Fall handelt es sich sogar um eine genaue Textentsprechung, die aber nicht zwangsläufig die Zugehörigkeit der Weißenfelser Textstücke zum späteren Psalmenpassus bedeuten muss. Immerhin ist Steudes Hinweis ernst zu nehmen, dass Schütz gelegentlich Luthertexte aus musikalischen Gründen modifizierte³¹. Eine (die Silbenzahl weit stärker als den Gehalt ändernde) Abwandlung von „Du sitztest“ und „Herr stehe auff“ wäre daher denkbar.

Die Möglichkeit leichter Umformungen, etwa aus metrischen Gründen, ist umso besser vorstellbar, als auch in den von Schütz vertonten Psalmdichtungen Cornelius Beckers (1628, revidiert 1661) das Luthersche „Herr stehe auff“ (Psalm 9, 20) zu ebenjenem „Steh auff, Herr Gott“ (7. Strophe) wird, um das der Luthersche Psalm 10, 12 dem Fragment scheinbar näher steht. Allerdings sprechen einige andere Gründe dagegen, eine Komposition auf der Basis des Beckerschen Psalters anzunehmen: Dort ist im 9. Psalmgedicht in der 2. Strophe zwar zu lesen: „Dein Richtstuel ist bereit“, eine „Du sitztest“ bzw. „Er sitzt“ ähnliche Wendung findet

29 Werner Breig erklärte in einer E-Mail an Ann-Katrin Zimmermann (20.6.2008), er habe seine Identifikation des Fragments mit dem 10. Psalm (und womöglich mit einem bezeugten, verlorenen Schütz-Werk) „nur der Ordnung halber im Werkverzeichnis des Schütz-Artikels aufbewahrt“.

30 Die fetten Hervorhebungen in den Zitaten stammen von den Verfassern.

31 Steude (wie Anm. 4), S. 225.

sich aber nicht³². Im 10. Psalmgedicht entspricht zwar „Steh auff, Herr Gott“ exakt dem Wortlaut des Weißenfelder Fragments (und bis auf die Apokope dem Luthertext), der frühere Passus findet aber im Weißenfelder Fragment und in Luthers Bibeltext keine Entsprechung: „Wann er in seinen Hoefen sitzt/ Und lauret auff den Armen“. Zudem lässt schon allein die Besetzung des Weißenfelder Fragments kaum an eine versifizierte Bibelstelle nach dem Beckerschen Psalter³³, sondern vielmehr an ein jeweils in Prosa nach Luther getextetes, musikalisch aufwendiger gestaltetes und größer besetztes Werk denken.

Insgesamt handelt es sich bei den Textfragmenten in Weißenfels mit hoher Wahrscheinlichkeit um zwei Psalmverse nach der Lutherbibel, vermutlich aus Psalm 10; denkbar erscheint aufgrund der von Steude betonten Umformulierungspraxis Schütz' aber auch eine Änderung des lutherschen „Du sitztest“ zu „Er sitzt“ und also ein Zugrundeliegen des 9. Psalms. Breigs Vermutung, beim Weißenfelder Fragment handle es sich um eine Vertonung des 10. Psalms, lässt sich damit einerseits stützen, andererseits aber dahingehend ergänzen, dass – was den reinen Textbefund betrifft – auch eine Vertonung des 9. Psalm zumindest denkbar wäre. Indes ist der genaue Wortlaut des erwähnten Eintrags im Lüneburger Bibliothekskatalog: „Herr warumb trittestu so ferne“, was buchstabengetreu dem Beginn des 10. Psalms nach Luther entspricht, ein zusätzliches Argument dafür, dass es sich beim Weißenfelder Fragment um eine Vertonung des 10. Psalms, nämlich wohl die in Lüneburg katalogisierte, handelt.

Bisher ist – mit Ausnahme der Erwähnung des von Breig angeführten, verschollenen Werks im Lüneburger Bibliothekskatalog – keine Vertonung des 9. oder 10. Psalms von Heinrich Schütz außerhalb des Beckerschen Psalters belegt. Dieser kommt als Textgrundlage für das Weißenfelder Fragment aber aus musikalischen wie philologischen Gründen nicht in Frage. Man greift also mit dem Weißenfelder Fund ein nicht überliefertes Schütz-Werk buchstäblich beim Zipfel.

Nimmt man an, dass der 10. Psalm als Textgrundlage des Weißenfelder Fragments diene, so muss diese Wahl (zunächst) erstaunen: Vertonungen des 10. Psalms sind nicht nur innerhalb des Schaffens von Schütz überaus rar, was vermutlich im Verzicht dieses Betpsalms auf jeden Lobpreis, die nach der Auffassung der Zeit eigentliche, vornehmste Aufgabe der Musik, begründet liegt. Noch radikaler verweigert sich die Leugnung Gottes („Es ist kein Gott“, Vers 4)³⁴ einer „Musikalisierung“. Der gesamte erste Teil des Psalms vom 2. bis zum 11. Vers besteht in einer Schilderung des Gottlosen, dem keine Musik zukommt. Auch der Duktus des Psalms und die Reaktion des Gläubigen auf seinen Inhalt übersteigen das Musikalische: In seinen *Operationes in psalmos* von 1519 schrieb Martin Luther in einer Gegenüberstellung des 9. und des 10. Psalms vom 9., jedoch nicht vom 10. Psalm als einem „Gesang“. Im selben Text später schrieb er bezüglich des 10. Psalms: „Der Teufel und der Feind der Christenheit wird nicht durch unser Tun, sondern allein durch unser Leiden und Schreien überwunden.“³⁵

32 Ganz abgesehen davon, dass eine Nachdichtung in der Art des Beckerschen Psalters bei Schütz eine ganz andere Art der Vertonung auslösen würde als jene, von der die Noten des Fragments zeugen (dazu unten).

33 Vgl. etwa *Sagittariana* (wie Anm. 2), S. 9.

34 Luthers Fassung letzter Hand von 1545 lautet gar: „helt er Gott für nichts“.

35 Zit. nach Erwin Mülhaupt (Hrsg.), *D. Martin Luthers Psalmen-Auslegung*, Göttingen 1959, S. 164 f.

Doch auch ohne Rücksicht auf die Vertonbarkeit des 10. Psalms ist dieser innerhalb der Psalmen durch seine Radikalität gesondert. Ebenfalls in den *Operationes in psalmos* schrieb Luther³⁶:

Meiner Meinung nach gibt es keinen Psalm, der Geist Sitten Worte Sinn und Schicksal der Gottlosen so eigentlich reichlich und deutlich abmalte als diesen. [...] hier hast du das vollkommene Bild der Gottlosigkeit. Darum soll uns dieser Psalm Gestalt Typ Wesen und Idee des Gottlosen oder der Gottlosigkeit sein.

Mit dieser Sonderstellung innerhalb der Psalmen (die bei Luther ihrerseits einen gesonderten Status unter den biblischen Texten innehatten³⁷) verband sich die von Luther gern genutzte – und generell naheliegende – Möglichkeit, über den bzw. die im 10. Psalm zentral stehenden Gottlosen aktuelle Umstände oder Gegner zu beklagen bzw. zu brandmarken. Für Luther bedeutete dies 1519 die Projektion des Gottlosen auf den Klerus, die Kurie und den Papst³⁸:

Wenn ich eine Rede über das Treiben der Kleriker und derer, die in der Kirche herrschen, machen und dasselbe recht eigentlich entsprechend und vollkommen umfassend schildern müsste, so würde ich diesen Psalm aufsagen.

Auch 1531 wird in Luthers Summarien *über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* der 10. Psalm zur Anklage gegen Rom:

Der zehnte Psalm ist ein Betspsalm und klagt über den Erzfeind des Reichs Christi, d. h. über den Antichrist [...]. Er führt beides, das Schwert weltlicher Tyrannei über den Leib und das Netz falscher Lehre über die Seele und kann nichts als fluchen, d. h. bannen und verdammen.

Die Textmarken des Weißenfelder Fragments werden, wiederum in den *Operationes*, folgerichtig als Anklage gegen die falsche Lehre der Luthergegner verstanden: Für den 8. Vers („Er sitz<...>“) des Psalms heißt es:

Mir scheint, der Prophet fährt hier darin fort, das verderbliche Trachten und Treiben zu schildern, das die Gottlosen im Lehramt an sich haben.

Vers 12 („Steh auf her Go<tt>“) kommentiert er bezüglich der Verzweiflung an der eigenen Kraft: „Darum hab ich die Hoffnung auf eine allgemein Reformation der Kirche auch aufgegeben“. Der 10. Psalm eignet sich somit auffallend schlecht zur Vertonung, in ebenso starkem Maße jedoch hervorragend zur Aktualisierung und (zumindest im weiteren Sinne) politischen Indiennahme. Wenn also Schütz den 10. Psalm vertonte, und zwar der Handschriftenanalyse zufolge in den 1640er oder 1650er Jahren, so liegt es überaus nahe, für das verlorene Werk ein aktuelles Anliegen gegen Gottlose und deren bedrohliches Treiben zu verstehen, das zuallererst im Kontext des Dreißigjährigen Krieges zu suchen ist. Die Datierung des Fragments auf die 1640er und 1650er Jahre lässt sich somit womöglich auf die Kriegs- oder unmittelbare Folgezeit einengen.

36 Ebd., S. 163 f.

37 Mülhaupt zufolge (ebd., S. 5) hat Luther „kein Buch so geliebt und mit keinem so intensiv gelebt als mit dem Psalter, über keines so viel gepredigt, bei keinem so fleißig an der Übersetzung gefeilt“.

38 Zit. ebd., S. 167; die weiteren Zitate S. 163, 167 u. 169.

3. Überlegungen zur musikalischen Gestalt

Folgt man der Zuordnung der Textstellen zum 10. Psalm und berücksichtigt die spärlichen, doch aussagekräftigen musikalischen Anhaltspunkte, die das Fragment zu erkennen gibt, so kann man Konturen einer in Besetzung und Form großangelegten Psalmvertonung von Schütz ausmachen: Es liegt offenbar der linke äußere Streifen einer rechten Seite eines in der Mitte zerteilten Doppelfolio vor, der ein Format von etwa DIN A3 aufwies und entlang des Mittelfalzes getrennt wurde (Maße: 310x75 mm)³⁹. Aufgezeichnet ist die bezifferte Bassocontinuo-Stimme, die mit drei Textmarken „Er sitz<...>“ (Abbildung 4), „Steh auff her Go<tt>“ und „Gott“ sowie weiteren Eintragungen versehen ist, die gesondert zu untersuchen sind. Zwar zeigen nur die Zeilenanfänge des vierten und fünften Systems den Bassschlüssel, doch erschließt sich aus folgenden Merkmalen eindeutig, dass es sich um eine instrumentale Continuo-Stimme handelt: (1) Die ersten Zeilen sind beziffert; (2) der Ambitus reicht in der Bass-Schlüssel-Lesung bis zum großen C und deckt sich auf diese Weise mit dem gängiger Bassinstrumente; (3) typische Bassformulierungen wie der Quintfall-Ausschnitt der dritten Zeile treten auf; (4) die Stimme ist mit Textmarken versehen, und (5) in der 6.–9. Zeile ragen vom beschnittenen Bassschlüssel die beiden die Position des *f* markierenden „Punkte“ ins Fragment hinein.



Abbildung 4

Was von der ersten Zeile lesbar ist, macht unmissverständlich klar, dass es sich nicht um den Beginn eines Stückes handelt, sondern wir uns „mitten in der Musik“ befinden⁴⁰: Deutlich erkennbar ist eine aufwendige V-I-Kadenz mit Quartvorhaltswendung über dominant-

39 Das Blatt scheint am oberen und unteren Rand nicht beschnitten zu sein. Nach Gottwalds Untersuchungen an den Kasseler Schütz-Quellen deuten dort Papiere mit einer Langseite von mehr als 33 cm tendenziell nach Kassel (sie weisen hessische Marken auf), wohingegen Maße unter 33 cm nach Dresden weisen (das Papier ist sächsischer Provenienz). Das einzige genau 31 cm lange Papier innerhalb dieses Korpus stammt aus Ravensburg und ist nur grob zwischen 1623 und 1638 datierbar (SWV 478, *Die sieben Worte*, 2° Ms. Mus. 48 – just dieses Stück lässt sich auch in den Lüneburger Beständen nachweisen, deren Inventar eine Vertonung des 10. Psalms durch Heinrich Schütz verzeichnet – dazu unten). Letztlich kann nur das Wasserzeichen zuverlässige Hinweise auf die Herkunft des Papiers liefern.

40 Steudes Überlegungen basieren auf der Grundannahme, der Seitenanfang falle mit dem Beginn des Stückes zusammen. Anstelle seines in Klammern versteckten Vorbehalts „Fraglich ist, ob mit ‚Er sitz...‘ der Beginn des Konzerts markiert ist.“ (wie Anm. 4, S. 224) kann man mit Gewissheit konstatieren: Sicher ist, dass mit „Er sitz<...>“ nicht der Beginn des Konzertes markiert ist.

schem *H* nach *E*. Diese Kadenz, welche den auffälligen Klang mit großer Terz über *H* fordert, der zudem mit seiner Sext eintritt und in einen *E*-Klang mit ebenfalls großer Terz mündet – also keine phrygische Wendung vollzieht – wird schwerlich zu Beginn einer Komposition anzutreffen sein. Ihre einschnittbildende Kraft wäre in einer Eröffnungsphrase deplatziert. All dies ist nach kaum drei Takten – mehr hätten in dieser Zeile keinen Platz – nicht zu erwarten. Wir dürfen also sicher davon ausgehen, dass der mit der Textmarke „Er sitz<...>“ versehenen Stelle bereits etwas vorausging – möglicherweise eine ganze Seite Musik, denn auch textlich befinden wir uns ziemlich genau in der Mitte des Psalms⁴¹. Auf der ersten Seite des Doppelblattes könnte eine erste Hälfte des Psalms (oder eine Auswahl vertonter Psalmverse aus der ersten Hälfte) Platz gefunden haben.

Die Textstelle, die im Psalm unmittelbar vorausgeht, rechtfertigt inhaltlich die bemerkenswerte Klangfolge der ungewöhnlichen Kadenz: „Sein Mund ist vol fluchens/ falsches und trugs/ Seine Zungen richt mühe vnd erbeit an.“ (Ps. 10, 7; Luther 1545). An dieser Stelle sei lediglich auf zwei Beispiele für *H-E*-Kadenz verwiesen⁴², die nicht nur dem vorliegenden Fall entsprechen, sondern dem Fragment möglicherweise überlieferungsgeschichtlich nahe stehen (dazu unten): (1) Vermutlich ist dasselbe Stichwort in der Vertonung des 5. Psalms *Herr, höre mein Wort* SWV Anh. 7 (Abbildung 5) verantwortlich für die den ersten großen Abschnitt beschließende, genau wie im Fragment harmonisierte *H-E*-Kadenz in Mensur 91–93⁴³: Im zugrunde liegenden Psalmtext ist hier von den „Blutgierigen und Falschen“ die Rede. (2) In der Choralbearbeitung *Erbarm dich mein o Herre Gott* SWV 447⁴⁴ erscheint die besondere Wendung bereits in der instrumentalen Sinfonia (Mensur 17–19): Wie im Fragment tritt sogar der Quartsextklang über *h* ein. Wenig später – Mensur 26–27 – wird nun vollends jenseits der Grenzen des Tonraums über dominantisches *Fis* der *H*-Klang mit großer Terz als Ultima ankadenziert. Eine ähnlich „exterritoriale“ Wendung vollzieht anlässlich der Textstelle „in fremden Landen“ die Schütz zugeschriebene Vertonung des 137. Psalms *An den Wassern zu Babel* (SWV deest) in Mensur 85–91⁴⁵.

Im Weißenfelder Fragment wurde die Note *E* korrigierend von einer Semibrevis in eine Brevis verwandelt (Abbildung 4): Der alte, dünner umrissene ovale Notenkopf scheint stellenweise unter der dickeren Nachzeichnung noch hervor (besonders deutlich unmittelbar zwischen der Hilfslinie und dem Buchstaben „E“ der Textmarke). Zu beiden Seiten des Notenkopfes wurden senkrechte Linien gezogen, die auf der rechten Seite möglicherweise mit der Textmarke kollidierten und die oben diskutierten Auffälligkeiten der Schreibweise des Buchstabens „E“ nach sich gezogen haben könnten.

41 Selbst wenn Schütz einzelne Verse des Psalms kompiliert haben sollte, wird er wohl kaum an dieser Textstelle eingestiegen sein, deren Personalpronomen „Er“ (gemeint ist: der Gottlose) ja zudem durch vorausgehende Passagen zuweisbar sein muss. Es wird also in jedem Fall auch mehr als nur ein instrumentales Vorspiel dem überlieferten Einstieg vorausgegangen sein.

42 Zur Besonderheit solcher *H-E*-Kadenz und der damit verbundenen Semantik vgl. Petrus Eder OSB, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing 2004 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 26), sowie Carl-Friedrich Beck, *Die Tonstufe b als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Tutzing 2007 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 28), zu Schütz vor allem S. 220 f. und S. 249–252. Beck führt außerdem eine ganze Reihe anderer, teilweise ähnlicher Beispiele an.

43 NSA 27 (1970), S. 6.

44 NSA 32 (1971), S. 21.

45 NSA 28 (1971), S. 161.

Abbildung 5: *Herr, höre mein Wort*

89
 der Herr hat Greul an den Blut-gie-ri-gen und Fal - - - - - schen.
 Greul, der Herr hat Greul an den Blutgie-ri-gen und Fal - - - - - schen.

Im Verlauf der Seite deuten weitere Textmarken wenigstens einzelne Stationen des Fortgangs an: Vier Zeilen darunter beginnt in neuer Mensur ein neuer Formteil (Abbildung 6). Das tempus imperfectum c wird diminuiert gemäß der angezeigten proportio tripla, also kein moderner „3-Ganze-Takt“⁴⁶, sondern Einheiten zu sechs Semibreven: Aus $c \circ \circ \circ \circ \circ \circ |$ wird $3 \circ \circ \circ \circ \circ \circ |$.



Abbildung 6

Die Textmarke zeigt den neuen Text für diesen Formteil an: „Steh auff her Go<tt>“. Um dazwischen tatsächlich den gesamten Psalmtext durchzuführen, ist das rasche Tempo doppe-lchörigen Psalmvortrags vorauszusetzen. Dies verlangsamt sich unweigerlich mit dem Wechsel auf den Satztyp „à 2“, der mit der Tripla „Steh auff her Go<tt>“ eintritt. Erschien das „Er sitz<...>“ der ersten Zeile auf die Finalis eines Klauselvorgangs – was man ebenfalls als Indiz auffassen möchte, ein groß besetztes Tutti sei hier beteiligt, da typischerweise Neu-einsätze auf der Finalis mit dem Einsatz größerer Besetzung verbunden sind –, so scheint hier beim Beginn des neuen Abschnitts eine Zäsur voranzugehen: Das Tutti macht einem solisti-

46 Steude (wie Anm. 4, S. 225) suggeriert dies durch einen zusätzlichen „Taktstrich“ nach drei Semibreven.

schen Duo über dem Generalbass Platz, also der typischen Triosatz-Konstellation⁴⁷. Bezeichnend für diesen Satztyp ist ferner das „Zweimal-(Mehrfach-)Sagen“: Es kündigt sich musikalisch am äußersten Rand des Fragments in einer Wiederholung des Motivs an.

Ob die Pausen des Basses gar darauf hindeuten, dass jeder der beiden Triosatz-Oberstimmen ein eigener Bass zukommt (sie also unterschiedlichen Chören angehören, oder es sich um ein gemischt vokal-instrumentales Trio handelt), sei dahingestellt. Die Pausen suggerieren jedenfalls das Ineinandergreifen der beteiligten Stimmen.

Wenn Steude gerade die Angabe „à 2“ als Hinweis auf eine den Standards der *Symphoniae sacrae* II entsprechende Besetzung auffasst, so muss man entgegen halten, dass der Vermerk nur im Kontext eines Werkes sinnvoll erscheint, das vornehmlich andere Besetzungen wählt. Im Rahmen einer Komposition wie den zehn Konzerten dieser Sammlung mit paarigen Singstimmen, Instrumentenpaar und Bassgruppe (Nr. 13–22; zu dieser Gruppe zählt auch *Es steh Gott auf*, das der Vertonung des Fragments laut Steude nahesteht⁴⁸) wäre diese Angabe hinfällig, da es sich um den „Normalzustand“ handelt⁴⁹. Zugespielt formuliert bedeutet dies, dass gerade die Besetzungsangabe „à 2“ mitten im Stück auf eine große Gesamtbesetzung deutet.

Die Aufforderung „Steh auf“, Bestandteil verschiedener von Schütz vertonter Bibelstellen, ist geradezu prädestiniert für eine „auftaktige“ Geste⁵⁰. Hier wird sie jedoch „abtaktig“ der Dreiermensur eingepasst, sodass ein Rhythmus aus vier Semibreven und zwei Semibrevis-Pausen entsteht. Die Pausen dürfte ein komplementär dem Takt eingepasstes Motiv überbrücken, die Vierzahl der Semibreven sorgt für das „Überlappen“ der kurzen Glieder – das Ende des einen soll mit dem Anfang des nachfolgenden zusammenfallen. Das ist nur mit einer zusätzlichen vierten Silbe zu verwirklichen: „Steh auff her Go<tt>“. Das angehängte „Gott“ ließe sich auch als Beginn des folgenden Satzgliedes auffassen und tritt in dieser Funktion möglicherweise eine Zeile später erneut in Erscheinung – doch dazu später. Der Bass wechselt zudem die Lage und begibt sich in ein höheres Register, es ist auch nicht auszuschließen, dass er sich hier in der Funktion des Basso sequente einem Tenor anschließt, was allerdings normalerweise einen Schlüsselwechsel mit sich brächte. Zumindes kann auf höher liegende Duo-Partner geschlossen werden (und die Beteiligung vokaler Bässe ist eher unwahrscheinlich).

Die Tonart hellt sich an dieser Stelle vom Phrygischen, das dem Charakter des insgesamt recht düsteren Psalms angemessen ist und sich als Grundtonart aus den angesteuerten Stufen unschwer erschließen lässt⁵¹, nach C auf⁵². Das unterstützt die Wirkung des Lagenwechsels

47 Sie tritt übrigens auch in besagtem 7. Psalm an der entsprechenden Textstelle ein (NSA 27 [1970], S. 28).

48 Über den assoziativen Zusammenhang hinaus, den die Textmarke „Steh auf“ auslöst, gibt es keine Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft der beiden ganz unterschiedlichen Kompositionen.

49 Entsprechend erscheint ein solcher Vermerk in den Bassstimmen dann nur jeweils am Beginn des Stücks gleichsam als Besetzungsangabe, jedoch nicht mehr ständig im weiteren Verlauf (vgl. beispielsweise das Bassus-Stimmbuch der *Symphoniae sacrae* II).

50 Vgl. z. B. Psalm 7 *Steh auf Herr, in deinem Zorne* (NSA 27 [1970], S. 28); weniger nahe liegt der von Steude angeführte Vergleich mit dem bekannten *Es steh Gott auf*, jenem klein besetzten Sonderfall in jeder Hinsicht, der ganz unmittelbar aus der kompositorischen Auseinandersetzung mit Monteverdi hervorgeht. Gegenbeispiele für die abtaktige Realisierung dieses Textes bietet die Hoheliedvertonung *Steh auf, meine Freundin*. Steudes Charakterisierung „fanfarenartig“ (wie Anm. 4, S. 225) beschreibt weniger das eher ungewöhnliche, in sich kreisende Bassmotiv dieser Stelle, könnte aber durchaus auf hypothetische Oberstimmen zutreffen.

51 In Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* heißt es zum fünften und sechsten Ton, dessen Hauptkadenzorte sich mit den im Fragment angesteuerten Stufen decken: „Er ist wehmütig und zu trau-

und der beschwingten Tripla und steht im Dienst der entscheidenden Wendung, die der Psalmtext hier nimmt: Erstmals spricht Zuversicht aus den Worten des ansonsten so verzagten, ja mit Gott hadernden Beters, indem er sich an Gott wendet und ihn zum Handeln auffordert. Gemeinsam mit der einleitenden Frage: „HERR/ warumb trittestu so ferne? Verbirgest dich zur zeit der not?“ und dem Beginn des Schlussabschnitts: „Der HERR ist König immer und Ewiglich“ bildet dieser Vers den formalen Rahmen und die Dreigliederung des Psalms (vom Vorwurf der Abwesenheit und der Schilderung des Gottlosen über die Aufforderung zum Einschreiten bis hin zum Bekenntnis zur Herrschaft Gottes).

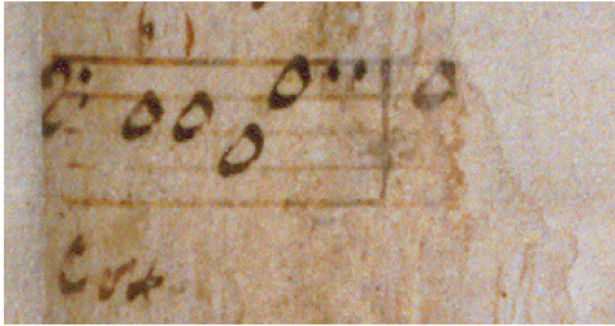


Abbildung 7

Rätselhaft bleibt die folgende Textmarke „Gott“ (Abbildung 7). Sie markiert wiederum einen neuen Abschnitt, der entweder mit dem Zeilenumbruch beginnt oder vom Ende der Zeile zuvor eingeleitet wird. Am vorausgehenden Zeilenende könnte eine Kadenz nach E mit großer Terz gestanden haben, die nun mit einem Erniedrigungszeichen als „Warnungsakzidenz“ aufgehoben wird. Diese Information, das \flat für die kleine Terz über dem Basston e , ist für den Continuo-Spieler notwendig, wenn ein Akkord mit großer Terz auf demselben Grundton vorausgegangen ist. Zwei unmittelbar aufeinander folgende E-Klänge mit großer und kleiner Terz sind als Beschluss eines vorausgehenden und Beginn eines nachfolgenden Abschnitts getrennt durch eine Zäsur denkbar, nicht jedoch ohne Absatz innerhalb einer musikalischen „Zeileneinheit“. Allerdings könnte der vorausgehende harmonische Vorgang auch auf andere Weise das Erniedrigungszeichen erforderlich gemacht haben. Der Psalmtext liefert zudem keine weiteren Zeilen, die mit dem Wort „Gott“ anheben⁵³. Die Texteinheit „Gott, erhebe deine Hand“ ließe sich nur schwer dem immer noch gültigen Dreiermetrum einpassen. Ein einzelnes Wort „Gott“ wäre als Textmarke zwar vorstellbar, doch liegt die Vermutung nahe, hier könnte eine Wiederholung der ganzen Stelle „Steh auff her Go<t>“, jetzt im Tutti, angezeigt sein – der Wechsel auf die größere Besetzung, die ja die Textstelle beinahe

rigen Sachen geneigt. [...] Wie denn auch seine Harmonie zu kläglichen Worten sich gar wohl reimet.“ Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 95. Auch der 11./12. Ton könnte dieser Psalmvertonung zugrunde liegen. Zu den Besonderheiten des Phrygischen und seiner Verwendung vgl. Eder (wie Anm. 42), passim.

- 52 Die sechste Stufe spielt insgesamt eine gewichtige Rolle – was freilich für das Phrygische nicht weiter überrascht.
- 53 Einzig der zweite Halbvers des 11. Verses „Er spricht in seinem hertzen/ Gott hats vergessen“ beginnt in Luthers Fassung letzter Hand (1545) mit diesem Wort. Eine Rückkehr zu dieser Textstelle nach dem folgenden Vers 12 „Steh auff HERR Gott“ kann jedoch sicherlich ausgeschlossen werden.

erwarten lässt, könnte eben am Ende der vorausgehenden Zeile erfolgt sein. Gemäß der Verzahnung der viersilbigen Textglieder, nun möglicherweise in chorischem statt solistischem Alternieren, fiel die Silbe „Gott“ wie hier am Beginn der 5. Zeile des Fragments auf den Mensurbeginn, an dem zugleich das nächste Glied der anderen beteiligten Gruppe einsetzt. Die musikalische Parallelität der fünften zur vierten Zeile stützt diese Annahme. Textmarken bei solchen Wiederholungen erneut zu schreiben, entspricht dem Usus, wie zahlreiche Beispiele aus Continuo-Stimmbüchern und handschriftlichen Stimmen belegen.

Was sich zwischen den beiden Abschnitts-Anfängen der ersten und vierten Zeile musikalisch ereignete, lässt sich nur erahnen. Auffällig ist das Aufsuchen tiefster Bass-Regionen (C in der zweiten Zeile des Fragments), was dazu verlockt, hier eine musikalische Reaktion auf den entsprechenden Psalmvers „Er duckt sich, drücket nieder, / Vnd stösset zu boden den Armen mit gewalt“ zu vermuten (Abbildung 8). Unter der tiefsten Note C befanden sich Schriftzeichen, die nicht mehr zu erkennen sind. Dass andererseits keine weiteren Textmarken zu sehen sind, ist wohl weniger darauf zurückzuführen, dass Psalmverse in der Vertonung übersprungen worden wären, als vielmehr dem üblichen Verfahren geschuldet, nur einzelne, signifikante, eventuell formal relevante, mit einem Satztyp- oder Besetzungs-Wechsel einhergehende Stellen anzuzeigen.

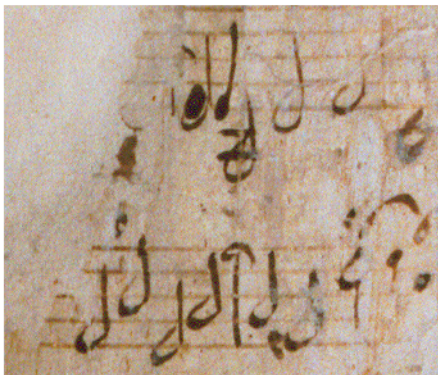


Abbildung 8

Dem großen C ging zunächst eine Minima G voraus, die später zur Semiminima ausgefüllt und durch eine zweite Semiminima G ergänzt wird – möglicherweise hebt Schütz damit eine typische rhythmische Vereinfachung des Basses wieder auf und gleicht sie der Textdeklamation der Singstimme(n) an (♩♩♩♩♩). Die von der Bezifferung geforderte Klangfolge verdient Beachtung: Dem Quintfall auf den C-Klang folgt neuerliches G-Dur, angezeigt durch die Ziffer 3, die in erster Linie stimmführungstechnisch relevant ist. Über A soll, wie das ♭ darüber signalisiert, nicht die große Terz eintreten, die einen nach d leitenden Kadenzkontext suggerierte. Stattdessen erscheint im Folgetakt ein unbezifferter Klang über der Minima E (also mit kleiner Terz und ohne kadenzierende Wirkung).

Die bezifferte Stimme ist mit Taktstrichen notiert: Für die übrigen Stimmen nicht zu erwarten, ist dies bei Continuo-Parts für Schütz üblich, ja beinahe obligatorisch⁵⁴. Für die

54 Vgl. die bereits erwähnte Stimme zu *Christ ist erstanden*, abgebildet u. a. in: Kurt Gudewill u. a., Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG 12 (1965), Sp. 202–226, hier Sp. 215. Auch beispielsweise in den gedruckten

Überbindung in der dritten Zeile stünden gemäß den Schreibgepflogenheiten der Zeit auch andere Notierungsweisen zur Verfügung: So ließen sich Noten, deren Wert über die Tactus-Einheit hinausgeht, auf dem Tactus-Strich platzieren (wenn ein solcher überhaupt gezogen wird). Der älteren Haltebögen, welche die Hälse verbinden, bedient man sich häufig ebenso, wie der neueren, von Notenkopf zu Notenkopf geführten (der Rest eines solchen ist in der ersten Zeile zu sehen)⁵⁵. Vergleichbare Quellen der Zeit deuten darauf hin, dass die Notensatzung auf dem Taktstrich dort bevorzugt wird, wo der bestehende Takt – etwa ein Dreiermetrum – kurzzeitig außer Kraft gesetzt oder überlagert wird: beispielsweise durch einen hemiolischen Großtakt, ansonsten aber auch die Darstellung mit Hilfe der Überbindung als graphisches Mittel zur Verfügung steht, die man vor allem dann wählt, wenn auf der langen Note Harmoniewechsel stattfinden (was in der ersten Zeile der Fall ist)⁵⁶.

Auch Zeile 7 und 8 (Abbildung 9) sind musikalisch parallel eingerichtet: Rhythmik und melodischer Gestus stimmen überein. Während die erste der beiden Zeilen einen a-Klang ansteuert (dominantisches e \sharp), bewegt sich die zweite wieder im C-Raum.

Das Zeichen über der Semiminima d in der untersten Zeile (Abbildung 10), das in der Graphie einem aufstrebenden Pfeil gleicht, ist ein Versetzungszeichen $\#$, das entweder hier etwas entgleist ist oder ausgestrichen wurde. Die beiden feinen Querstriche sind am Original gut auszumachen, einer der Senkrechtstriche gerät sehr schräg oder dient dazu, das Zeichen wieder zu eliminieren. Unter der folgenden Note g zeigen sich unleserliche Schriftreste, die von einer Textmarke herrühren könnten⁵⁷. Aufmerksamkeit verdient ferner der kleine Haken am linken Ansatz des Fusae-Bogens, der an die alte Fusa-Fähnchen-Graphie erinnert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Continuo-Stimme des Weißenfelder Fragments zu einer insgesamt groß besetzten, wohl mehrhörigen Vertonung des (vermutlich vollständigen) Textes des selten in Musik gesetzten 10. Psalms in der Tonart e (phrygisch) gehört, wobei Abschnitte in reduzierter Besetzung vorkommen: zumindest einer davon vom Satztyp à due.

Bassus-Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae* II und III stehen Stücken, die ganz ohne Taktstriche notiert sind, solche gegenüber, die Tactus-Striche durchweg aufweisen.

55 Wiederum sei auf die Stimmbuch-Drucke der *Symphoniae sacrae* II und III verwiesen, wo beide Formen gleichberechtigt nebeneinander stehen, ohne dass erkennbar wäre, wann die eine oder andere bevorzugt würde.

56 Die sechste Zeile fasst zwischen diesen Tactus-Strichen Einheiten mit nur zwei Miniminen zusammen. Die kleinste Einheit ruft nach dem alten System das „tempus imperfectum cum prolatione minori“ hervor, das häufig augmentiert aufgefasst und auch als „tactus alla minima“ bezeichnet wird: Dessen Perfectio-nes umfassen drei Miniminen. Auf der Basis dieser Mensurangabe ließe sich der Tactus mit nur zwei Miniminen – also das Tempus imperfectum C mit Semibrevis-Einheiten, das vor allem dann zu erwarten ist, wenn kleine Notenwerte, etwa viele Fusae, vorkommen – durch die erneute Augmentation mittels der Proportionsangabe $\frac{3}{2}$ erzeugen, es stünde zur vorhergehenden Mensur im extremen Verhältnis $\frac{1}{2}$. Ab den 1580er Jahren etabliert sich der modernere Semibrevis-Strich, wie er hier offenbar vorliegt. Zu Fragen der Notierungskonventionen vgl. den grundlegenden Aufsatz von Manfred Hermann Schmid, *Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts*, in: *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* 7, S. XXV–XXXII.

57 Denkbar wäre auch ein die Ausführung betreffender Hinweis etwa zur Besetzung.



Abbildung 9



Abbildung 10

Nun belegt der bereits erwähnte Eintrag in ein selbst mittlerweile verlorenes Inventar aus Lüneburg⁵⁸ eine Vertonung des 10. Psalms durch Heinrich Schütz: Es führt unter der Nummer 378⁵⁹ ein „Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10, à 8, 12, ou 18 (E)“. Werner Breig bringt das Fragment mit der Komposition aus dem Inventar in Verbindung⁶⁰. Dieses Nachlassverzeichnis dokumentiert die handschriftlichen Musikalien der zwischen 1660 und 1690 angelegten, bereits 1772 als „verschollen“ geltenden Sammlung von Friedrich Emanuel Praetorius (1623–?), der 1655–1695 das Amt des Michaelis-Kantors in Lüneburg innehatte⁶¹.

In Anbetracht der Exklusivität von Vertonungen dieses Psalmtextes und des Umstandes, dass sich zahlreiche direkte und indirekte biographische Verbindungen Schützens nach Lüneburg nachweisen lassen⁶², zudem die Tonart E übereinstimmt und sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auch die Besetzungsangabe in Einklang bringen lässt, kann man diese Vermutung mit gewichtigen Argumenten stützen. Das bestärkt umgekehrt die Annahme, das Weißenfelder Fragment sei Teil einer vollständigen – zumindest beim Eingangsvers beginnenden – Vertonung dieses Psalms durch Heinrich Schütz.

Bei den 30 Werken, die Praetorius von Schütz in Handschriften sammelt (vgl. die Tabelle im Anhang), handelt es sich größtenteils um Einzelwerke, die in keinen seiner Drucke eingin-

58 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621, hier S. 617.

59 Das Inventar war ursprünglich alphabetisch nach den Titeln geordnet: Aus dieser Reihenfolge stammt die Nummer. Seiffert sortiert seine Aufstellung alphabetisch nach Komponisten.

60 Vgl. oben Anm. 28. In der Orthographie stimmt das Textincipit des Lüneburger Inventars genau mit der Luther-Bibel letzter Hand überein.

61 Ein weiteres Inventar verzeichnete die Drucke aus seinen Beständen. – Immerhin spärliche Informationen zu Praetorius' Leben bietet Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 34 f.

62 Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, passim.

gen⁶³ und die sich, sofern eine Datierung möglich ist, überwiegend den Jahren 1640–1650 zuordnen lassen. Elf der vom Inventar verzeichneten Stücke müssen als verschollen gelten, davon sind wohl neun nur aus dem Lüneburger Eintrag bekannt⁶⁴. Eines ist auch im Naumburger Inventar von 1658 angeführt (*Lobsinget Gott* – womit sich zumindest für die Komposition dieses Stücks ein sicherer terminus ante quem ergibt⁶⁵) und die deutsche Kyrie-Litanei könnte mit der im Weimarer Inventar von 1662 erwähnten identisch sein⁶⁶. Von den verbleibenden 19 Werken decken sich mit zwölf Stücken zwei Drittel der handschriftlichen Lüneburger Bestände mit Werken, die sich auch in den Kasseler Quellen finden. Acht davon werden von Rifkin⁶⁷ und Gottwald⁶⁸ nach 1640 datiert. Die einzigen vermutlich frühen Werke der Sammlung sind der Hirtinnen-Gesang, das Einzelstück aus den *Symphoniae sacrae* I (1629) und die *Auferstehungshistorie* – letztere lag allerdings in Partiturform vor und ist damit möglicherweise eher von der Partitur-Handschrift als vom Druck 1623 abhängig.

Die Frage, auf welchen Wegen das Repertoire zu Praetorius und nach Lüneburg gelangte, muss vorerst offen bleiben. Bevor der aus Mühlberg bei Ohrdruf stammende Praetorius Kantor in Lüneburg wurde, war er unter anderem in Braunschweig beschäftigt und diente zehn Jahre in Hamburg als Tenorist der Kantorei unter Thomas Selle, dem Vorgänger des Schütz-Schülers Christoph Bernhard. Er könnte also durchaus sogar persönlich Bekanntschaft mit Schütz gemacht haben⁶⁹. Die Generalbass-Partien, die aus Lüneburg erhalten sind, weisen mit ihren Eintragungen (Einsatzzeichen etc.) darauf hin, dass sie als Direktionsstimmen benutzt wurden und es ist nicht auszuschließen, dass Schütz die eigene Bass-Stimme des Weißenfelder Fragments in ähnlicher Funktion, möglicherweise bei einer Aufführung in Lüneburg, diente. Vielleicht hatte man dort das Werk bei Schütz in Auftrag gegeben. Personelle Verbindungen bestanden und darauf, dass man den Komponisten überaus schätzte und seine Werke vermutlich auch zur Aufführung brachte, deuten Rechnungsbücher, die die Anschaffung der

63 Die Drucke liegen, wie Rechnungsbücher bestätigen, größtenteils in Lüneburg ohnehin vor. Drei der 30 Kompositionen sind auch gedruckt überliefert: *Domine labia mea* in *Symphoniae sacrae* I (1629), die *Auferstehungshistorie* (1623) und *Von Gott will ich nicht lassen* (*Symphoniae sacrae* II von 1647). In welchem Verhältnis die Manuskripte zu den gedruckten Ausgaben stehen – ob es sich um Frühfassungen handelt, oder sie von den Drucken abhängig sind –, lässt sich nicht klären, sodass die Jahre der Drucklegungen keine Hinweise in Datierungsfragen geben.

64 „Factum est praelium magnum“, Ps. 10, [vermutlich eines der beiden] Magnificat, „Wer ist der so von Edom kömt“, „Der Windt beiest das Land“, „Diß Orth mit beumen gantz umgeben“, „Einstmahls der Hirte Coridon“, „Einstmahls in einem schönen Thal“ und „Sag ô Sonne“ – darunter also fünf der sieben weltlichen Werke.

65 Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a.d.S.*, in: AfMw 8 (1926), S. 390–415.

66 Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: SJB 10 (1988), S. 62–85. Vermutlich ist eher die mit Incipit dokumentierte Litanei identisch mit dem Lüneburger Kyrie. Besetzung („â. 12. vel. 18. stimmen“) und Tonart (das Incipit zitiert eine auf dem Ton h repetierende Stimme, was auf G₂ oder E deutet) legen jedenfalls nahe, dass hier Übereinstimmung vorliegen könnte (vgl. die Tabelle). Schütz besucht Weimar 1647, 1648, 1658 und 1659; Hofkapellmeister Adam Drese ist seinerseits 1652 und 1656 in Dresden. Auch aus dem Besitz des Lautenisten und Gambisten Christian Herwich gehen 1662 Schütz-Werke in die Weimarer Bestände ein.

67 Rifkin (wie Anm. 10 und 9).

68 Gottwald (wie Anm. 9 und 11).

69 Schütz' Reisen in Zusammenhang mit seinen Kopenhagen-Aufenthalten während des Dreißigjährigen Krieges führten ihn über Hamburg (1633 und wohl auch 1642); auf Braunschweig-Lüneburger Territorium, namentlich in Wolfenbüttel, hält sich Schütz vor 1645 mehrfach und lange auf.

Drucke seiner Opera aktenkundig werden ließen. Und schließlich sind wir darüber informiert, dass Ratsmusiker an festlichen Gottesdiensten mitwirkten und ein umfangreiches Instrumentarium zur Verfügung stand⁷⁰.

Die Besetzungsangabe für Psalm 10 im Lüneburger Inventar mit 8, 12 oder 18 Stimmen lässt an verschiedene Konstellationen denken. Am wahrscheinlichsten ist eine doppelchörige Anlage mit je vier Solo- und Ripien-Stimmen, die durch einen vierstimmigen Komplement-, Capell- oder Instrumentalsatz verstärkt werden können, oder denen sich noch zusätzlich zu acht colla-parte-Instrumenten ein weiteres Instrumentenpaar beigesellt⁷¹.

Geht man vom Modell der *Psalmen Davids* aus, käme folgende Disposition zustande:

Grundbestand	Erweiterungen (ad lib.; „voces et instrumenta si placet“)
2 x 4	Cappella (4 oder 5 Stimmen), B.c., Instrumente, sonstige Verdopplungen

Die *Symphoniae sacrae* III kennen folgende Varianten:

Grundbestand („à 5, à 6, à 7, ab 8“)	Erweiterungen (ad lib.; „voces et instrumenta si placet“)
3–6 Vokalstimmen, 2–3 obligate Instr.	Complementa (4 oder 8), B.c. (ad organum, pro violone) insgesamt 5-16 Stimmen

Das Lüneburger Inventar führt gelegentlich mit der Stimmenzahl auch Aufteilung in Chöre oder sogar die beteiligten Instrumente und Singstimmen an, beispielsweise

„à 8 ou 12. 4 Strom. 4 Voc. in Conc. 4 Voc. in capell“ (Seiffert a.a.O., S. 604)

„à 8, 12 &c 5 Viol. Fag. 6 Voc. [in Conc.] CCATTB. 6 Voc. in Rip. CCATTB.“ (ebd., S. 602)

„à 18. 10 Strom. 8 Voc.“ [i.e. 2 x 4 Voc. + verdoppelnde Instrumente + 2 weitere Instrumente] (ebd., S. 603)

„à 12 ou 18. 5 Strom, Fag. CCATB con Cap. à 6“ (ebd., S. 606); etc.

70 Walter (wie Anm. 62); inwiefern allzu üppige Instrumentierung diesem Psalm überhaupt angemessen ist, sei dahingestellt. Immerhin verweist der Text auf die Passage 4. Mose 10, wo Mose den Herrn auffordert, aufzustehen und in aller Breite vom Gebrauch der Trompeten die Rede ist. Tonart und andere Merkmale lassen eher an Posaunen, Streich- und Holzblasinstrumente denken.

71 Die grundlegende Achtzahl der Stimmen muss nicht zwingend aus einer doppelchörigen Anlage hergeleitet werden. Vorstellbar ist auch ein fünfstimmiger Vokalsatz mit zusätzlichem Bassinstrument (beispielsweise dem in Lüneburg oft besetzten Fagott, welches dann offenbar mitgezählt wird) und solistischem Stimm- oder Instrumentenpaar (etwa zwei Violinen oder Zinken). Dann wären die ad libitum hinzukommenden Stimmen vielleicht Ripien-Stimmen, die den fünfstimmigen Chor verstärken. Auch ein Bläserensemble aus drei Posaunen und Zink ist als Erweiterung denkbar (wiederum sei auf die kaum bekannte Vertonung des Ps. 7 verwiesen, bei der ein solistischer Teil von diesem Ensemble allein begleitet wird: Hier würde es sich zur Verklängerung der ähnlich düsteren Szenerie ebenso eignen). Merkmale wie rasche Textbewältigung und pausendurchsetztes Auftreten knapper Wendungen deuten im Fall des vorliegenden Fragments auf eine mehrchörige Besetzung.

Anhang



6 6 6
4 4 #

Er sitz

3 b

b 5 6 6

à 2
Steh auff her Go

b

Gott

6 6

6 # #

6 6

5 6

Detailed description: This block contains a series of ten musical staves in bass clef. The first staff has a treble clef-like symbol and contains notes with fingerings 6, 6, 6 and accidentals #, 4, 4, #, #. The second staff has a triplet of three notes and a flat. The third staff has a flat, a slur over two notes, and fingerings 5, 6, 6. The fourth staff is in 3/4 time and has a '2' above the first measure. The fifth staff has a flat. The sixth staff has fingerings 6, 6. The seventh staff has fingerings 6, #, #. The eighth staff has fingerings 6, 6. The ninth staff has a flat, a slur over two notes, and fingerings 5, 6.

Textincipit	Besetzung	Tonart	sonstige Überlieferung Besetzung u. Tonart	SWV Ausg. ⁷²	Datierung: Rifkin Gottwald (1997) ⁷³
An den Wäldern zu Babel, Ps. 137	A 8. 4 Strom. 4 Voc.	D	Kl ⁷⁴ 2 ^o Ms., Mus. 490; T, 4 Pos.; CCB; bc; Tonart: D [Kad. H-E, Fis-H vgl. Fragment] ⁷⁵	deest N 28	1627-32 Kassel um 1625
<i>Canticum 3 puerorum.</i> In Fest. Michaelis	A 5, 10, 15 & 20	D _b	StB+UB Königsberg ⁷⁶ (heute verschollen); CCATB, 2 corn.+3Pos., 2 5st. cap., 5 Str., bc; Tonart: D _b	448 A13	1627-32 Kassel um 1625
Der Windt beist das Land	A 2 Ten.	D	verschollen		
Die sieben Worte unsers Herrn J. C. am Stam des Creutzes gesprochen	A 10 ou 15	E	Cat. Naumburg ⁷⁷ 1658; Kl 48 CATTB, 5 Instr., cap. ad lib., bc; Tonart: E	478 N2 A1	[Kl. Ravensburger Papier 1623-83]
Diß Ohrt mit beumen gantz umgeben	C Solo con Continuo	A	verschollen		
<i>Domine labia mea</i>	à 5. C. è T. Cornett. Tromb. Fagotto	G	<i>Symphoniae sacrae</i> I (1629) CT, Corn./V, Pos., Fig, bc; Tonart: G	271 A5	
Einsmahls der Hürte Coridon	A 2 è 4. CC. 2 Violin	G _b	verschollen		
Einsmahls in einem schönen Thal	A 2 è 6	D	verschollen		
Erbarm dich mein ó Herre Gott	C solo con 4 Violin	E	S-U ⁷⁸ 34:1 C, 5 Str.; Tonart: E [Kadenz H-E vgl. Fragment]	447 N32 A18	vor 1665
Es gingen zwene Menschen hinauff	CCAB	G ₄	Kl 49u; CCABar, bc; Tonart: G	444 A14	1640-1650 Kassel 1649
Freue dich des Weibes deiner Jugendt	à 9. Trombett. Corn. 3 Tromb. CATB	D	Cat. Naumburg 1658: à 6 et 9, gedruckt (!), Löbau 56 CATB+tutti, Tr., Corn., 3 Pos., bc; Tonart: A (!), ohne Tr.	453 A1479	ca. 1640
<i>Factum est praedium magnum.</i>	A 9	C	verschollen		
Herr der du bist vormahls gnädig gewest, Ps. 85	à 17. 5 Viol. 3 Trombon. CCATB con Capella à 4, CATB	E	Kl 49n CCITB, 2V, 3 Pos. cap. SATB, bc Tonart: E	461 N28 A13	ca. 1650 Kassel 1652-1653
Herr unser Herrscher, Ps. 8		G _b	Kl 50d, Dresden ⁸⁰ , Titel autograph CCATB+cap., 2 Corn./V, 4 Pos., bc; Tonart: G	449 N27 A13	1635 Dresden 1638
Herr warumb trittestu so ferne, Ps. 10	A 8, 12 ou 18	E	Weißenfeler Fragment, Tonart: E		
Kyrie Gott Vater in Ewigkeit	à 18. 6 Strom. 6 Voc. in Conc. 6 Voc. in Rip.	E _#	verschollen vgl. Weimar ⁸¹ dt. Litanei à 12 oder 18v		

Liebster sagt in süßen Schmerzen	À 4. 2 Violin. CC	G	Kl 49h, Dresden, Instr. autograph; ehem. Stadtbib. Breslau Ms.201 e, S-Uu 34:3; CC, 2V, bc; Tonart: G	441 N37 A15	1627-32 Dresden n. Rifkin
Lobsinget Gott ihr Menner von Galilaea. In Fest. Ascens. Christi	À 10	Dh	verschollen vgl. Naumburg 5, 10v		
<i>Magnificat</i>	5 Strom. 4 Voc. con Cap.	Gh	S-Uu 34:4, Dresden SATB, 2V, 3 Pos, 2 cap. CATB, bc; Tonart: G	468? A 18	vor 1665
<i>Magnificat</i>	à 10. 2 Violin. 3 Tromb. Fag. CTB. con Cap. à 4	Dh	s.o. ?	468?	
<i>Paritura</i> der siegreichen Auferstehung unseres Helandes J. Christi		D	op. 3, 1623, Dresden (Bergen), Kl 49v CCCAATTB, 4 Viol./Org., etc. ad lib, bc; Tonart: D	50 N3 A1	1623-1627 (Ms. Kl) Kassel u. 1627
Saget den Gästen, meine Mahlzeit Dom. 20. p. Trin.	à 7. 4 Voc. 3 Strom. 2 Viol. Fag.	Fb	verschollen		
Sag ó Sonne meiner Seelen	À 4. duplic.	Gh	verschollen		
Tugendt ist der beste freundt	À 4. 2 Violin. CC	D	Kl 49f, CC, 2V, bc; Tonart: D	442 N37 A15	1640-1650 Kassel um 1650
Vater Abraham erbarme dich mein	À 7. 2 Violin. CCATB	A	Kl 53y, CCATB, 2V/2Fl, Vle, bc; Tonart: g (b) ?	477 A18	1640-1650 Kassel 1642
Vier Hirtinnen gleich jung gleich schön	À 4. CCAT	Gb	Kl 58f (Noten autogr.); Gottwald: Auff. Kassel 1650 CCAT, bc; Tonart: Gb	Anh. 1 A18	ca. 1615-1620 Dresden n. Rifkin
Von Gott will ich nicht laßen	À 5. 3 Voc. 2 Viol.	Gb	SS II (1647), CCB, 2V, bc; Tonart: g	366 N17 A7	
Weib was weinestu. Dialogus von der Auferstehung Jesu Christi	À 8 con B. Contin.	D	Kl 49x/2; Dresden, Text autogr.; CCAT+rp, bc; Tonart: D	443 A14	ca. 1645 Kassel um 1650
Wer ist der so von Edom kömt	À 10 ou 18, per Choros	D	verschollen		
Wo Gott der Herr nicht das Hauß bauet, Ps. 127	à 14. 5 Strom. 5 Voc. in Concert. CCATB. 4 Voc. in Capell. CATB	Ch	Kl 50b, Dresden, Naumburg à 14 CCATB, 2V, 3 Pos.; cap.: CATB; bc Tonart: C	473 N28 A13	1627-1632 Dresden (?) vor 1638

- 72 N = Neue Schütz-Ausgabe (NSA), A = Alte Schütz-Ausgabe (SGA).
- 73 Zu Rifkin vgl. Anm. 10, zu Gottwald vgl. Anm. 9.
- 74 Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (Gottwald, wie Anm. 9).
- 75 Es handelt sich hierbei nicht um die Vertonung, die in die *Psalmen Davids* einging (SWV 37) und die tonartlich auf A/a (phrygisch) ausgerichtet ist.
- 76 Ehemalige Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg; vgl. Joseph Müller, *Die musikalischen Schätze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's*, [...], Bonn 1870.
- 77 Vgl. Anm. 65.
- 78 Uppsala, Universitätsbibliothek.
- 79 In SGA ediert nach einer Königsberger Quelle, die folgende Besetzung spezifiziert: „à 6 ò se piace à 9“ bzw. „cornetti, 4 voc. di cantar. con tromboni“ und als Tonart „in a“ angibt. Ob dieses Werk trotz der Tonartdifferenz mit dem im Lüneburger Inventar verzeichneten identisch ist, muss offen bleiben. Immerhin könnte eine Transposition nach D durch die beteiligten „trombetti“ nötig geworden sein.
- 80 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974.
- 81 Vgl. Anm. 66.

Die Schütz-Rezeption im Umfeld von Friedrich Spitta (1852–1924)

KONRAD KLEK

Der Name Spitta ist in der Musikwissenschaft und namentlich in der Schütz-Forschung primär mit Philipp Spitta (1841–1894) verbunden, dem Verfasser der epochalen Bach-Biographie und Herausgeber der ersten Schütz-Gesamtausgabe (1885–1894). Für die Schütz-Rezeption als ebenso gewichtig muss aber auch der Name seines elf Jahre jüngeren Bruders Friedrich gelten, im Hauptberuf Theologieprofessor mit dem Fachgebiet Neues Testament zu Straßburg (seit 1887), im Herzen aber vor allem ein Eiferer für die Kirchenmusik und hier speziell für das Werk von Heinrich Schütz, agierend als Chorleiter, Tenorsolist, Publizist, Verbandsfunktionär und Festredner bei den Kirchengesangsvereinen, schließlich auch als Editor praktischer Schütz-Ausgaben¹.

Als der Verfasser im Jahre 1992 bei einem europäischen Kirchenmusikerkongress in Straßburg den Vorsitzenden des elsässischen Kirchenchorverbands auf den Namen Friedrich Spitta ansprach, kam spontan als Antwort: „Ja, das Wirken von Spitta merkt man bis heute, denn die elsässischen Kirchenchöre sind mit Schütz immer noch besonders vertraut.“

Die durch Friedrich Spitta im zeitlichen Umfeld des Schütz-Jubiläums 1885 angestoßene Rezeption ist zu verorten in der seit den 1880er Jahren aufblühenden Kirchengesangsvereinsarbeit. Deren Kommunikationsorgane und Festveranstaltungen werden von Spitta gezielt genutzt, um Aufführungen zu dokumentieren und Schütz-Werke bekannt zu machen. Ab Ostern 1896 verfügt Spitta mit der zusammen mit seinem Straßburger Kollegen, Freund und Kirchenmusik-Mitstreiter Julius Smend (1856–1930) herausgegebenen *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (MGkK) über ein eigenes publizistisches Organ, um Schütz (mit Worten und Notenbeigaben) propagieren zu können. So wird hier die dezidiert kirchliche Schütz-Rezeption in der Epoche der „Jahrhundertwende“ greifbar. Spitta wirbt nicht nur unermüdlich für das Werk von Schütz und verbucht – zumeist im Kleingedruckten der „Kleinen Mitteilungen“ – ihm bekannt gewordene Schütz-Aufführungen, sondern legt als historisch-kritisch arbeitender Wissenschaftler auch Dokumentationen über seine eigene Tätigkeit vor, um zukünftiger historischer Forschung eine zuverlässige Grundlage zu bieten².

- 1 Der große Altersabstand der beiden Spitta-Brüder ist ursächlich dafür, dass der persönliche Kontakt (vor 1893) vorwiegend auf dem Briefwege gepflegt wurde und das fachliche Interesse des jüngeren an den Arbeiten des älteren erst ab 1877 sich regte, als Friedrich Spitta als Konvikts-Inspektor nach Halle kam und die Bach-Vereins-Bemühungen im nahen Leipzig mit verfolgte. Der Briefwechsel der Spitta-Brüder ist in der Berliner Staatsbibliothek erhalten und bedarf noch der Auswertung.
- 2 Ein noch detaillierteres Bild der kirchlichen Schütz-Rezeption würde eine Untersuchung sämtlicher Schriftpublikationen und Noteneditionen der Kirchengesangsvereine im fraglichen Zeitraum eröffnen. Diese Vereine waren sowohl in Landesverbänden als auch national im *Evangelischen Kirchengesangsverein für Deutschland* (ab 1883) organisiert und publizistisch wirksam. Für die Zeit vor 1896 (Gründung der MGkK) konnten hier nur das *Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland* und die Dokumentationen der Jahresfeste auf Schütz-Spuren hin untersucht werden. Nicht eingesehen werden konnte die ab 1878 erscheinende, eher in Mitteldeutschland verbreitete Kirchenmusikzeitschrift *Halluja*. Die von Bayern aus redigierte *Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik* (seit 1876) war ästhetisch streng Winterfelds a-cappella-Ideal verpflichtet und beteiligte sich nicht an der Schütz-Renaissance.

Auf dieser Basis kann hier eine Chronologie der Schütz-Rezeption im (weiteren) Umfeld von Friedrich Spitta geboten werden. Ausführungen zu einzelnen Spezifika schließen sich an. Damit wird der Beitrag von Walter Werbeck im SJB 2005 zu Schütz-Bildern im 19. Jahrhundert und ihren Vermittlern³ um den dort als Leerstelle benannten Bereich der kirchlich eingebundenen Schütz-Rezeption ergänzt.

„Heinrich Schützens Auferstehung“. Eine Chronologie

- 1881 Montag nach Sonntag Judika (4. April), Bonn, Neue (Kreuz-)Kirche, drittes Winterkonzert: Erstaufführung der *Matthäus-Passion* in einer Einrichtung (Orgelbegleitung, Integration von Gemeindechoralen) durch Arnold Mendelssohn, Kantor dieser Kirche (seit Ostern 1880). Spitta⁴, Hilfsprediger daselbst (seit 1879), singt den Evangelisten.
1. Advent (27. November): Spitta übernimmt eine Pfarrstelle in Oberkassel bei Bonn, Julius Smend wird sein Nachfolger als Hilfsprediger in Bonn nach Probepredigt am 3. Advent. Es kommt zum „Dreibund“ Spitta-Mendelssohn-Smend.
- 1882 Passionszeit, Bonn, Neue (Kreuz-)Kirche: Erstaufführung der *Johannes-Passion* in der Einrichtung von Mendelssohn mit Spitta als Evangelist.
Spitta gründet in seiner Oberkasseler Gemeinde einen Kirchenchor und führt mit ihm alljährlich eine der Schütz-Passionen (nach Matthäus oder Johannes) auf.
- 1883 Das Lutherjahr wird in Theologie und Kirche stark kultiviert. Dabei kommt auch die von Luther so geschätzte Musik in den Blick.
In Frankfurt/Main wird im Rahmen des *Zweiten deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstages* im September der *Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland* gegründet.
- 1885 Händel-Bach-Schütz-Jubiläum
Smend wird im Oktober Pfarrer in Seelscheid (im Hinterland von Bonn) und beginnt – nach dem Vorbild seines Freundes Spitta – umgehend mit Chorarbeit. Nach einem ersten vierstimmigen Singen in der Christmette wird sogleich die *Matthäus-Passion* von Schütz angepackt und in der Passionszeit 1886 aufgeführt (mit Spitta als Evangelist).
Ein Festvortrag Spittas zum Schütz-Jubiläum erscheint im kommenden Jahr als Broschüre: *Heinrich Schütz. Eine Gedächtnisrede*, Hildburghausen: Gadow und Sohn.
Philipp Spitta signiert mit „Berlin, im October 1885“ den ersten Band der Schütz-Gesamtausgabe, der die Historienkompositionen enthält (*Auferstehungshistorie*, vier Passionen, *Sieben Worte*, Evangelistenpartie der *Weihnachts-historie*).
- 1886 Spitta beschreibt in einer (nachträglichen) Publikation zum Schütz-Jubiläum detailliert die vier Schütz zugeschriebenen Passionen in ihrer Unterschiedlichkeit, plädiert entschieden für die Absetzung der von Carl Riedel bewerkstelligten Kompilation aus den vier Werken⁵ zugunsten von Separataufführungen in der jeweiligen Originalgestalt und begründet die in der eigenen Praxis durch Mendelssohn vorgenommene „Bearbeitung“. Abschließend appelliert er „vor allem an die kirchlichen Behörden, die Kirchenchöre, die Seminarien; sie [Sperrung original] haben es zum großen Teile in der Hand, ob das Schütz-Jubiläum eine Auferstehung des großen, unsterblichen Meisters für unser Geschlecht bedeuten soll oder nicht.“⁶

3 Walter Werbeck, *Kirchenferne „Operngesänge“ – „wahrer Oratorienstyl“ – „unermesslicher Inhalt“: Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler*, in: SJB 27 (2005), S. 7–23.

4 Im Weiteren ist mit „Spitta“ stets Friedrich Spitta, mit „Mendelssohn“ stets Arnold Mendelssohn gemeint.

5 Zu Riedels „Schütz-Passion“ siehe die Ausführungen von Werbeck (wie Anm. 3), S. 15 ff.

6 Friedrich Spitta, *Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Ein Beitrag zur Feier des 300jährigen Schütz-Jubiläums*, Leipzig 1886, S. 65.

- Der *Fünfte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag* findet in Bonn statt. Die Ordnung des Festgottesdienstes am 28. Juli verantwortet Spitta⁷. Obgleich anlässlich des Todestages von Johann Sebastian Bach ein „Gedächtniswort“ zu Ehren des Thomaskantors gesprochen wird, stehen am Anfang programmatisch zwei doppelchörige Werke (aus den *Psalmen Davids*) von Heinrich Schütz: Psalm 98 als Eröffnung, Psalm 130 als entfaltetes Kyrie. So tritt Spitta als Person zusammen mit Werken von Schütz erstmalig auf das Podium der deutschen Kirchengesangsvereinszene.
- 1887 Seit Jahresbeginn erscheint das *Correspondenzblatt* des deutschen Kirchengesangsvereins, ediert vom Zentralausschuss des Vereins in Darmstadt (Schriftleitung: Theophil Becker). Hier werden Aufführungsmeldungen und Notenerscheinungen publiziert und bewertet, später auch Fachartikel verbreitet.
Smend singt mit dem Kirchenchor in Seelscheid die *Johannes-Passion*.
Spitta verlässt Oberkassel und tritt zum Wintersemester 1887/88 eine Professur für Neues Testament und Praktische Theologie in Straßburg an.
Der Verlag Breitkopf & Härtel ediert die *Matthäus-Passion*: „Bearbeitet, mit Orgel- oder Klavierbegleitung versehen und seinem Freunde Friedrich Spitta gewidmet von A. Mendelssohn“. Die Ausgabe eröffnet eine schließlich zwölf Nummern umfassende Editionsreihe *Sammlung von Kirchen-Oratorien und -Kantaten für Chor- und Einzelstimmen mit Orgelbegleitung unter Gemeindegemeinde-Mitwirkung*, welche der Herborner Theologieprofessor Friedrich Zimmer verantwortet.
- 1888 Die Edition der *Matthäus-Passion* zeigt umgehend Wirkung: Im *Correspondenzblatt* werden Aufführungen gemeldet in Schleusingen (8. März; Turnhalle des Gymnasiums mit Klavierbegleitung), Bremen (Unser lieben Frauen am 18. März; mit Mendelssohn an der Orgel), Tübingen (Stiftskirche am 24. März), Siegburg (30. März, Karfreitag), wo Smend, der die Leitung seines Dorfkirchenchores dem Seelscheider Lehrer übergeben hat, Schütz-Entwicklungshilfe leistet und mit dem Kirchenchor das Werk einstudiert.
In Darmstadt, Zentrum der Kirchengesangsvereinsarbeit, kommt am Sonntag Judika (18. März) die *Johannes-Passion* in der (noch nicht edierten) Mendelssohn-Bearbeitung zum Zug.
Spitta gründet im Sommersemester einen Akademischen Kirchenchor als Trägergruppe für die ab Wintersemester 1888/89 startenden Akademischen Gottesdienste in der Straßburger Thomaskirche.
- 1889 Estomihi (3. März): Erste musikalische Abendfeier mit dem Akademischen Kirchenchor in Straßburg (Neue Kirche). Zur Aufführung kommt die *Matthäus-Passion* in der Mendelssohn-Einrichtung als Introduction des Werkes ins Elsass und Beginn einer intensiven Schütz-Rezeption durch diesen Chor und die elsässischen Kirchenchöre überhaupt. Beim Fest des elsässischen Kirchengesangsvereins im Juni singen 300 Choristen in der Straßburger Willhelmer-Kirche unter Leitung von Ernst Münch den doppelchörigen Psalm 98. Spitta, apostrophiert als „Wiedererwecker unseres H. Schütz“⁸, steuert als Solist zwei *Kleine geistliche Konzerte* bei.
Im *Correspondenzblatt* wirbt Spitta mit dem Untertitel *Zur Einführung von Schütz in die deutsche Hausmusik* für die in SGA nun vorliegenden *Kleinen geistlichen Konzerte*⁹. In der Dezember-Nummer stellt er unter *Ein zur Hälfte verloren gegangenes Weihnachtsoratorium* die Problematik der *Weihnachts historie* ohne die damals noch verschollenen Intermedien vor und appelliert an die „Meister der evangelischen Kirchenmusik“, für die nächste Weihnachtszeit eine Ergänzung nach den vorliegenden Besetzungsangaben zu komponieren.
Auch bei den Akademischen Gottesdiensten in Straßburg wird alsbald Schütz gesungen, z. B. „Herr, auf dich traue ich“ aus der *Geistlichen Chormusik* zur Eröffnung am 10. November. Die

7 Der Ablauf des Gottesdienstes ist dokumentiert in der Denkschrift *Der fünfte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Bonn am 27. und 28. Juli 1886*, Darmstadt 1886, S. 1–12.

8 *Correspondenzblatt* 3 (1889), S. 81.

9 Der Beitrag ebd. S. 109–113, 124–128 ist ein Nachdruck der Erstpublikation im *Evangelischen Gemeindeblatt für Rheinland und Westfalen*.

- Gemeinde antwortet direkt mit Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“. Spitta übersendet die „Programme“ der Akademischen Gottesdienste dem *Correspondenzblatt*, wo sie ab und an veröffentlicht werden.
- 1890 Am 16. Februar (Estomihi) singt der Akademische Kirchenchor in Straßburg die *Johannes-Passion*, zwei Wochen später (2. März, Reminiscere) wird die *Matthäus-Passion* wiederholt. In Seelscheid wird unter Smends Ägide zur Abwechslung vom Matthäus-/Johannes-Passions-Turnus am Karfreitag (4. April) die *Markus-Passion* aufgeführt, wobei nur die Chöre gesungen, die Rezitative aber gelesen werden, um die Eintönigkeit des Lektionstons zu vermeiden. Die Leipziger Johanniskirche reiht sich ein in die Orte der *Matthäus-Passion*-Aufführungen (Leitung: Bruno Röthig). Der Darmstädter Kirchengesangverein kündigt eine Vervielfältigung der Motetten „So fahr ich hin“ und „O lieber Herr Gott“ aus der *Geistlichen Chormusik* in Partiturforn an. Im Oktober signiert Mendelssohn die Edition der *Johannes-Passion*, welche als elfter Band in der Reihe der Kirchen-Oratorien bei Breitkopf & Härtel erscheint.
- 1891 In Straßburg erklingen in der Abendfeier am Ende des Wintersemesters (1. März) erstmalig die *Sieben Worte*. Beim deutschen Kirchengesangvereinstag in Darmstadt im September konzipiert Spitta den Schlussgottesdienst¹⁰. Eine „Hymnus“ überschriebene liturgische Sequenz in dialogischem Wechsel von Chorgesang, Gemeindelied und Schriftwort mündet in das *Ehre sei dir Christe* von Schütz (Schlusschor der *Matthäus-Passion*). In der folgenden Ansprache führt Spitta die vorge-tragenen Chorsätze als Glaubenszeugnis der Komponisten vor Augen und kommt immer wieder speziell auf Schütz zu sprechen. Im anschließenden Gebet greift er dessen Wahlspruch auf, wenn er formuliert: „Deine Rechte seien das Lied im Hause unsrer Wallfahrt“. Bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen veröffentlicht Spitta seine erste liturgische Positionsbestimmung: *Zur Reform des evangelischen Kultus. Briefe und Abhandlungen*. Unter den überwiegend in den 1880er Jahren für das kirchliche Gemeindeblatt im Rheinland erstellten, daher niederschwellig formulierten Texten befindet sich auf S. 117–140: *Aus dem Leben eines deutschen Meisters. Aufzeichnungen für musikalische und unmusikalische Leute*. Hier bringt Spitta den Lesern Schütz biographisch als „Mensch“ nahe, „diese hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt, die als eine Verkörperung deutscher Treue und evangelischen Geistes in seiner schönsten Äußerung aufragt in den wüsten Zeiten des dreißigjährigen Krieges“ (S. 119). Smend verlässt Seelscheid, um eine Professur am Predigerseminar in Friedberg/Hessen anzunehmen.
- 1892 Auch der Darmstädter Kirchengesangverein bringt in seiner „Passionsfeier“ am 27. März die *Sieben Worte*. Der Münsterchor Basel meldet eine Aufführung der *Johannes-Passion* am 9. April (nach der *Matthäus-Passion* im Vorjahr). Mendelssohn ist der Anregung seines Freundes Spitta gefolgt und hat die *Weihnachts historie* komplettiert¹¹. Die Erstaufführung an seinem neuen Wirkungsort Darmstadt findet am 26. Dezember statt. Spitta und sein Akademischer Kirchenchor sind aber bereits in ihrer „Weihnachtsfeier“ am 18. Dezember damit an die Öffentlichkeit gegangen.
- 1893 Im Sommer verbringt Spitta durch Vermittlung seines Bruders Philipp einige Tage bei Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) in dessen Sommerhaus in Heiden im Appenzeller Land (zusammen mit der Berliner Spitta-Familie). Herzogenberg ist seit Leipziger Zeiten (ab 1872) mit Philipp Spitta bekannt, fungiert 1875 als Mitbegründer und bald auch als Leiter des Leipziger Bachvereins, ist seit 1885 als Professor für Komposition Kollege von Philipp Spitta in

10 Dokumentiert in der Denkschrift *Der zehnte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Darmstadt am 29. und 30. September 1891*, Darmstadt 1891, S. 13–18.

11 Abdruck des Librettos des um Gemeindechoräle ergänzten Werks im *Correspondenzblatt* 6 (1892), S. 133–135.

- Berlin und mit diesem eng befreundet¹². Von Friedrich Spitta lässt sich Herzogenberg nun gewinnen, Chormusik speziell für die Straßburger Akademischen Gottesdienste zu schreiben. Fortan wird Spitta jeden Sommer in Heiden zu Gast sein und zahlreiche Kirchenmusikprojekte gleichsam im Geiste von Schütz mit Herzogenberg verwirklichen¹³.
- Smend übernimmt zum Wintersemester 1893/94 eine Professur für Praktische Theologie in Straßburg. So kommt es zum liturgiepolitisch äußerst wirksamen Tandem „Spitta & Smend“¹⁴. Beim Kirchengesangsvereinsfest im September in Ulm formuliert der Vorsitzende der Hauptversammlung, Heinrich Adolf Köstlin, als „inneren Erfolg“ der Arbeit: „wenn z. B. am Karfreitag-Abend die große Gemeinde der Armen und Geringeren, die der Herr besonders geliebt hat, in lautloser Andacht der ‚Passion‘ eines Heinrich Schütz folgt und durch tiefe Ergriffenheit bezeugt, daß für das Volk, für die Gemeinde das Beste gerade gut genug ist, so ist uns das einer der teuersten Erfolge.“¹⁵
- 1894 Am 13. April stirbt Philipp Spitta unerwartet nach Abschluss des Vorworts zum letzten Band der Schütz-Ausgabe. Bei Herzogenberg verstärkt dieser Verlust seines „alter ego“ die Bereitschaft zur Hingabe an die Projekte des Straßburger „Spittchens“. Nachdem er die Trauer über Philipp Spitta mit der Komposition der symphonischen *Messe* e-Moll op. 87 bewältigt hat, entsteht im Sommer 1894 in Heiden nach Textvorlage von Friedrich Spitta das Kirchenoratorium *Die Geburt Christi* op. 90, sozusagen die neue Weihnachtshistorie, uraufgeführt in Straßburg am 3. Advent des Jahres und in den Folgejahren mehrfach wiederholt.
- 1895 Im *Correspondenzblatt* wird eine Übersicht über die nun abgeschlossene SGA abgedruckt, die Spitta für das Gemeindeblatt in Rheinland und Westfalen verfasst hat – wieder in basisnaher Diktion: „Ich werde versuchen, das so zu thun, daß auch solche, die für Musik weniger interessiert sind, einen Eindruck erhalten von der Größe und dem Reichtum des geistigen Lebens, das in Schütz unserer Nation und Kirche wiedergeschenkt ist.“¹⁶
- Im Sommer liefert Spitta dem Freund Herzogenberg das Libretto zum zweiten Kirchenoratorium: *Die Passion*.
- Im Rechenschaftsbericht des Straßburger Akademischen Kirchenchores für die Arbeit von März 1892 bis Juli 1895 sind bei insgesamt 170 vorgetragene Chorstücke 20 Titel von Schütz aufgelistet¹⁷.
- 1896 29. Februar: Herzogenberg vollendet *Die Passion* op. 93.
- Im April starten Spitta und Smend das Projekt *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (verlegt bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen). Die Zeitschrift, deren Schriftleitung jährlich zwischen den beiden Herausgebern wechselt, wird bald zum führenden Kommunikationsorgan in Sachen Liturgik im deutschsprachigen Raum. Unter den liturgienahen Künsten steht die Musik oben an. Die Herausgeber propagieren deren Integration in gottesdienstliche Vollzüge und bringen dazu immer wieder das Schaffen von Heinrich Schütz ins Gespräch.
- 12 Vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel u. a. 1994, und Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 1).
- 13 Siehe dazu vom Verf., *Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evangelische Kirchenmusik*, in: *MuK* 63 (1993), S. 312–318; 64 (1994), S. 95–106.
- 14 Siehe dazu vom Verf., *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*, Göttingen 1996 (= Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 32).
- 15 Denkschrift *Der elfte deutsch-evangelische Kirchengesangs-Vereinstag zu Ulm am 26. und 27. September 1893*, Darmstadt 1893, S. 44. Eventuell hat Köstlin, obgleich mit Smend und Spitta eng befreundet, dabei die Riedel-Passion als „die Passion eines H. Schütz“ im Blick.
- 16 *Sämtliche Werke von Heinrich Schütz; Eine Uebersicht von Friedrich Spitta*, in: *Correspondenzblatt* 9 (1895), S. 74–76, 85–88, 105–107, das Zitat S. 76.
- 17 Rezension des Berichts im *Correspondenzblatt* 9 (1895), S.140 f. Der Bericht selbst wie die Vorgängerpublikation über die ersten Jahre der Chorarbeit konnten nicht eingesehen werden.

Im Sommer erhält Herzogenberg von Spitta das Libretto zum Kirchenoratorium Nr. 3, *Erntefeier* op. 104.

- 1897 „Die Passionen von Schütz beweisen weiter ihre hinreißende Kraft.“ So beginnt Spitta eine Notiz in den „Kleinen Mitteilungen“ der MGkK. Er berichtet von seiner Mitwirkung als Evangelist bei ergreifenden Aufführungen der *Matthäus-Passion* in zwei elsässischen Dörfern. In Seelscheid gibt es auch nach Smend weiter Schütz-Passionen: Dort „sang in der Matthäus-Passion am Charfreitag Nachmittag den Evangelisten der Pfarrer, den Christus ein Ackersmann aus der Gemeinde“ (MGkK 2, S. 88).
3. April: Uraufführung der Herzogenberg-Passion in Berlin (Marienkirche) unter Leitung des Komponisten. Aufführung am Karfreitag in Straßburg mit Akademischem Kirchenchor und Wilhelmer-Chor unter Leitung von Ernst Münch (Evangelist: Friedrich Spitta).
- 1898 Am 2. Juli signiert Herzogenberg in Heiden die Partitur seines Opus magnum *Erntefeier* und am 9. September daselbst die letzte von ihm vollendete Komposition. Im Herbst erkrankt er an Arthritis und wird arbeitsunfähig. Sein Opus ultimum ist die „Biblische Szene“ *Das Kanaanäische Weib*. Nach dem Vorbild der Schütz'schen Biblischen Szenen hat Spitta vier szenische Dialoge aus Evangelienlesungen Herzogenberg zur Komposition vorgelegt. Die zweite, *Der Seesturm*, ist als Skizze fertig und als Partitur so weit gediehen, dass Mendelssohn das Werk später komplettieren und zum Druck bringen kann.
- Beim Deutschen Kirchengesangvereinstag in Leipzig im Oktober berichtet Spitta in der „geselligen Abendunterhaltung“ von der elsässer Bachpflege durch Ernst Münch in St. Wilhelm zu Straßburg. „Der Redner berichtete aber auch von der Auferstehung des großen Sachsen Heinrich Schütz, [...] dessen Passionen, geistliche Konzerte und Psalmen heute in elsässischen Städten und Dörfern ihr Heimatrecht erworben haben.“¹⁸
- Im Septemberheft der MGkK 3 (S. 274) findet sich der erste Hinweis auf die *Musikalischen Exequien*. Anzeigt wird die von Spitta projektierte Erstaufführung am „Totenfeste“ in der Neuen Kirche in Straßburg. Im Folgeheft, S. 301–306, stellt er das Werk vor, teilt die einzigartige Textzusammenstellung mit und legt dar, wie das Werk bestimmungsgemäß bei einer Aufführung in einen liturgischen Zusammenhang zu stellen wäre.
- Als Beitrag zum Reformationsfest bringt Spitta im selben Heft (S. 313) den Schütz-Satz zu Psalm 97 aus dem *Becker-Psalter*, unterlegt mit einem eigenen, dreistrophigen Liedtext, eine bis heute gültige Zuweisung (EG 259 „Kommt her, des Königs Aufgebot“).
- 1899 Im Januarheft der MGkK 4 erscheint unter „Kleine Mitteilungen“ ein Bericht von Th. Goldschmid über Spittas *Exequien*-Aufführung (S. 26): „Nach verschiedentlich laut gewordenem Urteile war der Eindruck, den diese Exequien auf die Gemeinde machten, teilweise geradezu ein überwältigender. [...] Ist doch die Wirkung dieser Musik noch von größerer Unmittelbarkeit als selbst bei den Passionen desselben Komponisten.“
- Im *Correspondenzblatt* wirbt Spitta für den *Becker-Psalter*: *Ein für die Kirchenbühne noch ungehobener Schatz*, wobei er wegen der „geistlosen Reimerien“ Beckers für Neutextierungen oder Belegung mit anderen Liedtexten plädiert¹⁹.
- Die Protestanten im Elsass erhalten ein maßgeblich von Spitta redigiertes neues Gesangbuch. Um (neben u. a. „altdeutschem“ Straßburger Liedgut) Schütz für den Gemeindegang fruchtbar zu machen, ist die Melodie von Psalm 138 des *Becker-Psalters* drei Liedern zugeordnet, darunter die bis heute gültige Zuweisung „Ich weiß, woran ich glaube“ (Ernst Moritz Arndt). In der MGkK 4 (S. 243 f.) referiert Spitta dies und bringt den Schütz-Satz mit einem Liedtext Straßburger Provenienz als Notenbeigabe.
- Im Juli findet unter Spittas Ägide der Deutsche Kirchengesangvereinstag in Straßburg statt. Der Festgottesdienst in der riesigen neuen Garnisonkirche²⁰ wird eröffnet mit dem vierchörig

18 Julius Smend, *Bilder aus den Leipziger Festtagen*, in: MGkK 3 (1898), S. 306–308, 343–350; das Zitat S. 347.

19 *Correspondenzblatt* 13 (1899), S. 1–3, das Zitat S. 3.

- angelegten Psalm 122 in der ad hoc bei Hug (Leipzig und Zürich) bewerkstelligten Ausgabe des in Straßburg als Gymnasialprofessor und Chorleiter wirkenden Franken Karl von Jan (1836–1899). Den vokalen Doppelchor stellen nicht weniger als 18 Kirchenchöre aus Straßburg und ganz Elsass-Lothringen. Der instrumentale Doppelchor aus Streichern hie, Bläsern da ist im Raum verteilt auf Chorraum und rückwärtige Orgelempore. Ansonsten würdigt Spittas Akademischer Kirchenchor bei diesem Fest die zeitgenössischen, soeben verstorbenen Komponisten Albert Becker und Johann Heinrich Lützel mit Aufführungen ihrer Werke. Großes Festkonzert ist die Uraufführung von Herzogenbergs *Erntefest* unter Leitung von Ernst Münch (mit Spitta als Tenorsolist).
- Am Totenfest wiederholt Spitta in Straßburg die Aufführung der *Musikalischen Exequien*, die ebenfalls bei Hug als Klavierauszug durch den im September verstorbenen Karl von Jan erschienen sind. Dieser hatte das Werk in der April-Ausgabe des *Correspondenzblattes* noch vorgestellt und dabei Spittas Erstaufführung im Vorjahr in eine Reihe gerückt mit „Berlin 1829“ (Felix Mendelssohn Bartholdys Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion*) und „Bonn 1881“ (Arnold Mendelssohns Aufführung von Schütz' *Matthäus-Passion*)²¹.
- Spitta hat (47-jährig) am 11. April eine zwanzig Jahre jüngere Sängerin aus dem Akademischen Kirchenchor, Mathilde Hiller, geheiratet. Nachdem der erstgeborene Sohn (1900–1907) mit Carl Ludwig Julius Vornamen der Familientradition bzw. des Paten (Carl, Ludwig) und des Theologenfreundes Smend erhält, sind beim zweitgeborenen Heinrich Arnold Theodor (1902–1972) die Musikerbeziehungen aufgegriffen: als Rufname Heinrich (wie Heinrich Schütz und Heinrich von Herzogenberg). Der Drittgeborene erhält nach dem Tod des Erstgeborenen wieder den Namen Ludwig (1909–1936).
- 1900 Im Maiheft der MGkK 5 referiert Spitta unter der Überschrift *Neu entdeckte Schütz'sche Werke* (S. 122–128) u. a. über die Auffindung der Gubener Stimmen des *Schwanengesangs*, welche ihm vom dortigen Pfarrer angezeigt wurde. Dass es Spitta ist, der die Entdeckung des Schütz'schen Opus ultimum publik machen kann, bestätigt seine ihm inzwischen zugewachsene Rolle als Schütz-Apostel schlechthin.
- Herzogenberg stirbt am 9. Oktober (einen Tag nach Schützens Geburtstag) in Wiesbaden, wo er wegen der Bäder Wohnung genommen hat.
- 1901 Die Ergänzung der *Weihnachts-historie* durch Mendelssohn wird bei Breitkopf & Härtel ediert.
- 1902 Spitta publiziert im Deutschen Dorfschriftenverlag Berlin die Broschüre *Musik- und Kunstpflege auf dem Lande. Erinnerungen aus einem rheinischen Gemeindeleben*. Hier hält er die Oberkasseler Erfahrungen mit Schütz-Aufführungen im dörflichen Kontext fest.
- Unmittelbar unter dem Eindruck seiner bereits dritten Aufführung der *Musikalischen Exequien* am Totenfest formuliert Spitta seine *Anregung zur Aufführung der Schütz'schen „Exequien“*, die ein Jahr später in der MGkK 8 erscheint (S. 315–319). „Der starke Zudrang und die atemlose Stille der Zuhörer bewies, daß mit diesem deutschen Requiem etwas gegeben ist, das auch den einfachen Mann anzieht und auf einen jeden, dessen Empfindungsleben nicht völlig verbildet ist, eine tiefe, geradezu erschütternde Wirkung ausübt.“ (S. 316)
- 1904 Nach mehreren Darbietungen von *Johannes-* und *Matthäus-Passion* bringt Spitta am 28. Februar in Straßburg erstmals die *Lukas-Passion* zur Aufführung.
- Gottesdienstliche Passionsaufführungen in Leipzig* ist ein Beitrag überschrieben, den Bernhard Friedrich Richter, Kantor an der Leipziger Lutherkirche, für die MGkK 9 (S. 183–188) verfasst hat. Er berichtet von fünf Aufführungen der *Johannes-Passion* und zwei der *Matthäus-Passion* unter seiner Ägide seit 1893 jeweils am Karfreitag in liturgischem Rahmen, wobei er mit der Inte-
- 20 Dokumentiert in der Denkschrift *Der fünfzehnte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Straßburg i/E. am 8., 9., 10. und 11. Juli 1899*, Darmstadt 1899, S. 3–22.
- 21 Karl von Jan, *Die musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in: *Correspondenzblatt* 13 (1899), S. 42–46. (Von Jan schreibt auch in seiner Notenedition *Exequien*, Spitta hingegen korrekt *Exequien*.)

- gration von Chorälen die Vorschläge Mendelssohns umgesetzt habe. Nachdem Herzogenberg, mit Richter aus Leipziger Zeiten bekannt, seine *Passion* mit Integration von Gemeindegesang vorgelegt hat, kommt diese alternativ zu Schütz zur Aufführung. Die in der Schütz-Ausgabe enthaltene unechte *Markus-Passion*, deren Chöre in der Riedel-Fassung vorrangig benutzt waren, schätzt auch Richter ob der Chöre. Mit Herzogenberg hat er die Nachkomposition der Rezitative im Schütz-Stil besprochen. Die Aufgabe übernimmt Thomaskantor Gustav Schreck (1849–1918), dessen Bearbeitung der *Markus-Passion* 1898 erstmalig erklingen ist²².
- 1906 MGkK 11, S. 146–151: *Ein Jubiläum*. Spitta nimmt das 25-jährige Jubiläum der Bonner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* zum Anlass für einen Bericht vom damaligen „Erlebnis“ und den Auswirkungen dieser Ausgrabung auf die Schütz-Rezeption allgemein.
- 1909 Februar: Spitta zeigt in der MGkK 14 die Wiederauffindung der Intermedien der *Weihnachts-historie* durch Arnold Schering an (S. 69): „So viel steht schon jetzt fest, daß uns damit ein Werk geschenkt ist, das den größten deutschen Vorgänger von J. S. Bach in neuer glänzender Beleuchtung zeigt und uns einen tiefen Blick tun läßt in die sinnige und tiefe Art, mit der unser Volk vor Alters Weihnachten feierte.“
Weihnachtszeit: Erstaufführungen der originalen *Weihnachts-historie* in Dresden (Kreuzchor, Otto Richter), Straßburg (Akademischer Kirchenchor, Spitta), Chemnitz. Ein Bericht von der Dresdner Aufführung erscheint in der MGkK 15 (1910), S. 39–41.
- 1910 Oculi (27. Februar): Spittas „Kirchliche Musikaufführung“ zum Semesterschluss vereint Werke von Buxtehude (u. a. Kantate *Gott hilf mir*) und Schütz: *Die Sieben Worte, Symphonia sacra* „Feget den alten Sauerteig aus“. Im Februarheft der MGkK 15, S. 61–64, stellt Spitta das mit Gemeindegesang eingerahmte Programm komplett mit allen Texten vor.
Mit dem Beitrag *Die Cantiones sacrae von H. Schütz* (MGkK 15, S. 149–154) startet Spitta eine neue Offensive. Um die von ihm sehr geschätzten vierstimmigen Motetten für die allgemeine Chorphaxis zu gewinnen, hat er Textübertragungen ins Deutsche vorgenommen. Eine Motette ist als Notenbeilage beigegeben. Im Folgejahr kann er als *Geistliche Gesänge* eine Notenausgabe mit zehn Motetten edieren (bei Schweers und Haake).
Im Novemberheft der MGkK verhandelt Johannes Plaß (*Heinrich Schützens Ps. 58 für den Gemeindegesang*, S. 342–344) die Frage, wie Schütz'sche Melodien aus dem *Becker-Psalter* in den Gemeindegesang überführt werden können.
- 1911 Januarheft der MGkK 16, S. 28: Spitta hat bei Breitkopf Erkundigungen eingeholt, wo die *Weihnachts-historie* 1910 aufgeführt wurde und zählt zwölf Städte auf, darunter Mailand und Prag. Im Februarheft schreibt er über *Das Weihnachtsoratorium von Schütz zur Weihnachtszeit 1910* (S. 45–48), berichtet von verschiedenen Aufführungen anhand ihm vorliegender Programme und Berichte, ergänzt um eigene Erfahrungen mit einer erneuten Aufführung in Straßburg, für die er seinem Chor den Verzicht auf Herzogenbergs *Geburt Christi* abtrotzen musste.
- 1912 Beim Kirchengesangsvereinsfest in Frankfurt kann Spitta den *Osterdialog* in einer ad hoc bewerkstelligten Bearbeitung unterbringen. Außerdem erklingt eine der von ihm übersetzten Motetten aus den *Cantiones sacrae*.
- 1914 Der MGkK-Jahrgang 19 wird eröffnet mit einer großen Werkübersicht Spittas unter dem Gesichtspunkt *Heinrich Schütz und seine Bedeutung für die Kirchengeböre*. An den in zwei Folgen S. 5–12 und 47–52 erschienenen, umfangreichen Text schließt sich ein *Verzeichnis der zum praktischen Gebrauch herausgekommenen Bearbeitungen der Werke von H. Schütz* an (S. 52–56). Dies erscheint auch als Sonderdruck zur Verbreitung in Kirchengesangsvereinskreisen. Als Nachtrag folgt im Septemberheft (S. 287–290) der Blick ins Ausland mit Spittas Beitrag *Bearbeitungen Schütz'scher Werke in Frankreich, Italien und England*.
- 22 Dazu ein zeitnaher Bericht von Eduard Bernoulli in: MGkK 3 (1898), S. 117f. Im Turm der Leipziger Lutherkirche sind aus der Zeit Richters sämtliche Materialien inklusive eines minutös geführten Aufführungsprotokolls erhalten!

- Am 15. Februar erfolgt in der Straßburger Thomaskirche die Erstaufführung der *Auferstehungshistorie* mit dem Akademischen Kirchenchor. Einen Bericht mit selbstkritischer Reflexion bringt Spitta im Aprilheft des Folgejahres (MGkK 20 [1915], S. 118–122): *Das Osteratorium von Heinrich Schütz*. Smend verlässt im Sommer Straßburg, um in seiner Heimatstadt Münster als Gründungsdekan die Evangelisch-theologische Fakultät aufzubauen. Spitta redigiert die MGkK bis zu seinem Tod (1924) alleine.
- 1915 Das kriegsbedingte Fehlen sämtlicher Männerstimmen im Chor lässt Spitta zu Schütz-Bearbeitungen für zwei Frauenstimmen, Violinen und Orgel greifen, welche ihm der Ansbacher Kantor und Schütz-Freund Edmund Hohmann liefert²³.
- 1916 Als Notenbeilage mit implizitem Bezug zur Zeitsituation bringt Spitta in der MGkK 21 (S. 66) Psalm 35 aus dem *Becker-Psalter*, überschrieben *Kriegslied für gemischten Chor von Heinrich Schütz*. Im Märzheft und im Juli-/Augustheft erscheinen die Bearbeitungen von Edmund Hohmann zu „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und „Gib unsern Fürsten“ aus der *Geistlichen Chormusik* für zwei Violinen, zwei Frauenstimmen und Continuo.
- 1917 Das Reformationsjubiläum veranlasst Spitta zum Beitrag *Luther und Schütz* (MGkK 22, S. 317–319), einer Zusammenstellung der Lutherlied-Rezeption bei Schütz nach einleitenden Bemerkungen über die Unvergleichbarkeit der „Persönlichkeiten“: „Es ist in Schütz nichts von dem Dämonischen, das dem Reformator wie dem Leipziger Thomaskantor eigentümlich war.“ Zum Jubiläum am 31. Oktober tritt der Akademische Kirchenchor als Frauenchor letztmalig auf, vereinigt mit einem von Spitta mobilisierten Männerchor aus Patienten eines Lazarets. Zum Vortrag kommt Edmund Hohmanns Bearbeitung der *Symphonia sacra* „Ich werde nicht sterben, sondern leben“.
- 1918 Spitta wird wie alle „reichsdeutschen“ Straßburger Professoren im Dezember aus dem Elsass ausgewiesen. Er muss seine Bibliothek und viele Materialien vorerst zurücklassen, nimmt aber die Programme aus der Arbeit mit dem Akademischen Kirchengesangverein mit nach Hannover, wo er vorübergehend mit seiner Familie Unterschlupf findet.
- 1919 Im Frühjahr übersiedelt Spitta nach Göttingen, wo er an seiner alten Alma mater weiter lehren kann. Der Verlust seines Straßburger Wirkungsfeldes belastet ihn schwer. Gesundheitlich ist er ein gebrochener Mann. Seit dem April-/Maiheft der MGkK 24 bringt Spitta in mehreren Folgen eine Dokumentation der Straßburger Akademischen Gottesdienste und musikalischen Abendfeiern als *Bericht über ein ernstes und nicht ganz erfolgloses Stück deutscher Arbeit*. Hier sind (S. 133 f.) explizit die Schütz-Aufführungen mit dem Akademischen Chor beschrieben und dann in den (ausgewählten) Programmauflistungen festgehalten.
- 1921 In der MGkK 26 wird Schützens „Nun lob, mein Seel den Herren“ SWV 41 von Spitta als passende Musik zum Eingang der Wormser Luther-Feier (400 Jahre Wormser Reichstag) vorgeschlagen und näher beschrieben (S. 14, 54). Auch in Göttingen hat Spitta sofort die Schütz-Passionen aufs Programm eines von ihm an der Albani-Kirche ins Leben gerufenen Chores gesetzt. Er berichtet (*Die Passionen von Schütz in neuer Ausführung*, MGkK 26, S. 128 f.) von neuen Erfahrungen mit Verwendung eines Streichquartetts anstelle der Orgel. Analog ist im März Edmund Hohmann in Ansbach verfahren. Smend hat an seiner neuen Wirkungsstätte Münster dafür gesorgt, dass nun auch hier die *Matthäus-Passion* durch den Akademischen Chor zur Aufführung kommt. Im Vorgriff auf das Schütz-Jubiläumsjahr 1922 (250. Todestag) hält Smend beim Evangelischen Kirchengesangvereinstag in Mannheim das Hauptreferat: *Heinrich Schützens Auferstehung*. Bei der Gelegenheit resümiert er die gesamte publizistische Wirksamkeit seines Freundes Spitta für Schütz und ruft anstelle von Bach Schütz zum 5. Evangelisten aus²⁴.

23 Auch in Ansbach sind die Aufführungsmaterialien aus dem 19. Jahrhundert erhalten.

- Am 28. Dezember wird im Rahmen der Dortmunder Hauptversammlung des Kirchenmusikerverbandes die *Weihnachts historie* mit szenischen Darstellungen in der Reinoldi-Kirche präsentiert. Darüber berichtet F. de Fries in der MGkK 27 (1922), S. 85 f. Spitta ergänzt eine ausführliche Kritik der hier vorgenommenen Streichungen und Einlagen populärer Weihnachtslieder (*Ergänzende Bemerkungen zur Dortmunder Aufführung des Schütz'schen Weihnachtsoratoriums*, S. 86–89).
- 1922 In Münster wird zum Schütz-Jahr die *Matthäus-Passion* wiederholt. Das Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft in Breslau Anfang Oktober widmet sich gleichgewichtig Schütz und Bach. Smend hält die Predigt im Festgottesdienst. Er profiliert „Schütz und Bach“ gleichermaßen als Vorbilder in wahrhaftigem, deutschem Christentum und wiederholt seine Korrektur an der Evangelisten-Zählung des schwedischen Bischofs Nathan Söderblom: „Der Erzbischof hätte auch sagen dürfen: Der fünfte heißt Schütz, und der sechste heißt Bach.“²⁵
- Spittas Jubiläumsbeitrag im Oktoberheft der MGkK 27, *Zum 250jährigen Todestag von Heinrich Schütz* (S. 247–252), besteht im Abdruck des für Schützens Persönlichkeit und Vita zentralen Dokuments, der seinerzeit gedruckten Leichenpredigt und Lebensbeschreibung. Einleitend bemerkt er (S. 247): „Die Monatschrift hat mehr als irgend eine deutsche Zeitschrift seit ihrem ersten Hefte für Schütz gearbeitet, so daß es jetzt Eulen nach Athen tragen bedeuten würde, wenn wir uns über den Künstler und Menschen weiter verbreiten wollten.“
- In den „Kleinen Mitteilungen“ (S. 289) räsoniert Spitta etwas larmoyant darüber, dass als Beitrag zum Schütz-Jubiläum unter dem Titel „Die Passion“ wohl nach wie vor oft die Riedel-Fassung zum Zuge komme, wogegen er seit 1881 angekämpft habe.
- Im Dezemberheft der MGkK berichtet Smend (S. 296–299) über *Das erste Heinrich Schütz-Fest. Dresden, 4. bis 6. Nov. 1922*. Sein Schlusssatz lautet kritisch: „Ich kenne Städte und Dörfer, in denen man dem Wesen Schützischer Kunst seit Jahrzehnten sehr, sehr viel näher steht als die große Kunststadt Dresden“ (S. 298 f.).
- 1923 Im Januarheft der MGkK 28 verwarft sich Kreuzkantor Otto Richter mit *Noch einmal das erste Heinrich Schütz-Fest* (S. 21 f.) gegen die kritische Bewertung Smends und zählt schon länger laufende Aktivitäten in der Schütz-Stadt Dresden auf.
- Mit Richard Gölz (1887–1975, Musikdirektor am Tübinger Stift), der in der MGkK 28 (S. 101) von seiner *Schütz-Feier in Tübingen* am 19. November 1922 in der Stiftskirche berichtet, tritt eine neue Generation der Schütz-Rezipienten in Erscheinung.
- 1924 Am 7. Juni stirbt Friedrich Spitta 72-jährig. Im Juli-/Augustheft der MGkK 29 (S. 133–140) wird die Begräbnisfeier am 11. Juni in Göttingen dokumentiert. Smend würdigt die Arbeitsleistung seines Freundes u. a. mit den Worten: „Er hat es vermocht, so beiläufig die Schützgemeinde über ganze Erdteile auszudehnen“ (S. 135). Die Feier wird eröffnet mit „Harmoniumspiel: Schlußchor aus den Exequien von H. Schütz“. In den Notenbeigaben kommt als spezielles Spitta-Vermächtnis u. a. seine geistliche, dreistrophige Neutextierung der Schütz'schen fürstlichen Verlobungsode von 1651. „Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt, den Felsenstein verlässt und nach der Sonne dringt, so schwinget von der Erd mein Geist sich himmelan und preist den Herrn für das, was er an mir getan.“ (S. 174)
- Smend übernimmt die Schriftleitung der MGkK und behält sie bei bis zu seinem Tod (1930). Spittas Sohn Heinrich legt 22-jährig in Göttingen eine musikwissenschaftliche Dissertation vor: *Schützens Orchester und unveröffentlichte Werke*.
- 24 Der Vortrag wird unter dem weniger pathetischen Titel *Heinrich Schütz und die evangelische Gemeinde* mit modifizierter Einleitung und einigen aktualisierenden Ergänzungen zum Schütz-Jahr 1922 abgedruckt in Smends Sammelpublikation *Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie und Kirchenmusik*, Gütersloh 1925, S. 153–163.
- 25 Die Predigt Smends eröffnet das BJ 1922, S. 1–8, das Zitat hier S. 7. Smend war regelmäßig als Festprediger bei Bach-Festen tätig, gehörte seit 1905 zum Vorstand der Neuen Bachgesellschaft und war ab 1924 sogar ihr Vorsitzender. Spitta arbeitete jahrzehntelang im dem Vorstand zugeordneten „Ausschuß“ mit.

- 1925 Der 70. Geburtstag von Mendelssohn am 26. Dezember gibt Anlass für einen Geburtstagsgruß von Smend *An Arnold Mendelssohn* (MGkK 30, S. 293–296), in dem er an die alten Bonner Zeiten im „Dreibund“ Spitta-Mendelssohn-Smend mit den Schütz-Ausgrabungen erinnert.
- 1926 Im Oktober-/Novemberheft der MGkK 31 erscheint (S. 362 f.) zum Reformationsfest unter der Überschrift *Des Königs Aufgebot!* Spittas 1898 aus dem *Becker-Psalter* vorgenommene Schütz-Adaption in einer Variante für drei gleiche Stimmen, die Richard Gözl für das Singen in den Mädchen-Bünden bewerkstelligt hat. Die Dynamik Spittas ist beibehalten, die Ausführungsanweisung lautet: „Feurig, in straffem Rhythmus und mit kräftiger Betonung der Worte zu singen.“
- 1927 Der 18. Band der SGA wird ediert von Heinrich Spitta. Für die Festschrift zu Smends 70. Geburtstag (10. Mai), die unter dem Titel *Gottesdienstliche Fragen der Gegenwart* erscheint, liefert er den Beitrag *Schütz und der Evangelische Gottesdienst*.
- 1928 Smend will einen Spendenaufruf für eine neue, von Albert Schweitzer disponierte Orgel in seiner ehemaligen Pfarrgemeinde Seelscheid unterstützen und bringt dazu in der MGkK 33 (S. 233–236) einen autobiographischen Rückblick: *Seelscheid*, in dem er auch die Seelscheider Wunder mit dem Singen der Schütz-Passionen beschreibt.
- 1929 Mit der *Matthäus-Passion* als Bärenreiter-Ausgabe 300, ediert in der „Originalfassung“ von Fritz Schmidt zum zweiten deutschen Schütz-Fest in Celle, wird die Schütz-Generation Spitta-Mendelssohn abgelöst.
Vom Celler Schütz-Fest im März berichtet Smend in der MGkK 34, S. 138–142. Er äußert großen Respekt vor dem hier zutage getretenen Schütz-Eifer aus den Kreisen der Jugendbewegung, zeigt auch Offenheit gegenüber dem neuen Interpretationsansatz, artikuliert jedoch auch Kritik an einzelnen Punkten der *Matthäus-Passion*-Aufführung, die „der doch von Schütz gewollten Drastik entbehrten“ (S. 140). Sowohl der Leiter des Festes, Fritz Schmidt, als auch Landesbischof August Marahrens in seiner Festpredigt würdigen explizit die Rolle Spittas (als Hannoveraner Landeskind) für die Schütz-Rezeption. Den Festvortrag über Leben und Werk von Schütz übernimmt als Einspringer Heinrich Spitta.
- 1930 Smend stirbt in Münster am 7. Juni, dem sechsten Todestag Spittas. Bei der Akademischen Feier zu seinem Gedenken, die am 7. Januar 1931 in der Apostelkirche zu Münster abgehalten wird, erklingt neben Werken von Bach der Doppelchor aus den *Exequien* von Schütz. Die Schriftleitung der MGkK übernimmt auf Wunsch von Smend der Tübinger Schütz-Freund Richard Gözl, den Smend bei einem Kirchengesangvereinstag in Tübingen 1925 kennen- und schätzen gelernt hat, wo Gözl im Festgottesdienst u. a. zwei Schütz-Motetten zur Aufführung brachte²⁶.

Die Initialzündung – Schütz-Passionen in ihrer „Originalgestalt“

Nicht der klangprächtige Schütz groß besetzter Mehrchörigkeit, nicht die vokale und instrumentale Virtuosität in den *Symphoniae sacrae*, nicht die wohl proportionierte wie klangsatte Motettenkunst der *Geistlichen Chormusik*, sondern ausgerechnet der karge Schütz der späten Passionsvertonungen steht am Anfang seiner Wiederentdeckung für die Chorpraxis im ausgehenden 19. Jahrhundert²⁷.

26 J. Smend, *Bach-Feste, Händel-Fest und andere Sachen*, in: MGkK 30 (1925), S. 204–207.

27 Sofern nicht anders angegeben, sind die folgenden historischen Details und Zitate Spittas Beitrag *Ein Jubiläum*, in: MGkK 11 (1906), S. 146–151, entnommen.

Vor der Bonner Aktion 1881 hatte Spitta im Haßler'schen Gesangverein in Halle allerdings „Schütz in seiner ganzen Größe, in dem 98. Psalme für Doppelchor“²⁸ und in den beiden anderen Psalmen 6 und 130 aus der Edition von Franz Wüllner kennengelernt und war „von deren Frische und plastischer Kraft entzückt“. Bekannt war auch das in Chormusik-Sammlungen greifbare, knappe, aber schlagkräftige „Ehre sei dir Christe“ (Schlusschor der *Matthäus-Passion*). Es war dann naheliegend, die Riedel'schen Schütz-Editionen (*Sieben Worte, Passion*) als einzige auf dem Markt verfügbare Werke herzunehmen, und ursprünglich sollte im April 1881 in Bonn eben die Riedel-Passion zur Aufführung kommen. Eine beiläufige Briefbemerkung Spittas in einem Schreiben an den Musikologen-Bruder führte zu dessen Replik: „Möchtet ihr denn nicht einmal versuchen, eine der Schütz'schen Passionen, etwa die nach Matthäus, und nicht Riedels Komposition der vier, aufzuführen?“ Das war gut vier Jahre vor dem ersten Band der SGA und auch der große Bruder hatte noch keine Abschrift der Passionen zur Hand. Diese musste von den Bonner Schütz-Suchern aus Leipzig als Abschrift der Grundig-Handschrift²⁹ angefordert werden.

Spitta spricht von einer „Zeit wundervoller Offenbarungen“ nach Erhalt der vier Passionen. Die Entdeckung der bereits durch die Tonartenwahl gegebenen Eigencharakteristik der Werke fasziniert zunächst den Neutestamentler Spitta, der hier ein Spiegelbild der auch von ihm vertretenen, modernen historisch-kritischen Textexegese sieht, welche unterschiedliche Überlieferungsstränge seziert und profiliert. Dann entdeckt der Liturgiker Spitta die im Werk angelegte Dialogizität mit der Hörergemeinde darin, dass weder reflektierende Arientexte noch Choräle vorkommen, deren Vortrag also Sache der Gemeinde sein muss, mithin das Werk „erst im Rahmen des kultischen Lebens“ seine „Eigenart voll entfalten“ werde³⁰. Kulturbürger Spitta und Kirchenmusiker Mendelssohn, die beide zunächst erwarten, dass diese Musik in irgendeiner Weise zum Leitstern Bach hinführt, werden überraschend eines Besseren belehrt:

Wir steckten voll von Bach und hofften etwas Bachähnliches in dem Schütz'schen Werke zu finden. Aber nichts davon. Erst als wir diesen Maßstab als schlechthin unbrauchbar beiseite gelegt hatten, fing Schütz an, uns seine ganze Größe, den dramatischen Realismus, bzw. Naturalismus, seiner Kunst, zu offenbaren, der den von frommem Empfinden überströmenden Bach'schen Kunstäußerungen gegenüber gelegentlich einen profanen Eindruck machen konnte.

Statt barock-frommem Empfinden entdeckt der Neutestamentler Spitta Stück für Stück „diese, gerade den modernen Menschen so sympathisch berührende historische Exegese der heiligen Geschichte“. Schließlich ist es der Hobbysänger Spitta, der die neue Welt der Evangelistenpartie, von Mendelssohn mit unaufdringlichen Harmonisierungen etwas weniger fremd

28 Fr. Spitta, *Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts*, in mehreren Folgen in der MGkK 1909 und 1910 erschienen; hier MGkK 14 (1909), S. 78.

29 Heinrich Schütz, Marco Gioseppe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partitur-Hs der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Mit einem Kommentar von Wolfram Steude, Leipzig 1981 (= Musik der Dresdener Hofkapelle: Autographen und singuläre Abschriften).

30 Die bei Spitta wie Mendelssohn nie in Frage stehende Integration von „Choralen“ als bestimmungsgemäß ist vermutlich so zu erklären: Bei Bachs Passionen sind Choralsätze Bestandteil der Komposition und damit Ersatz für die ursprüngliche Beteiligung der Gemeinde mit Liedstrophen. Wenn es bei Schütz keine einkomponierten Choräle gibt, ist die ursprüngliche Praxis intendiert. Im Vorwort seiner Edition der *Matthäus-Passion* (S. II) schreibt Mendelssohn dazu: „Da die Passionen zur Zeit Schützens im Gottesdienste aufgeführt wurden, so versteht es sich von selbst, dass die Gemeinde sich dabei durch Choralgesang beteiligte. [...] Beliebter Abwechslung wegen liess man einige der Choralverse auch wohl vom Chore singen.“

präsentiert, als vom Komponisten detailliert durchgestaltete, packende Bibellektion für sich entdeckt: „Ich vergesse sie nie die Augenblicke, wo ich meinem Freunde zum ersten Male die Bethanienszene, das Abendmahl, Gethsemane, den letzten Schrei Jesu, die Weiber am Grabe singen durfte.“ Er geht in der Evangelistenpartie der *Matthäus-Passion* völlig auf, singt sie schon bei der Erstaufführung auswendig und meint 25 Jahre später, das bereits an die hundert (!) Mal so praktiziert zu haben.

Ein mehr als nur musikalisches Schlüsselerlebnis wird die Schütz-Passion vor allem durch deren unmittelbare Wirkung auf Chorsänger wie Hörer. Die musikalisch erfahrenen Chormitglieder in Bonn sind allesamt Feuer und Flamme beim Einstudieren, ebenso wie später die im Chorsingen teilweise völlig unerfahrenen in Spittas Oberkassel oder Smends Seelscheid. Der Jahrzehnte später sogar vom Rundfunk aufgenommene „Bauernkirchenchor“ von Seelscheid hat sich auf der *Matthäus-Passion* gegründet. So ist die zuvor ziemlich zerstrittene Kirchengemeinde via Schütz-Singen zu einer neuen Corporate identity gelangt. In Elsässischen Dörfern wiederholt sich dieses Wunder mit den Passionen. Bei dieser Musik relativieren sich alle kulturellen Bildungsschranken, sie erschließt die „heilige Geschichte“ unmittelbar, ist solchermaßen in biblischem Sinne Ausweis des Geistes und der Kraft und macht aus Ausführenden wie Hörern die eine Gemeinde derer, die „unmittelbar“ zu Zeugen der Passion Christi werden. Gerade das nicht (wie bei Bach) von einer bestimmten Religiosität her gefilterte „Dramatische“ wirkt eminent liturgisch, den einzelnen konzentrierend wie die Gemeinde sammelnd.

Dem Theologen Spitta erschließt diese Erfahrung eine zentrale liturgische Grundeinsicht, nämlich dass das Wesen der liturgischen Vollzüge nicht „lyrisch“ sei, sondern „dramatisch“. Der dramatische Schütz ist gerade nicht für den Konzertsaal prädestiniert – wie es bis dato die einhellige Meinung der Musikologen wie Liturgiker war³¹ –, sondern für den Gottesdienst, denn er vermittelt den Christus praesens „unmittelbar“, indem er die „heilige Geschichte“ ohne weitere Reflexion unvermittelt vor aller Augen und Ohren stellt. Pointiert benennt Spitta in einer autobiographischen Schrift Heinrich Schütz als den „Erlöser aus dieser liturgisch und musikalisch gleich unfruchtbaren Enge“³². Mit seinen Konsequenzen aus der Schütz-Passionserfahrung setzt er sich auch dezidiert von seinem Bruder ab, der sein Konzept der „Wiederbelebung der evangelischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“ aus der Überzeugung heraus entwickelt, dass der lyrische Charakter von Bachs Kirchenmusik mit dem lyrischen Grundzug aller Liturgie korrespondiere. Friedrich Spitta aber wird nun – dank Heinrich Schütz – sein Leben lang Gottesdienste „inszenieren“ im sozusagen dramatischen, dialogischen Schlagabtausch zwischen Chor, Gemeinde und Liturg. Da kann hinsichtlich der musikalischen Stilistik keine Eingrenzung mehr gelten, wie es der Fall war einerseits bei den a-cappella-Dogmatikern im Gefolge von Thibaut und Winterfeld, andererseits bei den moderneren Kulturbürgern, für die mit Bach die ernst zu nehmende Kultur erst anfang.

31 Vgl. dazu die Ausführungen von Werbeck (wie Anm. 3) passim.

32 Fr. Spitta, *Liturgischer Rückblick*, in: MGkK 15 (1910), S. 77. Zur im Folgenden benannten Abgrenzung gegenüber seinem Bruder Philipp vgl. MGkK 14 (1909), S. 78.

Schütz für Kirchenchöre

Spittas Lebenselexier ist die Kirchenchorarbeit als essentiell auf Gottesdienst und Kirchenjahr bezogenes künstlerisches Wirken in dialogischer Interaktion mit der Höregemeinde. Die Schlüsselerfahrung mit den Schütz-Passionen auf dem Dorf hat ihm als Pfarrer ein genuines kulturelles Feld der Gemeindearbeit erschlossen, das unabhängig ist von den materiellen Bedingungen des Konzertwesens, denen auch die Bach-Rezeption wegen des Instrumentalisten- und Solistenaufwands unterliegt. Mit Schütz kann jede Kirchengemeinde zu einer Passionsaufführung kommen und hat mit dem Werk und der liturgischen Einbindung etwas Spezifisches, was sich gar nicht mit der Bach-Passion im Konzertsaal (oder in der Stadtkirche) zu vergleichen braucht. Dass Schütz sich erstaunlich einfach erschließt und in seiner Prägnanz auch im Gedächtnis hält, ist die Oberkasseler und Seelscheider Erfahrung³³:

Aber das Merkwürdige ereignete sich, daß, als man es auf dem Lande aufführte, unsre Bauern die Chöre mit Leidenschaft und trotz ihrer überaus freien Polyphonie mit überraschender Leichtigkeit sangen und sie sich so fest ins Gedächtnis einprägten, daß man das Werk übers Jahr fast ohne Proben wieder aufführen konnte.

Schütz wirkt volksnah, weil er so nah und präzise am biblischen Wort komponiert und dadurch unmittelbar fasslich ist. „Wir haben keinen Kirchenkomponisten, der in diesem Maße fast in philologischem Sinne aufs Wort merken lehrt.“

Die Historienkompositionen des „Dramatikers“ Schütz zur Kultivierung der hohen kirchlichen Feste empfiehlt Spitta in seinem Schütz-für-Kirchenchöre-Plädoyer 1914 also zuerst, bedauert ausdrücklich noch das Fehlen einer „Bearbeitung“ für die *Auferstehungshistorie*, nimmt wegen der kleineren Dimensionen auch speziell die biblischen Szenen in den Blick und wünscht sich für Chorfeste mit mehreren Chören namentlich „Saul, Saul, was verfolgst du mich“. Für das erst im 19. Jahrhundert eingeführte, aber sehr intensiv begangene „Totenfest“ (heute: Totensonntag) bieten sich die *Exequien* an, deren Realisierbarkeit sehr günstig beurteilt wird: „Das Ganze ist von tiefer Poesie der Auffassung, ohne an die Ausführenden besondere Anforderungen zu stellen.“

Da in den gängigen Sammlungen von Chormusik außer dem „Ehre sei dir Christe“ fast kein Stück von Schütz vorkommt, auch keiner der einfachen Sätze des *Becker-Psalters*, entwickelt Spitta editorische Gegenstrategien: Beim *Becker-Psalter* gilt es, „die zum Teil steifen und ledernen Texte des Reimschmieds C. Becker zu bessern oder durch andere zu ersetzen, die dem Geschmack und den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechen“³⁴. Er kann auf die rasche Verbreitung seines „Kommt her, des Königs Aufgebot“ (1898) verweisen. Bei den Motetten aus der *Geistlichen Chormusik* hat der Breitkopf-Verlag den strategischen Fehler begangen, die Chorstimmen in alter Schlüsselung zu edieren, was dringend zu korrigieren wäre. Bei den dank ihrer Vierstimmigkeit für Kirchenchöre idealen *Cantiones sacrae*, die zudem Schütz „in seiner der modernen Kunst zugewandten Art so lebendig und charakteristisch zeigen wie vielleicht keines seiner anderen Werke“, hat Spitta durch seine Ausgabe von zehn Motetten mit deutschem Text einen Vorstoß unternommen, der seinen eigenen Bemerkungen nach offenbar nur zögerlich angenommen wird. Dass Schützens op. 13 mit vierstimmigen Motetten für

33 Fr. Spitta, *Heinrich Schütz und seine Bedeutung für die Kirchenchöre*, in: MGkK 19 (1914), S. 8, die beiden folgenden Zitate S. 9 und 10.

34 Ebd. S. 12, das folgende Zitat S. 47.

kleine Kantoreien trotz einiger Editionen einzelner Nummern von den Kirchenchören wenig rezipiert wird, erklärt Spitta mit der bei Chorleitern vorherrschenden falschen Brille, welche das Klangbild moderner Motettenkomposition zum Leitmaßstab mache.

Die mehrhörigen Stücke, hinsichtlich des Tönereffens relativ einfach, vermisst Spitta namentlich bei Chorfesten als naheliegende, auch modernem Klangempfinden entsprechende Literatur. Sofern er selber bei einem Chorfest verantwortlich war, hat er stets etwas davon singen lassen und kann bezeugen: „Der Eindruck war gewaltig.“³⁵ Auch kann er berichten, dass sein Oberkasseler Kirchenchor den 98. *Psalm* zu einem der stets abrufbaren Lieblingsstücke erkoren hatte. Er bemängelt das Fehlen praktischer Ausgaben zu vielen Nummern aus den *Psalmen Davids* als Grundvoraussetzung für deren Aufführung. Ihm selber hat mehrfach sein Komponistenfreund Herzogenberg Continuo-Stimmen dafür ausgeschrieben.

Schließlich bleibt dem Schütz-erfahrenen Solosänger Spitta noch zu plädieren für die *Kleinen geistlichen Konzerte* mit ihrer „hinreißenden Macht des Ausdrucks“³⁶, authentischer und mit Continuo-Begleitung allseits praktikabler als – wie üblich – in Gottesdiensten oder Abendmusiken Sologesang mit Orgeltranskriptionen von Arien aus Oratorien oder Kantaten zu präsentieren. „Welch außerordentlichen Zuwachs an beehrtem Material gewähren da die Schütz'schen Konzerte, welche Musik in großem Stile bieten und allen Stimmungen des geistlichen Lebens entsprechen.“ In zahlreichen Notenbeilagen zur MGkK hat er für die Verfügbarkeit einzelner Titel aus dieser kleinformatischen Werkgruppe gesorgt.

Sein Plädoyer im Jahre 1914 beschließt Spitta mit einer Profilierung Schütz versus Bach: „Schütz ist keineswegs eine bloße Vorstufe zu Bach.“ Man müsse sich seinem Werk mit dessen „merkwürdigem Reiz“, resultierend aus der historischen Position an einem „Wendepunkt der Musikentwicklung“, „einmal willig gestellt haben, um den Meister würdigen zu können“³⁷. Die Parole lautet dann sozusagen: Lasst doch Bach den Bachvereinen, Schütz aber gehört den Kirchenchören! Bei Smend lautet der Schlusssatz im Kirchengesangsvereins-Referat 1921 nach abermaliger Profilierung der Vorzüge von Schütz gegenüber Bach mit seinem „erheblich höheren Grad von Volkstümlichkeit und Gemeindemäßigkeit“ dann pathetisch: „Nur in der Kirche kann und darf unser Schütz auferstehen.“³⁸

Umsichtig, mit erfahrungsgesättigtem Blick für die praktischen Realisierungsprobleme und in jeder Hinsicht motivierend legt Spitta seinen Schütz den Kirchenchören sozusagen zu Füßen. Vielleicht hätte sein Plädoyer zu Beginn des Jahres 1914 tatsächlich einen neuen Schub bewirkt, wenn es nicht zum Krieg gekommen wäre. Man wird jedoch konstatieren müssen, dass diese Form der enthusiastischen Schütz-Rezeption wohl an einzelne Personen und deren Multiplikatorfunktion gebunden blieb. Man musste etwa Spitta als Evangelisten oder Chorleiter erlebt haben, um einen Zugang zu Schütz zu erhalten. Auch die dynamisch bezeichneten Editionen lösten offenbar für viele die Fremdheit des Notenbildes noch nicht auf. Am ehesten gelang die Vermittlung wohl bei der *Matthäus-Passion*, wo Mendelssohns Bearbeitung extrem detailliert Tempo- und Dynamikmodifikationen bei den Solopassagen angibt. „Schützens Charakteristik grenzt in der That zuweilen an das Drastische und darf durchaus nicht

35 Ebd. S. 49, bezugnehmend auf den vierhörigen Psalm 122 zur Eröffnung des Festgottesdienstes beim Straßburger Kirchengesangsvereinsfest 1899.

36 Ebd. S. 50, das folgende Zitat S. 51.

37 Ebd. S. 52.

38 Smend (wie Anm. 24), die Zitate S. 162 f.

kirchlich conventionell abgeschwächt werden“, hat Mendelssohn seine genaue Ausarbeitung gerechtfertigt³⁹. Bei der Edition der *Johannes-Passion* bringt er dann weit weniger Eintragungen an. Die *Matthäus-Passion* wurde von Mendelssohn als am ehesten „lebensfähig“ beurteilt, Spitta betrachtete sie als den Höhepunkt der Schütz'schen Passionskompositionen. Letztlich wird auch die Tonart g-Dorisch mit der Nähe zum modernen Moll, darin durch Mendelssohns Harmonisierung noch verstärkt, ihre durchaus breite Resonanz befördert haben⁴⁰.

Es wäre eine eigene Untersuchung wert, an welchen „Sternchenwerken“ demgegenüber die Schütz-Rezeption der Folgegeneration im Umfeld der Singbewegung ansetzt, wo es – wie in der Person von Richard Gözl – Übergänge gibt, schließlich auch, wie sich Unterschiede in der Schütz-Hermeneutik benennen lassen.

Grundzüge der Schütz-Hermeneutik im Umfeld von Friedrich Spitta

Das bei Spitta und seinen Freunden vorliegende, in Aufführungen und Notenausgaben umgesetzte Bild des „Dramatikers“ Schütz lässt sich noch genauer fassen, auch in Abgrenzung zum allenthalben als kirchenmusikalischer Leitstern fungierenden Bach-Bild, wie es der große Bruder Philipp sehr wirkmächtig der deutschen bürgerlichen Welt präsentiert hat.

Zunächst sei die praktisch-theologische Dimension profiliert. Smend formuliert vieles in seinem Jubiläums-Vortrag 1921 ziemlich plakativ, aber umso signifikanter⁴¹:

- „Niemand unter den großen Tonmeistern hat als Exeget und Deklamator uns die Lutherbibel so groß und wert gemacht wie Heinrich Schütz.“
- „Vollends die Meisterschaft in der Charakteristik der biblischen Personen ist schlechthin unvergleichlich.“
- „Hier ist ein Prediger von Gottes Gnaden, der uns bei der so wichtigen Aufgabe, die Alleinherrschaft unserer Kanzelrede [...] einzuschränken, wesentliche Dienste leisten kann.“
- „Die große Mehrzahl der Werke Schützens hat vor vielen Bachschen Schöpfungen schon die völlig einwandfreien Texte voraus. Die Bibelworte haben ja alle etwas Überzeitliches, jede Geschmackswandlung Überdauerndes.“ (Bachs Arientexte seien demgegenüber für die Hörer befremdlich, wenn nicht sogar abstoßend.)
- „Viel lehrreicher noch ist der Gegensatz der musikalischen Stilarten, der Dramatik Schützens zu der Lyrik Bachs.“ Als Beispiel dient die Barabbas-Szene der *Matthäus-Passion*: „Das berühmte ‚Barabbam‘ in Bachs Matth.-Passion erscheint als eine entsetzliche Dissonanz, die dem Nacherleben des schändlichen Ereignisses in Bachs erschüttertem Gemüte Ausdruck gibt; aber dieser einmalige Ruf ist geschichtlich nicht vorstellbar, dagegen das erregte Gewoge der durcheinanderwirbelnden Stimmen bei Schütz entspricht dem wirklichen Geschehnis.“
- „Die Kürze, die geistreiche Situationserfassung, die dramatische Schlagkraft ist in allen Fällen auf Schützens Seite unübertrefflich. Bach läßt uns überall in seine große, tiefe Seele

39 Heinrich Schütz, *Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach dem Evangelisten St. Matthäus [...]*, Leipzig 1887, Vorwort, S. III.

40 Vgl. auch die Besprechung der Schütz-Passionen durch Hermann Kretzschmar in seinem *Führer durch den Concertsaal*, II. 1. *Kirchliche Werke*, Leipzig 1888, S. 22–41, mit entschiedener Bevorzugung der *Matthäus-Passion*. Das Notenbeispiel zum „Eli, eli“-Ruf Jesu am Kreuz (S. 31) ist aus der Mendelssohn-Bearbeitung mit dessen Dynamik-Eintragungen übernommen.

41 Die folgenden Zitate aus Smend (wie Anm. 24), S. 158–161.

schauen, Schütz verschafft uns das Erlebnis der tatsächlichen Vorgänge; er schenkt uns nichts von dem Widerwärtigen, er öffnet uns den Einblick in das Seelenleben aller handelnden Personen.“

Den Unterschied zwischen Bach und Schütz zu sehen und zu benennen, ist nicht das Neue und Besondere an derartigen Äußerungen, sondern dessen radikale Schärfung und die vorbehaltlos positive Schütz-Bewertung gerade unter „kirchlichem“ Gesichtspunkt. Während für Philipp Spitta die „Kirchlichkeit“ stets an der Bedeutung des Sujets „Choral“ festgemacht wird und er Schütz infolgedessen nur „zum Theil“ zu den „Kirchencomponisten“ zählen mag⁴², hat eine „moderne“ Theologie, zu welcher sich die Freunde Friedrich Spitta und Julius Smend rechnen, unter dem allgemeinen geisteswissenschaftlichen Einfluss des Historismus die Priorität des „historischen Jesus“ gegenüber der kirchlichen Dogmatik propagiert. So gebührt jetzt einer Musik, die das „wirkliche Geschehnis“ plastisch unmittelbar vor Augen führt, der Vorrang in der Kirche. Dazu gehört auch eine neue Wertschätzung von Luthers Sprache, generiert im Umfeld des Luther-Jubiläums 1883: nicht als vorbildliche Fassung von kirchlicher Lehre, sondern als „unmittelbare“, bisweilen anstößige und schroffe Artikulation, darin aber „wahrhaftiger“ Ausdruck von Glaubensbewegungen. „Widerwärtiges“ in der Kirche gilt nicht mehr als unschicklich, sondern als Ausweis von Wahrhaftigkeit⁴³. Die kirchlichen Choräle gehören auch bei Spitta und Smend dazu, aber nicht als agendarisch sanktionierte Sprachformen für die kirchliche Lehre, sondern als Ausdruck der aktuell empfundenen Hörergemeinde und solchermaßen „wahrhaftige“ Antwort auf das Vorgetragene. Sie sind bei den Darbietungen der Schütz-Passionen im Gottesdienst disponibel je nach örtlichen Verhältnissen, die Mendelssohn-Ausgabe macht lediglich (in der Praxis bewährte) Vorschläge.

Diese Hermeneutik der Erlebnisorientierung, festgemacht am möglichst Charakteristischen, führt zu einer klaren Prioritätensetzung bei den vier Passionen, welche zugleich die Theorie der Werkgenese normiert: Die in der Profilierung der Einzelzüge der handelnden Personen herausragende Passion ist die nach Matthäus, sie ist damit auch die „reifste“, werkgeschichtlich also die letzte und wird von Spitta in seiner bereits 1886 erschienenen Vier-Passionen-Schrift als letzte und als einzige in allen Details besprochen. Seine stilgeschichtlich konstruierte Chronologie der Werkentstehung setzt die Reihenfolge Markus – wegen des reinen Lektionstons in der Rezitativen sehr viel früher als die in der Lebensbeschreibung genannten drei späten Passionen –, dann Lukas, Johannes, Matthäus⁴⁴.

Die musikalische Realisation dieses Schütz-Bildes ist zwar nicht als Tondokument, aber in der hinsichtlich der Aufführungsanweisungen sehr genauen *Matthäus-Passion*-Einrichtung Mendelssohns und durch Ohrenzeugenberichte zumindest imaginativ nachvollziehbar. Dass die Dynamik hier eine zentrale Rolle spielt, fällt dem heutigen durch Urtextausgaben geprägten

42 Am signifikantesten ist Philipp Spittas Bewertung der Kirchlichkeit von Schütz zu fassen in seinem Beitrag zum musikalischen Dreikaiserjahr 1885 *Händel, Bach und Schütz*, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 59–92, hier S. 86 f.

43 Zum theologiegeschichtlichen Umfeld der liturgischen und musikalischen Bestrebungen von Spitta und Smend siehe Klek (wie Anm. 14), Kap. 4, S. 181–237.

44 Durch eine bestimmte hermeneutische Brille normierte stilgeschichtliche Chronologien führen Spitta auch auf anderen Gebieten zu nicht haltbaren Theorien: das Johannes-Evangelium als ältestes, die Persönlichkeit Jesu von einem Augenzeugen mitteilendes Evangelium; Luthers Lied „Ein feste Burg“ als Erstling, entsprungen den Seelenkämpfen auf dem Wormser Reichstag 1521. Philipp Spittas Spätdatierung von Bachs Choralkantaten (Leitbild „Kirchlichkeit“) wäre als analoges Phänomen zu benennen.

Blick natürlich zuerst auf. Nicht nur für die „Dramatik“ der Passionen, auch bei den Motetten der *Cantiones Sacrae* (in Spittas Einrichtung) wird in den Chorsätzen die ganze Bandbreite von pp bis ff ausgereizt. Das bedeutet bei Chor-Standardgrößen von 50 (Dorf) bis deutlich über 100 (Spittas Akademischer Kirchenchor) erhebliche Lautstärke-Differenzen. Spittas mehrfach bezugte Ungehaltenheit als Chorleiter bei den Einstudierungen bis zur Hauptprobe wird wohl auch seinem Eifer für dynamische Differenzierungen geschuldet gewesen sein. In den Erörterungen des geeigneten Begleitinstrumentes bei den Passionen thematisieren Spitta und Mendelssohn das Problem Orgel ob deren dynamischer Inflexibilität, welche allerdings bei moderneren Instrumenten mit breitem Grundstimmfundus bei souveräner Registerpraxis aufgewogen werden kann. Der durch Schütz mit Passionen und groß besetzten Psalmen erzeugte „gewaltige Eindruck“ ist wesentlich mit dynamischen Mitteln erzielt, und da die relativ tiefe Tonlage – Schütz’ Notentext umgesetzt mit einem Stimmtone von 435 Hz – bisweilen die intendierte klangliche Strahlkraft vermissen lässt, plädiert Mendelssohn je länger je mehr für die Transposition auch ganzer Passionen um einen Ton nach oben, was Spitta mit seiner Evangelisten-Erfahrung allerdings nicht unterstützt, da er es schätzt, nicht forcieren zu müssen.

In Albert Schweitzers berühmtem Bach-Buch kommt sein Straßburger fachwissenschaftlicher Antipode im Neuen Testament zur Ehre einer Fußnote als Sänger: „Man muß Friedrich Spitta als Evangelist in einer Schütz’schen Passion gehört haben, um die Schönheit des dramatisch verklärten Kollektentons voll zu würdigen.“ Im Haupttext heißt es allgemein zu den Schütz-Passionen: „Ihre elementare Wirkung – wenn der Evangelist sich in die alte Art zu schicken weiß – kann einen fast an Bachs Passionen irremachen.“⁴⁵ Spittas Vortragspraxis wurde also als der „alten Art“ angemessen wahrgenommen. Es gab eine klare Differenz zur modern-dramatischen Vortragsweise in der Oper und Schweitzer bemüht sich um ein (semantisch nicht überzeugendes) Kunstwort für diese „alte Art“: der „dramatisch verklärte Kollektenton“.

Erhellend für die Aufführungspraxis Spittas und deren zeitgenössische Wahrnehmung ist der im *Correspondenzblatt* 1889 abgedruckte Bericht über die Straßburger Erstaufführung der *Matthäus-Passion*. Nach der Überlegung, ob nicht doch Riedels Verfahren bei den Schütz-Passionen angemessen sei, fährt der (namentlich nicht genannte) Verfasser fort⁴⁶:

Der Eindruck der Spitta’schen Aufführung hat alle diese Zweifel zerstreut, er hat alle Erwartungen weit übertroffen, die Wirkung auf die Zuhörer war eine gewaltig ergreifende. Wie wahr und warm hat Schütz das alles empfunden und wie mannigfach sind die Mittel seines musikalischen Ausdrucks! Freilich sucht man Arien und ähnliche lyrische Ergüsse hier vergebens; aber dramatisch, auf das lebhafteste dramatisch bewegt ist diese Darstellung der Leidensgeschichte, und vermöge der angemessenen, zuweilen an gregorianischen Kollektenton erinnernden, dann wieder zu warmer Empfindung sich steigernden, stets aber wahren und richtigen Deklamation braucht das kleine Werk den naheliegenden Vergleich mit größeren und mehr bekannten Compositionen des Evangelientextes durchaus nicht zu scheuen. Allerdings haben bei uns auch die Aufführenden das Ihre reichlich gethan, um diesen Eindruck hervorzurufen. Abstoßend herbe, mitunter etwas gar zu realistisch trugen die Feinde Jesu ihre Rollen vor, Judas und Pilatus, der Hohepriester und die Zeugen. Mit wohlthuender Ruhe, mit wohlklingender Stimme und edlem, schönem Vortrag sang dagegen Herr Grünewald den Christus. Donnerähnlich brausten die lebhaft bewegten Turbae, das Barrabam, Kreuzige und andere kurze Sätzchen des Chores dazwischen. Unvergleichlich schön aber wurde die Partie des Evangelisten von dem Dirigenten selbst gesungen. Der süße Wohlklang seines Tenors hatte durch die bei den Proben unvermeidliche Erregung – und der Professor gibt auch an Lebhaftigkeit seiner Willensäußerungen anderen Dirigenten nichts nach – keineswegs gelitten, in

45 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1967 (Nachdruck der Ausg. Leipzig 1908), S. 73 (auch Fußnote 53).

46 *Berichte aus Vereinsgebieten*. 1) *Straßburg i. E.*, in: *Correspondenzblatt* 3 (1889), S. 30 f.

untadelhafter Aussprache, mit mannigfach wechselnder Tongebung, bald rasch erzählend, bald empfindungsvoll das Bedeutendere hervorhebend, trug er die Leidensgeschichte des Erlösers vor. Die Worte ‚daß er gekreuziget werde‘⁴⁷, auch die Erzählung von den Frauen, welche Jesu von fern nachfolgen⁴⁸, kam mit einer Zartheit und Innigkeit zum Ausdruck, welche gewiß auf keinen Zuhörer ihre Wirkung verfehlt hat. So ist es denn Herrn Spitta gelungen, nicht nur die Anwesenden durch eine Stunde wehevoller Andacht in die Passionszeit einzuführen, sondern auch für seinen Lieblings-Meister Schütz viele Straßburger Herzen zu begeistern.

Offensichtlich war die Akzentuierung des „Charakteristischen“ Hauptanliegen Spittas, was bisweilen „gar zu realistisch“ erscheinen mochte, im ruhig und „wohlklingend“ agierenden Christus und vor allem in der ungeheuren Souveränität von Spittas Evangelistenpartie aber den stabilisierenden Pol fand. Deren Gestaltung macht die musikalische Evangelienlektion zum packenden Sprachgeschehen und lässt Schütz als Deklamator und damit Kirchenmusik überhaupt neu in ihrer rhetorischen Dimension entdecken⁴⁹.

Perspektiven für eine neue Kirchenmusik

Die persönliche vokalmusikalische Sozialisation Spittas vollzog sich im Umfeld von Vertretern der kirchenmusikalischen Restauration mit mehr oder weniger starker Fixierung auf die alte Vokalpolyphonie als „objektivem“ Kirchenstil. Als Student in Göttingen verkehrte er in den Kreisen von Ludwig Schoeberlein (1813–1881), dessen einschlägige Chorsammlung *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* (ediert 1865–1872) er zeitlebens als Materialfundus schätzte⁵⁰. Während vier Studiensemestern in Erlangen sang er bei Johann Georg Herzog (1822–1909) im Akademischen Kirchengesangsverein, wo in „historischen Konzerten“ einerseits die Schätze aus der Sammlung des vormaligen Chorgründers Schoeberlein, andererseits auch Einzelnummern aus Händel-Oratorien und Grauns *Tod Jesu* (mit Orgelbegleitung) geboten wurden. Die Schütz-Begegnung, wie benannt zunächst in Halle, dann aber vor allem in Bonn, wird zur „Erlösung“ aus musikalischer Enge nicht nur hinsichtlich des historischen Repertoires, sondern auch im Blick auf die Einstellung zur Bedeutung zeitgenössischer Chormusik. Die Schütz'sche Expressivität als künstlerisch und subjektiv gestaltete Umsetzung des Bibelwortes eröffnet eine neue Dimension, die alle künstlerisch individuell gestaltete Vertonung, gerade auch von zeitgenössischen Komponisten, als „wahrhaftige“ Auseinandersetzung mit Bibelwort und Choral erschließt. Spittas Akademischer Kirchenchor profiliert sich in mindestens ebenso starkem Maße wie mit Schütz-Ausgrabungen durch die Pflege des zeitgenössischen Chorrepertoires, wobei namentlich Motetten von Albert Becker (1834–1899) in großer Zahl und Häufigkeit gesungen werden, ehe es 1893 zur Begegnung Spittas mit Heinrich von Herzogenberg kommt.

47 Mendelssohn-Ausgabe Nr. 21. Nach einem kurzen Orgel-Akkord im forte folgt eine Kadenz im piano zu den Worten des Evangelisten „dass er gekreuziget würde“ mit der Anweisung „breit und ausdrucksvoll“.

48 Der Rezensent spielt an auf die Einleitung der Kreuzesabnahme und Grablegung Christi, Mendelssohn-Ausgabe Nr. 26, mit der Anweisung „Sanft. immer p“ für den Evangelisten.

49 Ein detaillierter Vergleich der Passionsausgaben von Riedel und Mendelssohn hinsichtlich der Aufführungsanweisungen könnte konkrete Anhaltspunkte liefern dafür, inwiefern sich die Umsetzung der Schütz'schen Dramatik bei beiden Editoren unterschieden hat und was auch aufführungspraktisch den Mehrwert der separaten *Matthäus-* bzw. *Johannes-Passion* ausmacht.

50 Siehe dazu Fr. Spitta, *Zu Schöberleins 100jährigem Geburtstage*, in: MGkK 18 (1913), S. 281–282.

Herzogenberg hatte Studien in der Komposition von a-cappella-Chören um 1880 in Leipzig betrieben und seinen eigenen Chorstil entwickelt, ehe ihm das Werk von Schütz durch die Gesamtausgabe seines Freundes Philipp Spitta in den Blick gekommen war⁵¹. Später, u. a. nach Mitarbeit an der Gesamtausgabe⁵², hat er sich sein eigenständiges Urteil über Schützens Chorstil gebildet und kann im allerersten Heft von Friedrich Spittas *Monatschrift* sogar durchaus kritisch formulieren⁵³:

Schütz ist in seinem technischen Stil sehr ungleich; bald zeigt er ein altertümliches und oft auch ein sehr steifes Gesicht; kurzatmige Rhythmen, unaufhörliche Kadenzen hemmen dann Phantasie und Empfindung bei ihm selber und beim Hörer; bald ist es ein gewaltiges Ringen nach neuen Ausdrucksformen und Mitteln, das wohl den seiner Entwicklung mit Staunen und Ehrfurcht folgenden Kunstverständigen aufs tiefste ergreifen kann, für den unbefangenen Hörer jedoch nur verwirrende Rätsel bringt.

Herzogenbergs auf Anregung von Spitta im Sommer 1893 komponierte, überwiegend mehr als vierstimmige *Liturgische Gesänge* op. 81 zu drei Gottesdiensten in der Advents-, Epiphania- und Passionszeit lassen stilistisch tatsächlich kaum Anlehnungen an Schütz erkennen und bestätigen solchermaßen seine oben genannten Vorbehalte gegenüber dem Schütz-Stil. Bei diesem ersten gemeinsamen Projekt geht es darum, Straßburger Akademische Gottesdienste mit a-cappella-Chormusik aus der Feder eines einzigen Komponisten durchzugestalten, um die sonst übliche stilistische Disparatheit zu vermeiden, welche durch die Verwendung von Musik unterschiedlicher Epochen und Meister entsteht.

Im Sommer 1894 offeriert Spitta seinem neuen Duz-Freund das Projekt Kirchenoratorium, das in der vom Theologen Friedrich Zimmer betreuten Breitkopf-Reihe (zwölf Nummern) mit Schützens *Matthäus-Passion* eröffnet worden war und außer den beiden Schütz-Passionen nur noch die Bach zugeschriebene *Lukas-Passion* als alte Werke enthält. Zimmer schreibt im Klappentext der Einzelausgaben:

Die Kirche schließt eine Aktivität der Hörer in solcher Art [Beifallklatschen, K.K.] aus, aber indem sie diesen zur eigenen gesanglichen Mitwirkung Raum giebt, macht sie aus den Zuhörern eine Gemeinde und bietet damit den Komponisten einer derartigen Kirchenmusik ein Mittel, die Stimmung dieser Gemeinde aufzunehmen, zu leiten und weiter klingen zu lassen, um das ihn der weltliche Komponist nur beneiden kann.

Spittas Auftrag an Herzogenberg entspricht exakt den bei den Schütz-Passionen gegebenen Aufführungsbedingungen: Ein maßvoll „abendfüllendes“ Werk für eine eigenständige Chordarbietung, als Besetzung Chor mit lediglich Orgel- bzw. Harmoniumbegleitung⁵⁴, leichte Soli, Gemeindegang. Letzterer soll konstitutiv Bestandteil des Werkes sein, um das bei Schütz gegebene Problem der nachträglichen Ergänzung zu umgehen. Das erste Herzogenberg vorgelegte Sujet ist nicht eine Passion, sondern ein Weihnachtsoratorium, wofür 1894

51 Zu Herzogenbergs Chormusik siehe die Vorworte des Verf. zu den Neueditionen: *Vier Choral motetten* op. 102, Stuttgart 2007, und *Weltliche Chormusik*, Stuttgart 2010. Anlehnung an spezifisch Schütz'sche Expressivität findet sich höchstens in dem erst 1888 als Weihnachtsgeschenk für Philipp Spitta komponierten sechsstimmigen *Weihnachtslied* op. 57,6 „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“, Neuedition Stuttgart 2001.

52 Zur *Nunc dimittis*-Vertonung SWV 432 hat Herzogenberg für SGA 12 (1892) die fehlende Stimme des Sopran 1 ergänzt.

53 H. von Herzogenberg, *Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik*, in: MGkK 1 (1896/97), S. 9–15, das Zitat S. 14.

54 Das Harmonium ist Notbehelf, um unabhängig vom Orgelstandort die Positionierung der Ausführenden im Angesicht der Hörergemeinde zu ermöglichen.

bei Schütz ja (noch) kein Werk verfügbar war. Herzogenberg ringt auf Spaziergängen im Appenzeller Land mit List und Tücke seinem Librettisten eine um Streichquartett und Oboe erweiterte Instrumentalbesetzung ab⁵⁵, fügt sich aber ansonsten in die Vorgaben und gerät beim Komponieren des von Spitta in Heiden spontan zusammengestellten Librettos aus Bibelworten und Weihnachtsliedern sofort nach dessen Abreise ab Mitte August geradezu in Verzückung. „Ein Erlahmen war unmöglich, da die Contraste so lebhaft sind, daß ich immer wieder von neuem aufgestachelt wurde, wo die Puste mal versagen wollte“, berichtet er später⁵⁶. Nach drei Wochen ist er fertig, schreibt noch fein säuberlich eine Partitur aus und erscheint damit Ende September in Straßburg. Am 3. Advent des Jahres ist Uraufführung in der dortigen Thomaskirche. Da der Komponist selber dirigiert, braucht Spitta diesmal nur den Tenor (Evangelist) zu singen. Gegenüber seinen Lieblingspartien von Schütz muss er sich nicht groß umstellen, denn Herzogenberg hat mit dem Beginn des Weihnachtsevangeliums Lukas 2 die Evangelistenpartie in Anlehnung an einen Choralton – ähnlich dem in der *Auferstehungsbis-torie* von Schütz – gestaltet, der von *g* über die fünfte Tonstufe *d'* bis zum Spitzenton *f'* aufsteigt. Im Gestus ist das genauso „dramatisch verklärter Kollektenton“ (um mit Schweitzer zu sprechen)⁵⁷. Ebenfalls wie bei Schütz sind die anderen Soliloquenten (neben Engel und Maria drei Propheten im ersten Teil „Die Verheissung“) freier gestaltet. Spezieller Clou dieses Weihnachtssoratoriums sind die von Spitta (anstelle der Arien bei Bach) vorgesehenen Advents- und Weihnachtslieder von „O Heiland, reiß die Himmel auf“ bis „Josef, lieber Josef mein“, welche Herzogenberg für den Chor und die Solisten in teilweise raffinierten, formal sehr vielfältigen Sätzen komponiert, während die Gemeinde mit vergleichsweise konventionellen Choralstrophen als Rahmen des Werkes und jeweils am Ende von Teil 1 und 2 beteiligt wird. Dies ist etwas gegenüber Schütz Neues, der modernen Weihnachtskultur geschuldet, wie sie eben in solchen Liedern greifbar ist.

Spittas Akademischer Kirchenchor erlebt die Aufführung von Herzogenbergs Oratorium als unüberbietbare Steigerung der Chorarbeit, manches Chormitglied sogar als Höhepunkt seines Lebens⁵⁸. Das Erlebnis aktuell geschaffener Musik und ihres Komponisten mit Vornamen Heinrich überbietet sozusagen die Reproduktion der zwar gleichermaßen aktuell wirkenden, aber doch alten Musik des schon lange toten Heinrich Schütz. Als dessen Weihnachtssoratorium dann komplett aufführbar vorliegt, zunächst in der Ergänzung durch Mendelssohn, dann im Original, hat Spitta Schwierigkeiten, es beim Chor gegen das von Herzogenberg durchzusetzen. Dieser Komponist aber erlebt seinerseits dank des mit Schütz erprobten Prinzips „Kirchenoratorium“ in Straßburg die glücklichste Stunde seines Lebens⁵⁹:

55 Spitta hat einige Jahre später im Kleingedruckten der MGkK 17 (1912), S. 66 f., eine nahezu belletristische Erzählung über die Entstehung von Herzogenbergs Weihnachtssoratorium veröffentlicht. Der Text ist zugänglich auf der Homepage der Herzogenberg-Gesellschaft www.herzogenberg.ch/kkenstehung.htm.

56 Brief Herzogenbergs an Spitta, Heiden 22. September 1894 (Staatsbibliothek zu Berlin).

57 Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass Herzogenberg zuvor eine Schütz-Passionsaufführung mit Spitta als Evangelist erlebt hat. Er kannte jedoch Spittas Stimme bereits aus dem Jahr 1877 von einer Begegnung in Leipzig, woraufhin er ihn als Bach-Tenor engagieren wollte (wogegen Philipp Spitta Einspruch erhob, um seinen Bruder nicht in die Musikologen-Streitigkeiten über Bach-Aufführungspraxis hineinzuziehen). Da Spitta die Schützpartien auswendig beherrschte, ist anzunehmen, dass er in den Heidener Sommerwochen beim Schwärmen über Schütz auch etwas davon vorsang.

58 Am deutlichsten formuliert hat das Spittas Theologenkollege und Chormitglied Karl Budde im Gedenkartikel *Zur achtzigsten Wiederkehr von Friedrich Spittas Geburtstag*, in: MGkK 37 (1932), S. 34–38, hier S. 37.

59 Brief Herzogenbergs an Spitta, Berlin 9. Januar 1895, wiedergegeben bei Wiechert (wie Anm. 12), S. 137.

Und wenn ich des Augenblicks gedenke, als meine Musik durch die ganze Thomaskirche fluthete vom Altar zur Orgel und wieder zurück, geschwellt von dem unvergesslichen Unisono der Gemeinde, dann erlebte ich eine Stunde, deren sich kein noch so beliebter Concert-Componist unserer Tage zu rühmen hätte.

Herzogenberg ist fasziniert von der neuen Aufgabenstellung und von Spittas Vorgaben als Librettist⁶⁰ und erbittet sogleich Nachschub: eine Passion. Im nächsten Sommer wird das in längerer Überlegung gereifte Libretto nach Heiden geliefert. Für Spitta ist klar, dass die neue Passion anders konzipiert sein muss als alles Entsprechende von Bach, aber auch anders als das von ihm so hoch Geschätzte von Schütz, trotz der Identität in der Darbietungsform „Kirchenoratorium“. Die nackte Geschichte ist von Schütz unüberbietbar dargeboten, es muss eine gedeutete Passion werden wie bei Bach. Die Deutung muss aber eine neue, zeitgemäße sein. Im Anschluss an das Christusbild des Johannes-Evangeliums soll die Bedeutung der Passion „als Tat Jesu, durch die sich ein Lebenswerk vollendet“, hervorgehoben, das ganze dadurch wesentlich „männlicher“ und den Hörern „frohe Dankbarkeit für die dargebotene Quelle der Kraft“ erschlossen werden⁶¹. Spitta entwirft ein zweiteiliges Libretto mit Feiern für Gründonnerstag und Karfreitag. Textbasis ist das Johannes-Evangelium, neben der Passionsgeschichte in den Kapiteln 18 und 19 auszugsweise auch das in den Kapiteln 13–17 (den sogenannten „Abschiedsreden“) im Evangelium selbst vorliegende, umfängliche Deutungsrepertoire. Herzogenberg ist sich hinsichtlich der Textkonzeption mit Spitta völlig einig und gestaltet namentlich die umfänglichen Jesusreden im ersten Teil so, wie es die Sänger der Zeit bei Bach und Schütz in der Regel praktizieren: als ruhige Passagen des souverän agierenden Jesus. Höhepunkt ist das hohepriesterliche Gebet Jesu (Johannes 17), welches in Anlehnung an das gregorianische Vaterunser zu singen ist: eine neue Variante der Modifikation alter kirchlicher Singmodelle im Geist von Schütz⁶². Einen eigenwilligen, von Spitta als genial apostrophierten Schritt über Schütz hinaus macht Herzogenberg in der Gestaltung der Evangelistenpartie. Er nimmt nicht einen Lektions- oder Kollektenton als Grundlage, sondern die Cantus firmi der Choräle, die dann von der Gemeinde gesungen werden: im ersten Teil das Abendmahlslied „Schmücke dich, o liebe Seele“, im zweiten Teil „O Haupt voll Blut und Wunden“. Stärker kann das Prinzip „Kirchenoratorium“ mit Integration von Gemeindegesang nicht realisiert werden. Damit ist allerdings auch ein kategorialer Gegensatz zu Schütz (wie Bach) gesetzt: Es geht nicht um den Vortrag der „Story“ als Lektion und deren dramatische Zuspitzung, die auf Seiten des Hörers Erschütterung und Erregung erzeugt, sondern um Meditation (wie man es heute nennen würde) des schon bekannten Geschehens. Der choralartige Evangelistenbericht bringt die Hörer über die mitgehörte und innerlich mitgesungene Melodie von Anfang an in die Haltung des Mitbetens, das dort, wo die Gemeinde selber singen darf, explizit wird⁶³. Dass

60 Es gibt mehrere Zeugnisse dafür, dass Herzogenberg Spittas Leistung als Librettist höher einschätzte als die seinige als Komponist. „Habe er Spittas Text in Händen, so sei die Arbeit getan“ (Budde, wie Anm. 58, S. 36). Spittas an Schütz geschultes Sensorium für das Charakteristische lässt ihn zu einer ebenso charakteristischen Text- und Liedauswahl greifen, die es dem Komponisten einfach macht.

61 So Spittas Formulierungen in dem zwei Jahrzehnte später verfassten Beitrag *Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik*, in: JbP 26 (1920), S. 34–55, hier S. 44. Eine umfangreiche, zeitnahe Erörterung seiner Überlegungen in Abgrenzung von Bach wie Schütz bietet Spitta in *Eine neue Passionsmusik*, in: *Correspondenzblatt* 10 (1896), S. 126–131, 137–142.

62 Dieser Kasus führt zu einem umfänglichen Briefdisput zwischen Librettist und Komponist, da Spitta das „Vater unser“-Modell zunächst nicht akzeptieren mag, weil es ihm zu eindeutig katholisch fixiert erscheint.

63 Herzogenberg hat dies in einer Selbstanzeige des Werkes (*Die Passion*, in: MGkK 1 [1896/97], S. 270–276) eindrücklich formuliert.

Herzogenbergs Passion von Zeitgenossen als komplementär zu Schütz aufgefasst wurde, belegt neben Spittas Straßburger Praxis die jährliche Abwechslung zwischen Schütz und Herzogenberg in der Leipziger Lutherkirche unter Bernhard Friedrich Richter (1904; s. o. S. 130).

Beim dritten, großbesetzten Kirchenoratorium *Erntedankfest* für das Ende des Kirchenjahres, in dem Spitta die Erntedankthematik verbindet mit Reflexionen über Jugend, Erwerbsleben und Ende/Ernte des Lebens, wird schon durch das neuartige Sujet die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern vermieden. Hier gibt es auch keinen Evangelisten, und Spitta kann sozusagen aufsteigen zum Träger der Christusrolle, die dem Tenor zugewiesen ist. Mit dem Anschlussprojekt *Biblische Szenen* jedoch kehrt Spitta wieder direkt zu Schütz als Vorbild zurück: einzelne „Szenen“ aus der Christusgeschichte, „unmittelbar“ dargeboten durch weitestgehende Reduktion auf die Dialoge⁶⁴. Allerdings ist das Prinzip signifikant verschärft nach Vorbild von Schütz' *Osterdialog*: Die ausgewählten Dialoge sind ausschließlich solche mit Christus als Gegenüber, so dass die Hörer im gottesdienstlichen Erleben der Musik in die Begegnung mit Christus selbst geführt werden. Sie werden sozusagen mit der „ipsissima vox Christi“ konfrontiert⁶⁵. In der Konzentration auf den Sprechakt bedarf es keines großen, über Orgelbegleitung hinausgehenden instrumentalen Aufwandes. Beim *Seesturm* dürfen allerdings – wie auch in Schütz' Dialogkompositionen – eigenständige Violin- und Basspartien zum Zwecke der Sturm-Illustration hinzutreten.

Nach Herzogenbergs krankheitsbedingtem Ausfall bietet sich im Jahre 1900 Max Reger der MGkK zur Mitarbeit an, wie Herzogenberg ein Katholik mit Leidenschaft für Bach und den evangelischen „Choral“. Hier kommt es aber über Briefverkehr hinaus zu keinem persönlichen Kontakt mit Spitta und seitens des Theologen lediglich zur Anregung der durchkomponierten Choralkantaten. Die Ausdruckswelten Regers sind letztlich nicht kompatibel mit Spittas Vorstellung von gemeindenaher Kirchenmusik⁶⁶. Dessen alte Freundschaft mit Mendelssohn bewährt sich weiter auf dem Feld der Schütz-Bearbeitung (Mendelssohns Ergänzung der *Weihnachtshistorie*) und in der Aufführung von Mendelssohn-Motetten in den Straßburger Gottesdiensten, führt aber zu keinen so exponierten Kooperationsprojekten wie mit Herzogenberg. Dazu ist Mendelssohn wohl zu sehr in seine eigenen Arbeitsfelder eingebunden. Dennoch spiegelt sich in seinen Kompositionen Schütz-Hintergrund, etwa in der 1920 durch die Begegnung mit Karl Straubes Thomanerchor angeregten Motettensammlung *Geistliche Chormusik* op. 90⁶⁷. Spittas Sohn Heinrich geht dann zu Mendelssohn in die Kompositionslehre und ist in der MGkK Ende der 1920er Jahre bei den Notenbeigaben mit Chormu-

64 Die vier von Spitta zunächst ausgewählten Sujets sind „Das kanaänische Weib“, „Der Seesturm“, „Die Schächer am Kreuz“, „Auferstehung“ (Osterdialog). Siehe dazu Spittas Erläuterung zum Abdruck der ersten von Herzogenberg noch vollendeten Biblischen Szene in MGkK 6 (1901), S. 67.

65 Die Suche nach der „ipsissima vox Christi“ im Bibeltext war Standardtopos der neutestamentlichen Exegese in Zeiten des Historismus. – Die breite Tradition der barocken Dialogkomposition scheint Spitta nicht gekannt zu haben. Er bezieht sich lediglich auf Schütz.

66 Dazu Klek (wie Anm. 14), Exkurs „Max Reger und die Monatschrift“, S. 168–170.

67 Das nicht bruchlose, im Übergang zwischen „Romantik“ und neuem Chorstil eigentümliche, kompositorische Schaffen von Mendelssohn wäre eine eigene Untersuchung wert im Blick auf die Schütz-Reverenzen. Vgl. Heinrich Spittas Beitrag zum 70. Geburtstag Mendelssohns, *Das geistliche A-capella-Werk Arnold Mendelssohns*, in: MGkK 30 (1925), S. 299–304.

sik vertreten, welche den Übertater Schütz, dem er ja auch seine musikwissenschaftliche Promotion gewidmet hat, deutlich erkennen lassen⁶⁸.

Inwieweit auch andere Notenbeigaben in der MGkK von zeitgenössischen Kirchenmusikern, die nicht als Komponisten bekannt wurden, in Text- und Formwahl wie Stilistik als Schütz-Adaptionen namhaft zu machen wären, müsste wegen der Fülle des Stoffes eine eigene Untersuchung erkunden. Abschließend sei jedenfalls Spittas kreativer Eigenbeitrag im Verfahren der Neutextierung von Psalm 97 des *Becker-Psalters* dokumentiert. Sein Vorgehen erläutert er folgendermaßen⁶⁹:

Da der ursprüngliche Text „Der Herr ist König überall“, wie fast alle diese Gesänge, eine ziemlich geistlose Versifizierung des Bibeltexes ist, so habe ich in genauem Anschluß an den Charakter der Musik neue Verse untergelegt, die für Feiern reformatorischen Charakters bestimmt sind und hoffentlich die feurige energische Weise unseres Meisters wieder unter die Sänger bringen.

Das Notenbeispiel auf der folgenden Seite zeigt, dass als für den „Charakter“ der Musik wesentlich der dynamische Verlauf betrachtet wird, wie Spitta ihn liest. Absteigende Melodieführung bedeutet Decrescendo, aufsteigende Crescendo, der Gesamtverlauf geht vom Forte des Beginns über das Piano in der Mitte zum Fortissimo des Schlusses. Die Rhythmik, „feurig, energisch“ gedeutet, motiviert Spitta zu einem stark appellativen Text, der im Detail tatsächlich „in genauem Anschluß“ an den dynamischen Verlauf gestaltet ist und insbesondere in jeder Strophe zu einem überwältigenden Schlussappell führt. Dieses „Deß woll'n wir fröhlich singen!“ hat tatsächlich gezündet. Das Lied wurde – trotz seiner wilhelminischen Pathetik und Bildwelt⁷⁰ – auch nach 1918 eifrig rezipiert und mutierte in Kirchenkampfzeiten sogar zum trotzigem Durchhalteappell, was ihm seinen Platz in den Nachkriegsgesangbüchern EKG (1950 ff.) und EG (1993 ff.) gesichert hat.

68 Heinrich Spitta nimmt dann das betont deutsch verstandene Christentum der Generation seines Vaters wörtlich als Lieferant für HJ-Musik und Melodienschöpfer für deutschchristliche Kirchenlieder. Ab 1957 ist er Dozent an der Pädagogischen Hochschule in Lüneburg. Im von ihm verfassten MGG-Lemma *Spitta* zählt er bei den Angaben zu seiner eigenen Person auch groß besetzte Chor- und Orchesterwerke mit Opus-Zahlen bis 95 auf (MGG 12 [1965], Sp. 1055–1058, hier Sp. 1058).

69 Fr. Spitta, *Zur Notenbeigabe*, in: MGkK 3 (1898) S. 312, die Notenbeigabe dann S. 313.

70 Zu den inhaltlichen Dimensionen des Liedes siehe Klek (wie Anm. 14), S. 152–156.

Notenbeigabe. Reformationsfest und Feiern des Evang. Bundes.

feurig, energisch.

Heinrich Schütz, Werke XVI, 84.

1. Kommt her, des Königs Aufgebot, die sei-
ne daß freudig wir in Drang und Not sein Lob er-
2. Ob auch der Feind mit großem Trutz und man-
cher wir haben Ruh und sicher Schutz durch sei-
nes Erma- che uns im Glan- ben fühn- und in der
3. Er las- se Herz- und Sun- ge- glühn- zu we-
den

1. { fah- ne- jaf- sen, } Er hat uns sei-
{ schal- len- las- sen. } ner Wahr-heit Schatz
2. { Lift- will- stür- men, } Wie Gott zu un-
{ Ar- mes- Schir- men. } sern Vä-tern trat
3. { Lie- be- rei- te. } Und ob auch un-
{ die- Ge- mei- ne. } ser An-ge nicht

1. zu wahr- an- ver- tra- et. für ihn wir tre-
2. auf ihr Ge- bet- und Kla- gen, wird er, zu Spott- dem fei-
3. in sei- nen Plan- mag dein- gen: Er führt durch Dun- sel uns zum Licht.

1. Und wo's den Her- zen grau- et, zum Kö- nig auf- ge-
2. uns durch die Flu- ten tra- gen. Mit ihm wir wol- lens wa-
3. läßt Schloß und Rie- gel sprin- gen. Desß woll'n wir fröh- lich sin-
gen!

Gospel Settings in Seventeenth-Century Lutheran Germany: Meditation in the Service of Musical Homiletics

JANETTE TILLEY

The connections between piety, hermeneutics, and music in Lutheran Germany of the seventeenth century have recently been sketched and debated with increasing historical acuity. The once strict dichotomy between “early” Pietism and Lutheran Orthodoxy has been largely dismissed and we benefit from more nuanced discourse about the period, led by historians of religion and the intense queries they have initiated about Pietism’s origins and precedents¹. An understanding of both the continuities and the disruptions of devotional writings, traced from Luther through to Spener, presents a much more sophisticated picture of the intersections between music and pious activity. In particular, a deepened understanding of early eighteenth-century theology and hermeneutics has driven insightful analyses of the eighteenth-century cantata². Our understanding of the cantatas of Bach, Handel, and Telemann has been enriched as we come to understand better the cultural and religious climate in which the works participated.

But what happens when we consider the repertoire of the generations active before the early eighteenth century with as much attention to contemporary devotional and homiletic practice? If we are willing to look at seventeenth-century sacred music for contemporary significance – and if we are willing to entertain the notion that Bach’s musical-homiletic works did not emerge without precedent – devotional necessity may emerge as an impetus for the musical shape taken by earlier liturgical works.

Settings of the Gospel texts by mid-seventeenth-century *Kantoren* and *Kapellmeister* reflect the rich variety of musical styles available to composers across Lutheran Germany. Commonalities of musical style, textual treatment, and large-scale form are difficult to pinpoint, and a picture of such diversity emerges that we can only speak of a unified “genre” with great diffi-

- 1 Jonathan Strom provides the most comprehensive summary of research and current trends in the history of Pietism. Jonathan Strom, *Promises and Problems of Pietism Research*, in: *Church History* 71 (2002), pp. 536–554. For specific connections between devotion and music see Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14), and his *Zusammenhänge von Frömmigkeit und Musik in der Zeit Buxtehudes*, in: Arnfried Edler and Friedhelm Krummacher (eds.), *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, Kassel etc. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), pp. 54–66. Bunners calls for a more nuanced conception of piety that exhibits any number of regional and personal variants between the poles of Orthodoxy and Pietism. Hartmut Lehmann demonstrates that in the case of Buxtehude, at least, there is no historical evidence to support a connection with “early” Pietism at all. See Hartmut Lehmann, *Buxtehude und der frühe Pietismus*, in: Edler and Krummacher *ibid.*, pp. 67–76.
- 2 Space does not permit a complete list of recent studies. Some of the most important works include Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford 2000; Renate Steiger, *Zum theologischen Verständnis von Telemanns Passionsoratorium Seliges Erwägen*, in: Martina Falletta etc. (ed.), *Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium Seliges Erwägen zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung: Theologie und Musikwissenschaft im Gespräch*, Frankfurt/M. 2005, pp. 156–277; Renate Steiger, *Gnadengegenwart: Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart 2002.

culty³. Some commonalities appear to emerge, however, among works based on but not limited to the weekly Gospel pericope. These “multi-hybrid forms”, as Krummacher has labeled these proto-cantatas, employ New and Old Testament texts, new poetry, familiar hymns, and utilize a wide range of musical styles from affective recitative-like passages to large concerted choral sections. Given the difficulty with which they fit into musical-generic moulds, Gospel settings may be more meaningfully examined within the larger literary and devotional culture to which music contributes. Gospel settings demonstrate musical and textual variety not for purely musical reasons, but as a means of moving the congregation’s heart and mind to wilful acts of devotion through meditation.

Music as a Devotional Aid

Musicians and theologians alike describe the power of biblical verse combined with music to revive the soul and bring about edification and devotion. By so doing, they confirm the role of music as a devotional aid. In a period often characterized by devotional uncertainty and even crisis⁴, the stakes could not have been higher. It was vital for defenders of figural music to demonstrate music’s ability to cultivate devotion and piety lest it be discarded as mere pleasurable diversion.

The devotional book and hymn-writer Johann Heermann (1584–1647) was adamant that liturgical music could help arouse the hearts of the laity⁵:

We should keep it [music] for the sake of its loveliness through which the human mind is delighted. A church hymn through heart-breaking words and appropriate melody often moves the heart more than that which is simply spoken. Augustine, upon arriving in Milan and hearing the prayerful hymns of the bishop Ambrosius, realized [this for] himself for they affected his heart to such an extent that he shed burning tears over them. And the common man does not understand such things; his heart will be moved through them and thus awakened to greater devotion and ardor: above all when the songs are sung following St. Peter’s intentions, are made with spirit and intelligence, and sung with a particular religious gravity and elegance.

- 3 Friedhelm Krummacher (*Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22]) speaks to this diversity of forms in his discussion of Gospel settings vis-à-vis the development of the cantata.
- 4 For a variety of approaches to the “crisis theory” in seventeenth-century Europe, see for example Hartmut Lehmann, *Das Zeitalter des Absolutismus: Gottesgnadentum und Kriegsnot*, in: Henneke Gültzow and Hartmut Lehmann (eds.), *Christentum und Gesellschaft* 9, Stuttgart etc. 1980, pp. 17–19 and 105–113; Klára Erdei, *Auf dem Wege zu sich selbst: Die Meditation im 16. Jahrhundert: Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung*, Wiesbaden 1990 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 8), pp. 1–16; Udo Sträter, *Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts*, in: Johannes Wallmann (ed.), *Beiträge zur historischen Theologie* 91, Tübingen 1995, pp. 9–33.
- 5 “Behalten sollen wir sie vmb der Liebligheit willen/ dadurch des Menschen Gemütte erfrewet wird. Ein Kirchen-Gesang von Hertz-brechenden Worten vnd gutter Melody bewegt das Hertze offters mehr/ als was schlecht hin geredet wird. Augustinus/ da er gen Meyland kommen/ vnd die andächtigen Kirchen-Gesänge des Bischoffs Ambrosij gehöret/ bekennet selber/ sie seind ihm dermassen zu Herten gegangen/ daß er darüber heisse Thränen vergossen. Vnnd ob schon der gemeine Man solches nicht verstehet/ wird ihme dennoch dardurch sein Hertze gerühret/ vnd desto mehr zur Andacht erweckt/ vnd brünstig gemacht: bevor auß wann die Lieder/ nach S. Pauli Vermahnung/ Geistlich vnd Geistreich gemacht sind/ vnd mit einer sonderlichen Kirch-gravitet vnnd Anmuth gesungen werden.” Johann Heermann, *Sechserley Sontags-Andachten: Oder Was frome Christ-Hertzen an dem heiligen Sontage betrachten / thun vnnd lassen sollen* [...], Breslau 1642, p. 163.

Music's high status among seventeenth-century Lutherans can be traced to the Reformer himself, an accomplished musician who, on a number of occasions, declared music "next to theology"⁶. Perhaps the most comprehensive defense of music in the seventeenth century was given by the Strasbourg theologian Johann Conrad Dannhauer (1603–66). His writings and the debate surrounding the theology of music in general have been explored elsewhere in detail and hardly need more than a brief summary here⁷. Dannhauer offers familiar arguments in favour of music, claiming it could counteract the devil, awaken or strengthen the spirit, offer comfort, and give a glimpse of heavenly music⁸. Dannhauer writes in defense of instrumental music, but for him, sacred music is never very far from the Word⁹:

For although strings and flutes can have no meaning *per se* through which a Christian can be edified in faith and Christianity, they do awaken the spirit, arouse devotion, divert the mind and emotions from worldly cares, make the heart calm and capable of receiving the divine *afflatus* and affection through the accompaniment of the Word.

Referring to the Psalms specifically, Dannhauer insists that student singers understand the texts and that pure instrumental music should echo the vocal performance¹⁰.

Neue Frömmigkeit: Meditation and Seventeenth-Century Devotional Practice

The spirit of devotional rejuvenation – the *neue Frömmigkeit* or "new piety" – that swelled in the seventeenth century sought to inflame the hearts of otherwise passive Christians and effect more Christian behavior on a day-to-day basis. The means, given in the hundreds of devotional volumes published in the century, owes much to a renewed interest in contemplation and meditation. For many writers concerned with cultivating an authentic devotion, meditation offered a technique for focusing thoughts and moving what was heard and recited into the heart to stimulate Christian behavior.

- 6 Robin A. Leaver (*Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*, in: *Lutheran Quarterly Books*, Grand Rapids (Michigan) 2007, p. 65 and passim) notes these places and gives a comprehensive view of Luther as musician, composer, and liturgical reformer.
- 7 See especially Joyce L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993; Bunnens 1966 (footnote 1).
- 8 Johann Conrad Dannhauer, *Catechismus Milch Oder Der Erklärung deß Christlichen Catechismi, Erster Theil [...]* ("Die Sechs und dreissigst/ vnd vber das Dritte Gebott Die Eylffte Predigt/ Von der Musica oder dem Lobsingenden Namen Gottes"), Straßburg 1642, pp. 521–522. Many of Dannhauer's arguments echo sentiments expressed in Luther's proposed treatise on music and can be traced as far back as Medieval writers including Tinctoris. See Leaver (footnote 6), p. 65–103.
- 9 "Mit Psalmen/ das ist/ mit Seitenspielen/ die man mit Fingern berühret/ wie das Griechische Wort solchen Verstand mit sich bringt/ dann ob zwar wol Seiten und Pfeiffen *per se* und ihrer Natur nach/ keinen Verstand mit sich führen/ dadurch ein Christ im Glauben und Christenthumb möchte erbauet werden; So erwecken sie doch den Geist/ muntern auff zur Andacht/ *divertiren* das Gemüth und *Affecten* von von weltlichen Sorgen/ machen das Hertz ruhig und fähig die Göttliche *afflatus* und Bewegung durch Begleitung über ihn gerathen." Dannhauer, *Catechismusmilch [...]* *achter Theil* ("Die Fünff vnd zwanzigste Predigt von Der Lehre der Psalmen vnd geistlichen Liedern"), Straßburg 1658 [1673], p. 547.
- 10 "Wie es dann zu Behülff dessen/ besser wäre/ daß die verständliche geistliche Music vocal vorher und allein erschalle/ deren die Instrumental folgen/ nach dem alten methodo, die Sängere vorher." Dannhauer *ibid.*, p. 553.

Interest in meditative devices and pious practice has been traced across confessions in the seventeenth century¹¹. In Lutheran Germany, meditation gained wide appeal early in the century through writers such as Martin Moller (*Meditationes sanctorum Patrum*, 1584–1591) the Orthodox dogmatist Johann Gerhard (*Meditationes Sacrae*, 1606), and the reform-minded Johann Arndt (*Vier Bücher vom wahren Christentum*, 1605–1610). The Arndtian reform movement traced through his defenders and students through to Philipp Jakob Spener (1635–1705) and the Pietist movement certainly cemented personal meditation in certain Lutheran circles as a key activity in the practice of true Christianity.

Luther himself advanced meditation as one of the three inseparable practices of Christian life: *oratio*, or reading of scripture; *meditatio*, or contemplation and rumination; and finally *tentatio*, the endless human struggle between temptation and salvation. Luther's three activities are bound together and meant to be experienced and practiced simultaneously, unlike the sequential stages of medieval models. Other than this vague directive, Luther wrote little on the specific practice of meditation itself. His meditation on Christ's Passion may, however, be viewed as a model followed by several seventeenth-century writers. As Günter Butzer has demonstrated, two themes or organizational principles emerge from Luther's Passion meditation: *compassio* and *imitatio Christi*¹². The first involves the imagination of the event, engaging the memory, the senses, and the intellect. Here the historical actions are made contemporary, as though they happened in the present for all to see, leading to compassion for Christ's suffering. But true compassion is not to be mistaken for sentimental pity. Luther warns not to be distracted by the superficial and sentimental¹³:

Some feel pity for Christ, lamenting and bewailing his innocence. They are like the women who followed Christ from Jerusalem and were chided and told by Christ that it would be better to weep for themselves and their children.

Compassion comes only by recognizing and understanding the cause of Christ's suffering – human sin. “You must get this thought through your head and not doubt that you are the one who is torturing Christ thus, for your sins have surely wrought this.”¹⁴ Christ's suffering is made personal, for it is caused not by human sin in a general and abstract sense, but by the very sins of every individual.

A century later, Ludwig Dunte (1597–1639) echoes Luther, instructing the reader to imagine Christ in his suffering in the most realistic way possible, since it was the sinner's own misdeeds that cost Jesus his life¹⁵. Through this intense visualization, the Christian can arrive at a

11 See Erdei and Sträter (footnote 4).

12 Günter Butzer, *Rhetorik der Meditation. Martin Mollers „Soliloquia de Passione Iesu Christi“ und die Tradition der eloquentia sacra*, in: Gerhard Kurz (ed.), *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2000 (= *Formen und Erinnerung* 2), pp. 57–78.

13 Martin Luther, *A Meditation on Christ's Passion*, in: Martin O. Dietrich (ed.), *Devotional Writings* 1, Philadelphia 1969 (= *Luther's Works* 42), pp. 7–8.

14 *Ibid.*, p. 9.

15 “Muß ein Christ betrachten die Ursach des Leidens Christi/ welche ihn zu diesem vielfältigen und schweren Leiden gebracht/ nemlich/ nicht sein eigene Schuld (denn er ja das Gezeugniß seiner Unschuld auch in seinem Leiden selbst zum öfftern von seinen Feinden gehabt) sondern unsers Schuld und Sünden/ die er auff sich geladen/welche GOTT sein himmlischer Vater ihm zugerechnet/ und ihn also [...] für uns zur Sünde gemacht/ daher er ihn auch so jämmerlich zerschlagen und zugerichtet/ als wenn er alle Sünde der ganzen Welt selbst in eigene Person begangen hätte/ daß er erbärmlich schreien muß am Creutz/ GOTT

close relationship with Christ, despite physical and temporal distance, and be moved to love Christ (*compunctio amoris*). As Dante explains¹⁶, the Christian

nevertheless sees this [Christ's suffering] in living faith and before his eyes, that to this end he is moved and urged to love him, he who allowed himself to be crucified, and out of love happily does what would please this, his disciple.

Through inner love of Christ and compassion should emerge *imitatio Christi* – the wilful decision to change behaviour inspired by the movement of the soul. Thus the meditation consists of a juxtaposition of the external, sensory, and effective visualisation and the internal, sensitive, and affective result on the soul¹⁷.

The two simultaneous actions of the meditation are found in much devotional literature of the seventeenth century. In his popular *Vorschmack göttlicher Güte* (1653) and posthumous *Harpffe von Zehen Seyten* (1658), Joachim Lütke mann (1608–1655) advances Psalm 34:9, “Taste and see the goodness of the Lord”, as a central and literal theme, calling on readers to engage all of their senses¹⁸: “For man has two senses, external senses and inner senses. Through the external faculties of creatures, such as the brilliance of the sun, the scent of flowers, the song of birds, the taste of honey”, Lütke mann implies, God’s goodness and presence is initially encountered and comprehended. But the external sensory experience of God through sight, smell, sound, and taste is only a first step in full understanding¹⁹:

The inner senses belong to God. When God allows himself to be seen internally in spirit, there appears a wonderful bright light in the soul; when he allows himself to be heard, we feel internally such comfort that the body and soul are delighted. When he allows himself to be tasted, we perceive an inner sweetness the likes of which the outer senses cannot attain.

Much variety exists in devotional literature. Most seventeenth-century authors employ elements of meditation without explicit reliance on a strict formal theory; without the strict progression of medieval meditation or Loyola’s *Spiritual Exercises*, Lutheran meditations could take on a wide variety of appearances. Nor do writers consistently use terms, often avoiding

habe ihn verlassen.” Ludwig Dante, *Wahre und rechtmessige Übung Des Christenthumbs* [...] (Lübeck 1630), Wittenberg 1678, p. 547.

- 16 Ludwig Dante, *Wahre und rechtmessige Übung des Christenthumbs* (Lübeck 1630), p. 483: “[...] dennoch im lebendigen Glauben solches erblickt und ihm vor Augen stellet/ zu dem Ende/ daß er hiedurch gerühret und angetrieben werde/ denselben zu lieben/ der sich für ihn hat kreutzigen lassen/ und aus Liebe gern zuthun/ was diesem seinem Liebhaber gefallen möchte.”
- 17 Butzer (footnote 12), p. 63.
- 18 Detlef Klahr, *Joachim Lütke manns ‘Harfe von zeh’n Saiten’. Ein lutherisches Erbauungsbuch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts*, in: Hans-Jörg Nieden and Marcel Nieden (eds.), *Praxis Pietatis: Beiträge zu Theologie und Frömmigkeit in der Frühen Neuzeit. Wolfgang Sommer zum 60. Geburtstag*, Stuttgart etc. 1999, p. 204.
- 19 “Denn der Mensch hat zweyerley Sinne/ außwendige Sinne/ und inwendige Sinne. Durch die äusserliche Kräfte in den Creaturen/ als den Glantz der Sonnen/ den Geruch der Blumen/ den Gesang der Vögel/ den Schmack des Honigs. Die innerliche Sinne gehören für GOtt. Wenn GOtt sich inwendig sehen läßt im Geist/ entsethet ein helles wunder schönes Licht in der Seelen; Wenn Er sich hören läst/ empfinden wir inwendig solchen Trost/ das Leib und Seel erfreuet wird. Wenn Er sich schmecken läst/ empfinden wir innerlich eine Süßigkeit/ derleichen man durch äusserliche Sinne nicht erlangen kan.” Joachim Lütke mann, *Harpffe Von Zehen Seyten/ Das ist: Gründliche Erklärung Zehen Psalmen Davids* [...], Wolfenbüttel 1658, p. 147. See Klahr (footnote 18), p. 211.

the term “meditation” in favour of *Andacht* or *Betrachtung*. Nonetheless, the strategies mentioned here appear with some consistency in books of devotional exercises²⁰.

Amid this bounty of devotional terminology and genres, sermons and devotional books organized around the liturgical calendar are among those that employ meditative devices to engage the reader. With scripture as their starting point (*oratio/lectio*), contemplations on the gospels invite the reader to imagine the biblical scene in all its visual, aural, tactile, and even olfactory dimensions (*compositio loci*). Authors inspired by more mystical trends such as Olearius or Herberger imitate the personal discourse (*colloquium*) of internal meditation with prayers and inward conversations spoken directly as though from the mouth of the reader. The reader is often addressed as “die liebe Seele” (the dear Soul), and the voice may change, speaking at some points directly to the *Seele* and at others to Christ through the *Seele*. A concluding, decisive prayer calling for Christ’s assistance or asserting faith typically ends the sermon or *Andacht*. As we shall see, these strategies coincide with those employed by composers of liturgical cycles.

A very brief look at one such sermon may serve as a demonstration of meditative strategies employed in the service of devotional and exegetical literature. Christian Hoburg’s thirty-seven-page sermon for the First Sunday after Trinity offers an extended example of meditative techniques applied to Gospel exegesis²¹. A spiritualist, mystic, and reformer, Hoburg (1607–75) was inspired by the writing of Johann Arndt, among others, and was an important figure for the Pietist Philipp Jakob Spener²². Hoburg breaks the Gospel text down into small fragments, each of which serves as a topic for the imagination to explore. The phrase “Der Reiche aber starb auch und ward begraben” (The rich man died and was buried) prompts Hoburg to imagine what the Rich Man’s funeral might have been like. He contemporizes the scene, drawing on seventeenth-century funeral practices to paint the image of the Gospel story before the mind’s eye; he describes mourners in long coats, bells, a funeral sermon, music, and a banquet²³. He then explains and interprets the passage’s moral content in an intimate conversational tone, often referring directly to the reader as “Liebe Seele” (Dear Soul). He makes statements, poses rhetorical questions, and leads the reader to a personal understanding. Finally, Hoburg closes the section with a prayer to Jesus Christ, asserting that the lesson in the segment has been taken to heart and asking for God’s grace to have faith or live

20 A great deal of Lutheran devotional literature from this period concerns itself with mindful, prayerful activity outside the Sunday services. Thus, we find prayers and meditations for specific life events and for reflections throughout the day, year, and in particular circumstances (floods, famine, war, etc.) in Martin Moller’s *Meditationes sanctorum Patrum* (2 vol. 1584–1591), Johann Gerhard’s *Meditationes Sacrae* (1606) and *Schola Pietatis* (1622), Johann Arndt’s *Vier Büchern von wahren Christentum* (1605–1610), Ludwig Dunte’s *Wahre und rechtmessige Übung Des Christentumbs* (1630), Christian Sriver’s *Gottholds Zufällige Andachten* (1663), and Johannes Olearius’s *Christliche Bet-Schule* (1665), to name some of the most popular works. Others are organized around the weekly scriptural readings such as Balthasar Meisner’s *Meditationes Sacrae, Oder Geistliche Andachten/ Über die Evangelien der Jährlichen Sonn- und Festtagen* (1659) and Matthias Winckelmann’s *Manna Spirituale, Das ist: Geistliche Himmel-Speise/ Aus Gottes heiligen Wort* (1675).

21 Christian Hoburg, *Postilla Evangeliorum Mystica. Das ist: Verborgener Hertzens-Safft Aller Sontags- und Fest-Evangelien Durchs gantzze Jahr: In Andachten und Seelen-Gesprächen das Herz in der Krafft Gottes zu reinigen zu erleuchten zu stärken und mit dem Herzen Gottes zu vereinigen in Zeit und Ewigkeit [...]*, Leipzig [?] 1650, pp. 266–303.

22 Friedrich-Wilhelm Bautz, art. *Hoburg, Christian*, in: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* 2, Hamm 1990, cols. 911–914. Available on-line <http://www.bautz.de/bbkl/h/hoburg_c.shtml> Accessed January 16, 2008.

23 Hoburg (footnote 21), pp. 280–281.

according to the lesson. While Hoberg's sermons might be analyzed in traditional rhetorical terms, his graphic depictions, modernizations of the Gospels, and extremely personal reflections show his engagement with contemporary meditative literature. The physical manifestations of the Rich Man's funeral, Lazarus's illness and death, and other graphic elements of the story – easily comprehensible by even his least erudite readers – serve as a launching point for metaphysical contemplations and introspection.

Musical Settings of the Gospels

The two poles of meditative literature – the external sensory and the internal contemplative – appear to be at work behind several musical settings of Gospel cycles of the mid to late seventeenth century. The Gospels provide fertile ground for textual troping and for musical-rhetorical treatment that in many ways applies the methods of meditation to a musical idiom. While no musical composition could approach sermons and devotional literature in terms of depth and sophistication of theological ideas, musical settings display the concise application of meditative practice, perhaps intended to awake the congregation's affections through musical, as well as textual means.

The Gospel cycle by Augustin Pflieger (ca. 1635– after 1686) is unusual among cycles by North German composers for its level of textual variety, a quality more common among his central German contemporaries²⁴. Scriptural passages from both the Old and New Testament are juxtaposed with familiar hymns, scriptural paraphrase, and new poetry to create a pastiche of nearly unrivalled complexity and exegetical nuance.

Exemplary of this varietal richness is Pflieger's setting for the First Sunday after Epiphany²⁵. The Gospel reading tells of the twelve-year-old Jesus lost in the temple and his parents' search for him (Luke 2:42–52). The composition draws together biblical texts from both the Old and New Testament in addition to the central verses from the Gospel reading. All of the excerpts are united by a common *topos* – the search for Christ – which is the central theme of the Gospel. Once again, the meditational juxtaposition of external and internal, sensory and sensitive, effective and affective manifests: over the course of the piece, Mary and Joseph's

24 Pflieger composed at least seventy-two settings of the Gospel readings, one for each Sunday and major feast day of the year, apparently dedicated to the city of Flensburg. The collection was never published as a cycle during his lifetime; it exists as a set of three volumes of anonymous manuscript parts and twenty-one pieces in tablature in the vast collection of sacred music owned by the Swedish music collector, Gustav Düben (ca. 1628–90) (Uppsala universitetsbibliotek, Caps. 72–74 and Tablature vol. 85:32). Düben's manuscripts now reside in the university library in Uppsala, Sweden, his son, Anders, having made a gift of the collection in 1732. One additional piece and three concordances can be found in the Bokemeyer collection in Berlin (Staatsbibliothek Mus. ms. 30 257). See Fritz Stein, *Ein unbekannter Evangelienjahrgang von Augustin Pflieger*, in: Hans Joachim Zingel (ed.), *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, Halle 1935, pp. 126–136; Anemarie Nausch, *Augustin Pflieger: Leben und Werke. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert*, Kassel etc. 1954 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 4); Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *STMf* 46 (1964), pp. 27–82 and 48 (1966), pp. 63–186.

25 A modern edition of this piece appears in Fritz Stein (ed.), *Augustin Pflieger (ca. 1635–ca. 1690) Geistliche Konzerte Nr. 12–23 aus dem Evangelien-Jahrgang*, Kassel 1964 (= EdM 64), p. 1–16. Stein's transcriptions of the first twenty-three pieces of the Church year were published in 1961 (*Augustin Pflieger (ca. 1635–ca. 1690) Geistliche Konzerte Nr. 1–11 aus dem Evangelien-Jahrgang*, Kassel 1961 [= EdM 50]) and 1964, but no other modern transcriptions have appeared since then.

search for the child Jesus is transformed into a more general and yet more personal search for Christ by the allegorized faithful soul.

Soprano 2 (Maria), Bass (Joseph) (Lk 2:48)

Siehe, dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.

See, your father and I have been searching for you in great anxiety.

Soprano 1 (Jesus)

Was ist's, was ist's, daß ihr mich gesucht habt?

What made you search for me?

Soprano 2, Bass

Dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.

Your father and I have been searching for you in great anxiety.

Soprano 1 (Lk 2:49 and Joh 6:39)

Was ist's, was ist's, daß ihr mich gesucht habt? Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist? Das ist aber der Wille des Vaters, der mich gesendet hat, daß ich nichts verliere, von allem, was er mir gegeben hat.

What made you search? Did you not know that I was bound to be in my Father's house? This is the will of the Father who sent me, that of all that he has given me I should lose nothing.

Alto (Anima Fidelis), Tenor (Joh. 3:16b)

Alle, die an ihn glauben, sollen nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben

Everyone who has faith in him may not die but have eternal life

Soprano 1,2; Alto; Tenor; Bass

sondern das ewige Leben haben.

but have eternal life.

Soprano 2, Bass (Lk 2:48)

Ich habe dich mit Schmerzen gesucht.

I have been searching for you in great anxiety.

Soprano 1 (Mt 7:7b)

Suchet so werdet ihr finden.

Seek, and you will find

Tenor (Song of So 3:1)

Ich suchte des nachts in meinem Bette, den meine Seele liebet. Ich suchte, ich suchte, aber fand ihn nicht.

Night after night on my bed I have sought my true love; I have sought him but not found him

Soprano 1

Suchet, suchet, wo werdet ihr finden.

Seek, and you will find.

Soprano 2, Bass

Ich habe dich mit Schmerzen gesucht.

I have been searching for you in great anxiety.

Tenor

Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.

I have sought him but not found him.

Soprano 1

Suchet, suchet, so werdet ihr finden.

Seek, and you will find.

Tenor (Song of So 3:3b)

Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?

Have you seen my true love?

Soprano 1

Suchet, suchet, so werdet ihr finden.

Seek, and you will find.

Tenor (Song of So 3:3b)

Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet?

Have you seen my true love?

Soprano 1

Suchet, suchet, so werdet ihr finden.

Seek, and you will find.

Tenor (Song of So 3:4)

Da ich ein wenig vorüber kam, da fand ich, den meine Seele liebet

Scarcely had I left them behind me, when I met my true love.

Soprano 1

Suchet, suchet, so werdet ihr finden.

Seek, and you will find.

Tenor

da fand ich, den meine Seele liebet.

When I met my true love.

Soprano 1 (Lk 2:49 and Lk 19:10 altered)²⁶

Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist? Ich bin kommen, zu suchen und selig zu machen das, das verloren war.

Do you not know that I was bound to be in my Father's house? I have come to seek and save what is lost.

Soprano 1,2; Alto; Tenor; Bass (Mt 6:10 and Joh 3:15 altered)²⁷

Vater, dein Will' geschehe auf daß alle, die an dich glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Father, thy will be done that everyone who has faith in you may not die, but have eternal life.

At the top of each manuscript part Pflieger clearly identifies the character represented by each solo voice: the first soprano represents Jesus, the second soprano depicts Maria (Mary), the bass is Joseph, and the alto sings the role of the *Anima Fidelis* or the Faithful Soul. The use of a soprano voice to represent Jesus instead of the ubiquitous bass is no doubt a reference to the twelve-year-old boy of the story – a convention Pflieger maintains throughout this Gospel cycle. Pflieger does not give a title to the tenor part, but we may presume it to be a musical extension of the *Anima Fidelis* because it enters with the alto. Pflieger's decision to use a tenor as well as an alto to represent the Soul may stem from a desire to balance the musical forces in the piece that would otherwise be too heavily weighted to the higher register: Jesus, Mary, and one representation of the Soul are all high voices. Moreover, when Jesus converses with the Soul later in the piece he does so with the tenor, likely to create a balanced musical effect and to make the dialogue musically convincing.

Pflieger presents the story of Mary and Joseph's search for their missing son Jesus as a "life-like" depiction, without the narrative introduction of the Evangelist and with appropriate voice types for each speaking character. After the scene has been established, the Soul (A, T) enters, commenting on the biblical event by pointing out the scene's moral significance: "Whoever believes in him shall not perish, but will have eternal life" (John 3:16b). Acting as a representation of the faithful Christian, the personified Soul allows the devout Christian – i.e. the listener – actually to be present in the historic scene.

As a first step in a formal meditation, the imagination of the scene (*compositio loci*) should allow the meditator to engage all of his or her senses. In effect, the meditator both evokes and contemporizes the scene by projecting him or herself into it. Pflieger's *compositio loci* evokes the scene through naturalistic vocal types and moments of affective text-setting that express the emotions underlying the text. By introducing the personified character of the *Anima Fidelis*, the faithful Christian and listener is projected directly into the scene – a witness to the events.

Following the imagination of the scene, Pflieger constructs an intimate, personal reflection derived from the meditative *colloquium*. Using verses from the Song of Songs alternating with Jesus' repeated reminder, "seek and you will find," the dialogue explores the central themes of the Gospel story – loss, search, and discovery. The common interpretation of the Song of Songs as an allegorical dialogue between Christ and the believing Soul brings to the piece a personal and tropological element derived from this popular book of Scripture. Here we find a move toward personal introspection that relates the historical situation to its moral applica-

26 Luther's translation reads: "denn des Menschen Sohn ist kommen, zu suchen und selig zu machen, was verloren ist." The *New English Bible*: "The Son of Man has come to seek and save what is lost."

27 Luther's translation reads: "auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben." *New English Bible*: "everyone who has faith in him may not die but have eternal life."

tion for the listener: Mary and Joseph's search for Jesus in the Gospel serves as a reminder of the Christian's inner and personal search for Christ.

Throughout the dialogue, the unalterable truth of Jesus' words is expressed by a likewise fixed musical setting. A scalar descending bass line ranging an octave and simple melody accompany every one of Jesus' statements of the verse "seek and you will find" (Example 1). The notion of searching is musically represented in this section by large-scale harmonic movement away from the final D, reaching its farthest point with Jesus's third refrain on E and returning to D by Jesus's second to last statement. The Soul's (tenor) statements are rarely harmonically static and tend to end inconclusively, matching the interrogatory character of the text. At the tenor's third entry, for example, the descending bass pattern is left incomplete by the Soul, ending on the fifth (E), only to be concluded by the soprano who brings the line and its harmonic centre back to its final, A (see Example 2). At the end of the dialogue, the Soul finds and embraces Jesus and the truth he asserts when the Soul's music mimics that which Jesus has sung all along (Example 3). The Soul, that is, the listener or the devout Christian, finds Jesus after the long, searching dialogue. We could go so far as to say that the Soul's musical mimicking of Jesus represents an act of the will, since the Soul makes the decisive move not only to find Jesus, but to act like him by borrowing his musical voice. Now that the Soul finally listens to and imitates Jesus, the piece can come to its positive conclusion.

Example 1: Augustin Pfleger, "Siehe, dein Vater und ich", mm. 86–92, vocal line only

The musical score for Example 1 consists of two systems of vocal lines. The first system shows the Soprano (C I) and Bass (Bc) parts. The Soprano line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics under the Soprano line are: "Su - chet, su - chet so wer - det_ ihr_ fin - den, su - chet, su - chet, so". The Bass line begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The lyrics under the Bass line are: "wer - det ihr_ fin - den, so wer - - - - - det ihr fin - den." The second system continues the vocal lines, with the Soprano line having a treble clef and the Bass line having a bass clef. The lyrics under the Soprano line are: "wer - det ihr_ fin - den, so wer - - - - - det ihr fin - den." The Bass line has the same key signature and time signature. The lyrics under the Bass line are: "wer - det ihr_ fin - den, so wer - - - - - det ihr fin - den." The score includes a measure number of 86 at the beginning of the first system.

Parallel to the closing resolution of devotional meditations, Pfleger's piece ends with a confirmation of faith, here based on John 3:15: "everyone who has faith in you may not die, but have eternal life." The alteration of Scripture from *ihn* (him) to *dich* (you) demonstrates the significant change that has occurred in the piece. What began as a musical enactment of a Gospel scene is transformed into a highly personal and meditative dialogue between the Soul and Jesus that quite literally ends with musical *imitatio Christi*. It concludes with an affirmation of the piece's central tenet spoken directly – and even intimately – to God himself as a sort of concluding prayer.

Pfleger's composition is effective not only as an application and expression of meditation in a musical composition, but as a means of inspiring such meditation in the listener. As a

Example 2: Pflieger, “Siehe, dein Vater und ich”, mm. 114–123.

114

Vla 1

Vla 2

Vla 3

C1

T

Bc

Su-chet, su-chet, so wer-det_ ihr_ fin-den,

Habt ihr nicht,

su-chet, su-chet, so wer-det ihr fin-den.

5 6

habt ihr nicht ge - se-hen, den mei - ne See - le lie - bet?

Example 3: Pflieger, “Siehe, dein Vater und ich”, mm. 132–136, vocal line only

T

Bc

Da ich ein we-nig vor - ü - ber_ kam, da fan-de ich, den mei - ne See - - - - le lie - bet,

represented participant in the musical meditation, the listener is encouraged to identify with the words of the *Anima* and be similarly moved to seek Christ and have faith, as the final lines declare. Thus Pflieger’s piece is a sort of guided meditation, which the congregation might follow and participate in privately. Musical, poetic, and rhetorical means combine to lead the

listener to increased personal devotion above and beyond what a simple musical setting of the Gospel story alone could achieve.

Not all settings of the Gospels engage contemporary pious activity vis-à-vis meditation through such a highly developed textual pastiche as Pflieger's does. A number of cycles of Gospel settings by central German composers seem to find a balance between the limited musical resources of most mid-century chapels and churches and the increasing interest in personal piety espoused by their clergy and patrons.

Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) was in a particularly good position to explore the potentially fruitful relationship between private devotion and music as *Kantor* and *Kapellmeister* at the Sachsen-Gotha and later Hessen-Darmstadt courts. Under Duke Ernst the Pious (1601–1675) in Gotha and later his son-in-law Landgrave Ludwig VI of Hessen-Darmstadt (1630–1678), Briegel was charged with the renewal of sacred music at the court chapels. Gotha itself became an important centre of religious renewal in the seventeenth century after Duke Ernst, a supporter of the reformer Johann Arndt, instituted a comprehensive program of church and school reforms seeking to foster greater personal piety²⁸. Darmstadt, too, would become one of the earliest to support the Pietist program of Philipp Jakob Spener²⁹.

Briegel published eight collections of pieces based on the annual cycle of Gospels or Epistles, the earliest of which explores the simple juxtaposition of external and internal elements of meditative practice while later cycles embrace the wholly lyrical poetic style favoured by turn-of-the-century cantata writers³⁰. In his setting for the fourth Sunday after Epiphany from the first volume of the *Evangelische Gespräch* (1660), Briegel combines highly descriptive music with new poetry to augment the Gospel story, creating a highly affective *compositio loci*. The work concludes with a simple reflection on the scene, instructing the Gospel's lesson in more explicit terms.

The Gospel story for the fourth Sunday after Epiphany, the storm at sea, is brief in Matthew's account (Mt 8:23–27), which was in standard Lutheran usage at the time.³¹ In the four verses devoted to this story, the apostles and Jesus are at sea when they encounter a terrible storm. Jesus, asleep during the storm, is awakened by the fearful apostles. He calms the winds and the sea, but not before admonishing the apostles for their lack of faith. The apostles marvel: "What sort of man is this, that even winds and sea obey him?" (Mt 8:27). Briegel's setting of the episode employs a relatively small musical force consisting of two cantī, two tenors, a bass, two violins, and continuo. The small musical forces belie the composition's imaginative setting. Briegel's depiction begins directly with the central event. The first direct

28 Martin Brecht, art. *Pietismus*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 26, Berlin and New York 1996, p. 610. See also Veronika Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens: Die Reformen Herzog Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und ihre Auswirkungen auf Frömmigkeit, Schule und Alltag im ländlichen Raum (1640–1675)*, Leipzig 2002 (= *Leucon-Studien zur Geschichte der Reformation und der Lutherischen Orthodoxie* 1).

29 Brecht *ibid.*, p. 613. A *collegium pietatis* was formed already in 1675 and Countess Elisabeth Dorothea was in personal contact with Spener by 1679. See Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel: Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, p. 74.

30 *Evangelische Gespräche* I–III (Mühlhausen and Darmstadt 1660–1681), *Evangelischer Blumengarten* I–IV (Gotha 1660–1669), *J. S. Kriegmanns Evangelisches Hosianna* (Frankfurt/M. 1677), *Musicalische Trostquelle* (Darmstadt 1679), *Musicalischer Lebensbrunn* (Darmstadt 1680), *Christian Rebefelds evangelischer Palmenzweig* (Frankfurt/M. 1684), *J. G. Braunens [...] Cithara Davido-Evangelica* (Giessen 1685) and *Concentus apostolico-musicus* (Giessen 1697).

31 See also Lk 8:22–26 and Mk 4:35–41.

words of the Apostles “Herr, hilf uns wir verderben” (“Save us, Lord, we are perishing,” set CCTB) are set with syncopation and rocking motion to depict the storm-tossed and fearful apostles (Example 4). Notice especially the extremely wide range in the bass voice as it sinks over an octave from d¹ down to B in measures eight and nine. The awkward eighth rests in the three upper voices, and especially Briegel’s placement of rests on strong beats in the Cantus I line, give this passage a gasping, breathless quality that graphically evokes the drowning apostles.

Example 4: Wolfgang Carl Briegel, “Herr hilf uns,” mm. 7–11

The musical score consists of five staves. The top staff (C1) is for the first soprano, the second (C2) for the second soprano, the third (T) for the tenor, the fourth (B) for the bass, and the fifth (Bc) for the basso continuo. The lyrics are in German and English. The bass line (B) shows a dramatic descent from d¹ to B in measures 8 and 9. Dynamics include piano (p) and accents.

Briegel goes on to characterize the terrified apostles with new poetry³². The apostles express their fear in couplets of iambic pentameters filled with imagery of engulfing waves and tempestuous forces that all but drown them:

Gott rette mich, das Wasser tauffet an,
 Es will mir ganz bis zu der Seele dringen.
 Ich sincke schon, der Schlam wil mich verschlingen,
 Er ist so tieff, daß ich nicht gründen kann.
 Die Ströme gehn mit stürmender Gewalt
 Und reissen mich hinunter in die Tiefen.
 Ich sehe nicht den minsten Wiederhalt,
 Die wilde Fluth beginnt mich zu ersäuffen.

God save me, the water engulfs me
 it will penetrate right to my soul.
 I am already sinking, the mud will devour me
 It is so deep, I cannot get a foothold
 The currents move with tempestuous force
 and pull me down into the deep.
 I cannot see the least security
 the wild flood begins to drown me.

In these four couplets, Briegel continues the musical-pictorial devices from the opening measures (Example 5). The first apostle (C1) struggles upward, “floundering” with leaps of thirds and fifths but hampered by a strong descending pull at the end of the musical line. The bass entry gives an extraordinarily graphic musical depiction of the apostle sinking under the waves. His first words, “Ich sincke schon” (“I am already sinking”), are set to an enormous

32 Much of the imagery in these lines is based on Psalm 69:2: “Ich versinke in tiefem Schlamm, da kein Grund ist; ich bin im tiefen Wasser, und die Flut will mich ersäufen.” (“I sink in deep mire, where there is no foothold; I have come into deep waters, and the flood sweeps over me.”)

downward leap of a tenth, and on each of the words “tief” (“deep”) the melody leaps down a ninth. The bass’s entry is accompanied in the continuo part by a gradually ascending line that depicts his struggle to stay above the water. The line is eventually terminated by a large downward leap to the final D in the closing cadence. Here, as in the opening phrase “Herr hilf uns” (“Lord, save us”), the bass voice is required to cover an enormous range, this time spanning two full octaves from d^1 to D. Further text-setting devices are evident in the second cantus part, where the words “stürmender Gewalt” (“tempestuous force”) are treated to rapidly ascending and descending scalar sixteenth notes. In the final couplet sung by the second tenor, Briegel again uses long descending lines to portray the sinking apostle. More subtle are the sighing figurations on the words “die wilde Fluth beginnt mich zu ersäuffen” (“the wild flood begins to drown me”), which convey a sense of breathlessness and exhaustion in the gradually sinking and drowning apostle.

Example 5: Wolfgang Carl Briegel, “Herr hilf uns”, mm. 23–40

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a continuo line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments are shown above notes in the continuo part.

System 1 (mm. 23-27):
 C1: *Gott, ret-te mich, das Wasser tau-fet an, es will mir ganz bis zu der Seele, bis zu der Seele drin-gen.*
 B: *Ich sin-ke*
 Bc: Continuo line with ornaments.

System 2 (mm. 28-32):
 C2: *Die Ströme*
 B: *schon, der Schlamm will mich ver-schlingen, er ist so tief, er ist so tief, daß ich nicht grün-den kann.*
 Bc: Continuo line with ornaments.

System 3 (mm. 33-35):
 C2: *geh'n mit stür-mender Ge-walt, und rei-ßen mich hin-un-ter, und rei-Ben mich hin-un-ter in die Tie-*
 Bc: Continuo line with ornaments.

System 4 (mm. 36-40):
 C2: *fen.*
 T: *Ich se-he nicht den mindesten, den mind-sten Wie-derhalt, die wilde Flut beginnt mich zu er-säufen, beginnt mich zu er-säu-fen.*
 Bc: Continuo line with ornaments.

Jesus, sung by the first tenor, calms the terrified apostles with two biblical verses from the Old and New Testament: “O ihr Kleingläubigen warumb seyd ihr so fürchtam” (“Why are you fearful, O you of little faith?”) from the Gospel reading itself, and “Ich schlafe aber mein Herz wachet” (“I sleep but my heart is awake”) from the Song of Songs³³. Jesus is accompanied here by the ubiquitous paired violins, commonly found in contemporary settings of the Passion story. In contrast to Passion narratives, however, Jesus here has the relatively high tessitura of a tenor, rather than singing in the expected bass range. This high register, together with an elevated continuo part, marks Jesus as “above” the terrestrial apostles. Jesus’s response is calm and characterized by an easy ascending motion, in contrast to the struggles and wide leaps of the apostles’s cries. His music creates a sense of harmonic stability through repeated cadential figures (Example 6 and 7).

Example 6: Briegel, “Herr hilff uns”, mm. 41–45

Example 7: Briegel, “Herr hilff uns”, mm. 58–62

In the final part of this musical *compositio loci*, taken directly from the Gospel pericope, the apostles ask: “Was ist diß für ein Mann, daß ihm Wind und Meer gehorsam ist?” (“What sort

33 Mt 8:25 and Song of So 5:2 (New King James Version).

of man is this? Even the winds and the sea obey him?” Mt 8:27). The apostles musically answer their own question by changing from their earlier *alla breve* to triple meter (3/1). The long-established reference of *tempus perfectum* to the Trinity – and, by extension, to Jesus – would not have been lost on contemporary audiences, particularly in the context of the divine service. Further, the reference to Christ in the apostles’s final music points to their renewed faith and, by extension, to the faith that this story asks of its listeners. This final passage is notably calmer than the apostles’s earlier music. Local moments of word-painting appear with the words “Wind und Meer” as the apostles sing a turning, legato musical line.

Directly following the musical image described above and concluding the composition is Briegel’s adaptation of the music and text from verse twelve of Paul Speratus’s chorale “Es ist das Heil uns kommen her” (“Salvation Unto Us has Come”). Briegel presents the music of the chorale in an imitative figural setting for full five-part chorus (Cantus 1,2; Tenor 1,2; Bassus) and two violins with continuo, reworking the melody to fit a new harmonic structure and imposing a regal dotted-rhythm motive to the phrases³⁴.

Ob sich’s anließ, als wollt er nicht,
Laß dich es nicht erschrecken,
Denn wo er ist am besten mit,
Da wil Ers nicht entdecken,
Sein Wort laß dir gewisser sein,
Und ob dein Herz sprech lauter nein,
So laß doch dir nicht grauen.

Even if it seemed that he did not wish [you] well,
Do not let it frighten you,
For there, where he is most truly present,
He does not wish to reveal it,
Be all the more assured of his word,
And though your heart may say only no,
Do not be terrified.

“Es ist das Heil” is one of the earliest Protestant chorales and was included in the *Acht Lieder Buch* of 1524, the first collection of Lutheran hymns. The chorale remained popular for several centuries and can still be found in most modern Lutheran hymnals. Briegel uses only a single verse, but the congregation would no doubt recognize this familiar hymn and recall the other thirteen verses during the performance or later during their reflection on the piece and the service as a whole. The chorale is primarily didactic, explaining the central Lutheran principles of “Law” and “Gospel” in an explicit and easily understood manner. Marred by original sin, the chorale explains, man cannot uphold God’s Law and as a result faces God’s wrath and judgement (vv. 1–4). Salvation is possible through the Gospel – that is, Christ’s sacrifice (vv. 5–6) – but as the chorale makes clear, salvation comes through faith in Christ alone and not good works – a central tenet of Lutheran theology (vv. 9–10). An allegorical reading of the Scriptural story informed by this chorale likens the storm to God’s wrath (Law) and the apostles to suffering man, whose salvation is possible only through faith in the redemptive power of Christ (Gospel). The use of the first-person voice in the chorale creates a close personal correspondence with the listener, lending the story its moral significance: individual human suffering, like that of the apostles, may be overcome only through personal faith in Christ.

The homiletic and catechetical strength of these Gospel settings is significant. Although their means (and therefore their musical forms) may have differed – witness the great variety of *Historien*, *Dialogen*, and sacred concertos outlined by Krummacher – composers of Gospel settings were generally charged with the same task: the edification of the congregation and

34 My thanks to Maria Snyder for this translation.

praise to God. As the immediate precursor to the eighteenth-century cantata, seventeenth-century Gospel settings, too, served a real devotional need, and we might find compelling reasons for their particular shape by looking at the pious culture they were intended to reinforce. For composers associated with patrons or cities that advanced devotional rejuvenation, as was the case with both Pflieger and Briegel, that pious culture was coloured by deepening interest in meditation as a means to spiritual renewal. Indeed, as cultural products, these compositions participated in the contemporary discourse of devotion, exegesis, and pious activity by enacting pious acts themselves. The meditative qualities of some Gospel settings – the juxtaposition of sensory exploration stemming from scripture with contemplative elements encouraging wilful acts of devotion and changes of heart and behaviour – suggest deep engagement with a very specific devotional culture.

Friedrich Blume, eager to locate devotional and dogmatic necessity in the pre-Bach sacred repertoire, identified two trends in dialogic compositions of the seventeenth century, naming them either realistic-dramatic, as in the case of Heinrich Schütz's dialogues, or idealistic-dogmatic, as exemplified by Andreas Hammerschmidt³⁵. While this polarization, like the presumed dichotomy between orthodoxy and pietism that inspired it, accurately represents neither the scope of the extant repertoire nor Lutheran experience of the mid-seventeenth century, the play between these two was indeed conceptualized and articulated by devotional writers via meditation. That this play between the external and internal should also be found in musical settings confirms a closeness between music and devotional practice that is worth revealing.

35 Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, p. 139.

Spuren von Heinrich Schütz in Drucken seiner Zeit

EBERHARD MÖLLER

Mehrfach finden wir Heinrich Schütz als Widmungsträger in Notendruckten des 17. Jahrhunderts, so bei Johann Klemm(e) (1631), Martin Knabe (1635), Heinrich Albert (1640) oder in einem musiktheoretischen Werk von Giovanni Andrea Bontempi (1660). Auch das nur als Text überlieferte „Götter-Ballet“ von Johann Georg Hofkontz (1648) ist Schütz gewidmet. Hinzu kommen Dedikationen im außermusikalischen Schrifttum, wie in einer Disputation von Johann Höfer (1624)¹. Letztere steht wie weitere Widmungen in engem Zusammenhang mit den Geschwistern von Schütz. Aber auch Martin Opitz (1625), Paul Fleming (1633), Adam Tüßner (1641), Christoph Kaldenbach (1648, 1651) und andere haben Schütz Widmungen zugeeignet.

Zwei von der Schützforschung bisher unbeachtete Dedikationen weisen auf die thüringischen Städte Erfurt und Jena. Die direkten Beziehungen von Heinrich Schütz zu Erfurt dürften vor allem durch seinen elf Jahre jüngeren Bruder Benjamin ausgelöst worden sein². Dieser kam im Oktober 1632³ nach Erfurt und übte hier bis zu seinem Tod am 11. Juli 1666 u. a. als Syndikus, langjähriger Dekan und zeitweiliger Rektor der Universität bedeutende und einflussreiche Ämter aus.

Sein Antritt in Erfurt wurde von einem tragischen Ereignis überschattet. Der 31-jährige Valerius, jüngster der Schützbrüder und ein guter Musiker⁴, ebenfalls ausgebildeter Jurist, starb an den Folgen eines Duells, bei dem auch sein Kontrahent, der Rostocker Student Sylvester Sybrand, ums Leben kam. Magister Valerius Schütz wurde am 12. November 1632 „begraben in der frau residentin ihres bruders grab“⁵. Vielleicht waren bei diesem Begräbnis weitere Angehörige der Familie zugegen⁶. Das würde Licht werfen auf eine bisher unbekannte Dedikation von Johann Wallenberger (1582–1639). Dieser Erfurter Theologe hatte seine „Am Newen Jahrstage Anno 1633, in sehr grosser vngewöhnlicher Volckreicher versammlung/ vieler Tausend Menschen. In der Stift vnd pfarrKirchen zu S. MARIE“ gehaltene Predigt drucken lassen und Euphrosyne Schütz sowie ihren Kindern Heinrich, Georg, Benjamin, Euphrosyne und Justina mit folgenden Worten gewidmet⁷:

1 Alle gedruckten Belege, soweit nicht besonders vermerkt, s. Schütz Quellen.

2 Das trifft auch für die geschäftlichen Beziehungen von Schütz zum Rat der Stadt Erfurt zu. In den 1650er Jahren hatte Schütz dem Rat ein größeres Darlehen gewährt, dessen Rückzahlung sich über einen längeren Zeitraum hinzog. Vgl. den Brief an Schütz vom 23. Januar 1657 im Stadtarchiv Erfurt, 1-1/XXI 1b-40, *liber communium* 1656–1661, Bl. 21^{r/v}.

3 Emil Reinhardt, *Benjamin Schütz – insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662-1664*, Erfurt 1936 (= Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaft zu Erfurt 9), S. 83.

4 Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in: *BzMw* 1 (1962), S. 17–36 (hier S. 21).

5 Reinhardt (wie Anm. 3), S. 83.

6 Zu der 1632 in Erfurt gedruckten Kondolenzschrift *Parnassi Hierani* für Magister Valerius Schütz haben auch Georg und Benjamin Schütz Texte beigetragen.

7 *DULCIS JESU MEMORLA. Oder Eine tröstliche Sermon* [...], Erfurt o. J. (1633), Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, Sign. LP 8° IV, 00013(19).

Denen Ehrenvesten/ GroßAchtbarn/ Hoch
 vnd Wohlgelarten/ wie auch denen recht Christlichen
 Erbarn/ Ehren vnd viel Tugentsamen/
 Herren/ Frawen vnd Jungfrawen/
 Als nemlich/
 Euphrosinen/ Herrn Christoff Schützens/
 Weyland ältisten/ wolverdienten Bürgermeisters
 Sel. hinderlassenen Wittiben/
 Vnd dero Eheleiblichen lieben Kindern/
 HENRICO Schützen/ Churf. Sächs. wolverordneten
 Capellmeister zu Dreßden/ vnd vmb die Kirch Jesu Christi/
 wolverdienten Musico Practico.
 GEORGIO Schützen } J.U.DD vnd wolberühmbten
 BENJAMIN Schützen } Advocatis zu Leiptzig.
 Euphrosinen/ Herrn Johan David Fischers/ Reusischen/
 Plawischen Raths vnd Amtmans zu Schlaitz/
 Ehelichen Haußfrawen/
 Vnd
 Jungfraw Justinen Schützin.
 Meinen allerseits günstigen lieben Herrn/ vnd
 großgeneigten Förderern.
 Auch
 Meinen in Ehren/ vielgeliebten Frawen/
 vnd Jungfrawen.

Vielleicht gab es ältere, bisher unbekannte, eventuell verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Euphrosyne Schütz (geb. Bieger) und Johann Wallenberger. Auffällig ist das Fehlen des Stiefsohns Johann aus der ersten Ehe ihres im Oktober 1631 verstorbenen Mannes Christoph⁸. Da Wallenberger die Schützbrüder als „großgeneigte Förderer“ anspricht, kann man nähere Kontakte zu ihnen annehmen. Mit Sicherheit befanden sich unter den „vielen tausend Menschen“ Angehörige der Familie Schütz, vielleicht auch der berühmte Dresdner Hofkapellmeister selbst. Wahrscheinlich hat Wallenberger, von dem mindestens 19 in Erfurt veröffentlichte Drucke aus dem Zeitraum von 1617 bis 1639 bekannt sind, auch beim Begräbnis von Valerius Schütz die Trauerpredigt gehalten. Für den Theologen Wallenberger ist bezeichnend, dass er bei seiner Widmung mit Nachdruck auf den Kirchenmusiker Schütz hinweist, den „umb die Kirch Jesu Christi/ wolverdienten Musico Practico“. Wallenberger war vor seinem Erfurter Pfarramt als Kantor in Nordhausen tätig und dadurch sicher mit den Kompositionen von Schütz vertraut.

*

Auch Benjamin Schütz jun., der Neffe von Heinrich, hat wie zahlreiche Angehörige der Familie in Leipzig Jura studiert. Beim Tod seiner Verwandten trat er mehrfach mit Gedichten in

8 Während hier Euphrosyne, die zweite (dritte?) Ehefrau, mit ihren leiblichen Kindern erscheint, werden in dem Jenaer Druck der *Disputatio VI. Exercitationum Ethicarum* (1603) von Hippolytus Hubmeyer (1576–1637) der Vater Christoph („SENIORI, SENATORI, APVD VVEISSENFELSIENSIS prudentissimo, Affini suo nullo non tempore venerando“) mit dem Sohn Johann sen. aus ersten (zweiten?) Ehe als Widmungsträger genannt. Hubmeyer, späterer Rektor in Gera, war mit Heinrich und Georg Schütz verschwägert. In der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Solmisation trat er aktiv in Erscheinung, s. dazu: Seth Calvisius, *Exercitatio MUSICA TERTIA [...] instituta ad Clarissimum Virum HIPPOLYTUM HUBMEIERUM Poëtam Laureatum & Pädagogiarbam Geranum*, Leipzig 1611, Nachdruck Hildesheim 1973.

Erscheinung, so bei dem Oheim Johann (1652) und der Base Euphrosyne (1655). Um 1655 studierte Benjamin in Jena und widmete eine ausführliche Disputation, die er unter dem Vorsitz des namhaften Juristen Georg Adam Struve verteidigt hatte, seinem Vater Benjamin sen., dem Vetter Johann jun., Syndicus in Merseburg, und dem Onkel Heinrich⁹. Es ist nicht anzunehmen, dass der nun siebzugjährige Dresdner Hofkapellmeister, der einst selbst das Studium der Jurisprudenz ergriffen hatte, an diesem akademischen Akt in Jena teilnahm¹⁰. Die Dedikation nennt Heinrich an erster Stelle und hebt ihn als den berühmten deutschen Musiker erneut deutlich von den beiden anderen Widmungsträgern ab.

VIRIS
 NOBILISSIMIS AMPLISSIMIS CONSULTISSIMIS,
 ET EXCELLENTISSIMIS,
 DN. HENRICO Schützen: MUSICO
 PER GERMANIAM Celeberrimo, & Capellæ Electoralis, quæ Dresdæ est. Magistro dignissimo.
 DN. BENJAMINI Schützen: J. U. D.
 Ejusdemque FACULTATIS Studii universalis Erfurtensis
 Seniori, & p.t. Decano, nec non Syndice
 ibidem meritissimo.
 DN. JOHANNI Schützen: Reverendissimi Capituli Martisburgensis Syndico spectatissimo.
 Illi PATRUO: Isti PARENTI: Huic PATRUELLI:
 Dominis suis piò, decentique: filialis observantia, amoris
 et honoris cultu perpetim suspidentis &
 demerendis.

*

Das Verfassen von lateinischen, deutschen, seltener auch italienischen oder griechischen Gedichten gehörte im 17. Jahrhundert zur Grundausbildung eines Akademikers. Das lernte man schon auf der Lateinschule. So ist es nicht verwunderlich, dass bereits Schüler mit solchen Kasualien hervortraten. Erinnert sei an die erst neun- bzw. elfjährigen Geschwister Johannes Hermann und Johannes Samuel Schein, deren lateinische Distichen 1630 beim Tod ihres Vaters, des Thomaskantors Johann Hermann Schein, veröffentlicht wurden. Heinrich Schütz hat knapp siebzehnjährig im Sommer 1602 ein Trauergedicht für den verstorbenen Schulfreund Bernhard von Lippe verfasst. Ende 1603 folgt ein Kondolenzgedicht beim Tod des Onkels Johann Kolewaldt. Auch die drei Distichen *Quod tibi, vivus adhuc*, veröffentlicht gemeinsam mit der Parentationsmotette *Das ist je gewisslich wahr* für Schein, gehören zu diesen funeralen Beiträgen. Während diese Epicedien in lateinischer Sprache verfasst wurden, schrieb Schütz das den *Musicalischen Exequien* (1636) beigedruckte längere Widmungsgedicht für die Hinterbliebenen des Heinrich Posthumus Reuss in deutscher Sprache.

9 *JANUA JURISPRUDENTIÆ Hoc est LEGITIMÆ SCIENTIÆ PRÆCOGNITA* [...], Jena 1655 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. Li 8174).

10 Ein von Georg Weisse genanntes Studium von Schütz in Jena lässt sich nicht nachweisen. Der Jenaer Matrikeleintrag eines Heinrich Schütz bezieht sich auf den gleichnamigen Vetter, ebenso ein schon im 17. Jahrhundert falsch zugewiesener Stammbucheintrag und auch der von Erich H. Müller veröffentlichte lateinische Brief vom 6. Dezember 1619 (Schütz GBr, S. 65 f.).

Nachfolgend wird über ein weiteres Carmen von Heinrich Schütz für seinen 1652 verstorbenen Halbbruder Johann berichtet, das bisher von der Forschung übersehen wurde. Johann und Heinrich begegnen uns nicht nur mehrfach gemeinsam als Widmungsträger, sie erscheinen auch beide in den Chemnitzer Legatsakten. Vermutlich hat Heinrich Schütz bei seinen Besuchen in Weimar und Erfurt auch den zehn Jahre älteren Bruder Johann in Sachsenburg (bei Artern) besucht.

Der Lebenslauf von Johann Schütz informiert ausführlich über die adlige Abstammung der Schützfamilie sowie über das Chemnitzer Legat. Leider erfahren wir auch hier nichts Näheres über Albrecht Schütz, den Großvater von Heinrich und Johann. Letzterer, der Sohn aus Christophs erster (zweiter?) Ehe mit Margaretha Weidemann, wurde am 24. Juni 1575 in Köstritz geboren. Nach dem Jurastudium in Leipzig nahm er am Ungarnfeldzug von Kaiser Rudolph II. teil und wurde 1609 Stadt- und Landrichter in Schleiz, das zum Reussischen Territorium gehörte. 1621 wechselte er nach Kursachsen, zunächst als Amtsschösser nach Ziegenrück und schließlich 1632 wiederum als Amtsschösser und Geleitsmann nach Sachsenburg. Hier starb er am 25. August 1652. Der Sachsenburger Pfarrer Georg Seydenschwanz hielt die Trauerpredigt, die mit Lebenslauf sowie Gedichten von 23 Beiträgern 1653 in Leipzig veröffentlicht wurde¹¹.

Diese Epicedien¹² können hinsichtlich ihrer Provenienz drei Gruppen zugeordnet werden. Zu einer ersten gehören Beiträge von Verwaltungsbeamten, Theologen und Lehrern aus der Umgebung von Sachsenburg, eine weitere bilden Gedichte aus der Feder von Leipziger Akademikern. Einige dieser Leipziger Beiträger gehören zugleich zu einer dritten Gruppe, die Epicedien von Verwandten des Verstorbenen enthalten. Aus Leipzig, wo der Druck – relativ spät – erst 1653 erschien, ist Christoph Pincker, der Schwiegersohn von Heinrich Schütz, beteiligt. Hier wirkte auch Caspar Ziegler, der in den 1650er Jahren engen Kontakt mit Schütz hatte¹³. Ziegler war mit Benjamin Schütz verschwägert, so dass ihn auch Heinrich „Herr Schwager“ nannte. Hinzu kommt Jacob Thomasius, Lehrer von Johann Gottfried Leibniz

11 *CIRCULUS VITAE, Hoc est: Vita Christi, Christianorum aeterna vita, Das ist: Christliche=Predigt/ Aus dem 14. Cap. Johannis/ vers. 19. Ich lebe/ und ihr sollt auch leben: Bey dem Begräbnüß Des weiland Ehrenvesten/ Hochgeachten und Wolgelahrten Hn. Johann Schützens/ Churf. Sächs. gewesenen AmptSchössers zu Sachsenburgke; Welcher [...] den 25. Augusti zwischen 10. und 11. Vbr dieses 1652zigsten Jahres zu Nacht [...] verschieden/ und den 30. hernacher [...] zur Erden bestattet worden/ Gebalten In der Kirchen Sachsenburg [...] Durch GEORGIUM Seydenschwantz/ Pfarrern dasselben, Anno [...] 1652, Leipzig 1653. Für die Genehmigung zur Veröffentlichung danke ich der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz [Sign. Ee 710-115].*

12 Nachfolgend die Reihenfolge der Beiträger mit einigen aufschlussreichen Abgaben über Berufe und Wirkungsstätten: „Heinrich Schütz/ Churfürstl. Capell=Meister; Benjamin Schütz/ D. Reip. Erfurt. Synd. & Fac. Jurid. Senior & Decan. ibidem; Christophorus Pincker D. Jun. Scabin. Lips. Assessor; Caspar Ziegler; M. Jacobus Thomasius; M. Joh. Coler P. & S. Francohus; Johannes Schütz/ Rev. Capituli Martisburgensis Syndicus; Christoff Schreiber/ Gräfflicher Schwarzburgis. AmptSchösser zu Franckhausen/ des Seelig/ Verstorbenen Herrn AmptSchössers Eydam; Christophorus Georgius Schütz; Benjamin Schütz Iun. Iurium Studiosus in almâ Jenens.; Henricus Wolff; Ludim. Bislebiens.; Adam Hieronymus Heßling/ Jur. Pract.; M. Nicolaus Euardi 41. annos Pastor. Gorsleb. et Ephoriæ Weissens. Adjunctus Senior et Primarius; M. Christoph. Faschius, P. L., P. & D. Heldrungen; M. Otto Wilibaldus Hoffman, Pastor Kindellbruc. et Superint. Weissenseensis Adjunct; M. Georgio Bertholdo Rhodio, Cannaworffens. Pastor & Insp. Weissenseensis Adjuncto; Johann Steinersdoffius, L.L. Stud.; Christophorus Geutebrück, Pastor in Bilzingsleben; Johannes Richter; P. Buchelensium; Fridericus Schammelius, p.t. Pastor in Grieffstädt; Matheus Petri von Körner; Johannes Schuder; Andreas Wilhelmus Kettenbeil/ Ludim. Saxoburgensis.“

13 Vgl. auch den Brief von Schütz vom 11. August 1653 in Zieglers *Von den Madrigalen* (Leipzig 1653); auch in Schütz GB, S. 235 f..

und Vater des Aufklärers Christian Thomasius. Zu dem verwandtschaftlichen Personenkreis des Verstorbenen gehören außer Pincker und Ziegler der Schwiegersohn Christof Schreiber sowie fünf Namensträger Schütz. Die Reihe wird eröffnet mit den Geschwistern Heinrich und Benjamin, ihnen folgen die Verwandten Pincker und Ziegler, an späterer Stelle finden wir den Sohn Johann jun. sowie die Neffen Benjamin jun. und Christoph Georg. Letzteren hat Heinrich nach dem frühen Tod seines Bruders Georg sehr gefördert.

Ein Beitrag wurde in griechischer Sprache verfasst, vier Texte sind deutsch, die übrigen lateinisch. Das deutsche Carmen von Schütz besteht aus drei Strophen mit regelmäßigem Wechsel von vier- und dreihebigen Jamben mit männlicher und klingender Kadenz im gekreuzten Reim. Auffällig ist der umschlingende Reim in der fünften und zehnten Zeile. Eine ähnliche Form des Schweifreims lässt sich mehrfach in den deutschen Gedichten von Schütz nachweisen.

An meinen Seel. verstorbenen Bruder
Herrn Johann Schützen/ weiland
Churf. Sächs. Ampt=Schössern zu
Sachsenburg;

WENN ich nicht wüste/ daß die Welt
Zu trümmern müste gehen/
So hett ich traurig mich gestellt/
Als mir der Deinen Flehen
Zu Ohren ward gebracht.
Was soll abr ich verlebter Mann/
Vmb dich viel grosses Klagen
Mit nassen Augen stimmen an?
Weil doch wir all (es kurtz zu sagen)
Fort müssen zu der langen Nacht;

Zwar als ein Bruder wil ich dich
Betrauren mit den Deinen/
Wer weiß wann auch der Todes=Stich
Mich reisset von den Meinen!
Es ist der alte Bund.
Ein Haus das lange wird gebraucht/
Muß endlich einmal fallen.
Der Geist/ wird er nicht jung verhaucht
So muß er doch im Alter wallen/
Vnd fährt durch den grauen Mund.

Ich wil dir zum Gedächtnuß hier
Ein Denckmal noch auffrichten/
Biß daß ich einmal komm zu dir
Wo du die grünen Fichten
Trägst in der Ewigkeit.
GOTT der du ewig bist/
HERR/ wende unsre Sorgen/
Nach dem es dir gefällig ist/
Es sey heut oder auch gleich morgen/
Ich bin zu folgen schon bereit.

Heinrich Schütz/ Churfürstl.
Capell=Meister.

Die auf den Tod gerichteten Zeilen schrieb Schütz in einer beruflich und persönlich schweren Zeit. Der katastrophale Zustand der kurfürstlichen Kapelle und eine mehrwöchige schwere Erkrankung im Frühjahr 1652 führten zu großen Belastungen. Seit 1651 hatte der fünfundsechzigjährige Hofkapellmeister ergebnislos mehrere Anträge auf Versetzung in den Ruhestand eingereicht. Er weist auf seinen „mühseligen“ bzw. „mühsamen“ Lebenslauf hin, nennt im August 1653 das „herangekommene hohe alter [und], abgenommene gesicht [...] undt andre [...] verlohrene lebens kräfte“¹⁴. Noch war jedoch die Talsohle nicht erreicht. Am 11. Januar 1655 starb seine letzte Tochter Euphrosyne im Alter von 31 Jahren. Erst 1657 gelang es ihm, vom regelmäßigen Hofmusikdienst befreit zu werden.

Heinrich Schütz wollte mit seinem Beitrag weniger den Hinterbliebenen Trost spenden. Es ging ihm vor allem um die unumstößliche Tatsache, dass ein „verlebter Mann“ wie ein lange gebrauchtes Haus sterben müsse. Auch er sei jederzeit bereit, diesen Weg zu gehen. Dann werde er den Bruder wieder treffen, der die grünen Fichten (als Lebensbaum das christliche Symbol der Hoffnung) dort in der Ewigkeit trage. Indessen sollte das von ihm erwartete nur „kurtze leben“¹⁵ glücklicherweise nicht eintreten. Schütz überlebte seinen Bruder Johann um volle zwei Jahrzehnte, in denen die großen Alterswerke entstehen konnten.

Auch wenn man den literarischen Wert nicht überbewerten sollte, handelt es sich doch um ein sehr berührendes intimes Dokument aus einer schweren Lebensphase des Komponisten.

14 Schütz GBr, S. 239.

15 Ebd.

Die Verfasser der Beiträge

PIETER DIRKSEN. Geboren 1961; studierte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht. 1987 Magister Artium, 1989 bis 1994 Stipendiat der NWO (Niederländische Organisation für wissenschaftliche Forschung), 1996 Promotion/Habilitation mit einer Arbeit zur Tastenmusik Jan Pieterszoon Sweelincks (ausgezeichnet mit der „Erasmuspremie“ 1997). Konzertpraxis als Cembalist und Organist, viele CD-Aufnahmen. Er ist als Forscher und Dozent dem Organ Art Centre in Göteborg, der Orgelakademie von Smarano sowie der Orfeo Orgelakademie (Ostfriesland) verbunden. Zahlreiche Veröffentlichungen, vorwiegend zur Claviermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.

STEFAN HANHEIDE. Geboren 1960, Musikwissenschaftler an der Universität Osnabrück, Promotion 1989 mit einer Arbeit über Albert Schweitzers Bach-Verständnis, Habilitation 2003 über die politische Rezeption Gustav Mahlers, seit 2008 außerplanmäßiger Professor. Forschungsschwerpunkt „Musik im Zeichen politischer Gewalt“, mit zahlreichen Arbeiten zur Musik im Dreißigjährigen Krieg, zum Französischen Absolutismus und vor allem zum 20. Jahrhundert. Herausgeber von *Hugo Distler im Dritten Reich* (1997), weitere Aufsätze zu Distler, jüngste Veröffentlichung *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkportraits* (2007), seit 1993 Konzeption und Organisation der Konzertreihe *musica pro pace* in Osnabrück.

WOLFGANG HERBST. Geboren 1933 in Chemnitz. Studium der evangelischen Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen; 1958 Dr. theol. Erlangen. Studium der Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt a. M.. Nach der A-Prüfung 1961 Kantor und Organist an der lutherischen St. Martini-Kirche in Bremen. 1968 Berufung zum Domkantor in Braunschweig. 1976 bis 1998 Professor für Orgelspiel und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, zugleich Rektor dieser Hochschule. Von 1997 bis 2003 war er Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

MATTHIAS KIRCHHOFF. Geboren 1974 in Köln, studierte in Köln und Stirling/GB Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte, M.A. 2000, language assistant 2000/01 in Stirling, 2002–2005 Graduiertenkolleg *Ars und Scientia* in Tübingen, seit 2005 Mitarbeit in verschiedenen Tübinger Editionsprojekten, gegenwärtig wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Edition und Kommentierung der deutschen Versnovellistik des 13. und 14. Jahrhunderts*. Promotion 2007. Forschungsschwerpunkte sind Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit (Schwerpunkt Nürnberg), Kleinelik, Text und Musik.

KONRAD KLEK. Geboren 1960; Studium der Ev. Theologie (u. a. im Tübinger Stift) und Kirchenmusik (A-Examen München), seit 1990 Bezirkskantor in Nürtingen a. N., 1996 Dr. theol. (Hamburg), seit 1999 Professor für Kirchenmusik und Universitätsmusikdirektor in Erlangen. Neben Arbeiten zur Theorie und Geschichte der Kirchenmusik, Hymnologie und Bachforschung zahlreiche Einzelstudien zu Leben und Werk von Heinrich von Herzogenberg; Gründungspräsident der Internationalen Herzogenberg-Gesellschaft (Heiden/Schweiz, 2004).

WINFRIED LÜDEMANN. Studierte Musikwissenschaft, Orgel und Posaune an der Universität Oranje Freistaat, Bloemfontein (Südafrika) u. a. bei Jacobus Kloppers. 1988 Promotion über

Die Instrumentalwerke Hugo Distlers (Universität Stellenbosch, Südafrika). Seit 1979 Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Stellenbosch, seit 2002 Professor und seit 2008 Vorsitzender des Music Department. 1995–2004 Präsident der *Musicological Society of Southern Africa*, Redaktionsmitglied der Zeitschrift *South African Music Studies* (SAMUS). Autor zahlreicher Publikationen zu Fragen der Musikästhetik und -philosophie, zu verschiedenen Aspekten der Musik in Südafrika und zu Hugo Distler.

EBERHARD MÖLLER. Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971–1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

RUDOLF RASCH ist Musikwissenschaftler und seit 1977 Dozent an der Universität Utrecht, wo er 1985 mit einer Dissertation über das mehrstimmige Weihnachtslied in den spanischen Niederlanden im 17. Jahrhundert promoviert wurde. Schwerpunkte seiner Forschungen wie seiner Publikationen sind die Musikgeschichte der Niederländischen Republik, die Musiktheorie sowie Leben und Werk von Komponisten wie Froberger, Corelli, Vivaldi und Boccherini.

STEPHAN A. REINKE. Studium der Historischen Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Evangelischen Kirchenmusik in Hamburg; zuletzt wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD in Hannover. Im Frühjahr 2010 erscheint seine Dissertation zur „Musik im Kasualgottesdienst“. Er ist Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn und zurzeit als Gymnasiallehrer in Itzehoe tätig. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit arbeitet er als Organist und Chorleiter. Eine Monografie zu Hugo Distlers Orgelwerken befindet sich in Vorbereitung. Ein weiteres Forschungsvorhaben befasst sich mit den ästhetischen und ideologischen Grundlagen der Orgelbewegung.

JANETTE TILLEY. Geboren 1973 in Vancouver (Kanada); studierte Musikwissenschaft an der University of Toronto, wo sie 2003 mit einer Arbeit über den geistlichen Dialog in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts promoviert wurde. Seit 2004 Assistant Professor of Music am Lehman College and the Graduate Center (City University of New York); Sommer 2007 Stipendiatin des DAAD; 2010 Promotion zum Associate Professor. Mitglied des Vorstands und Mitherausgeber der *Web Library of Seventeenth-Century of Music* (eine Veröffentlichung der *Society for Seventeenth-Century Music*).

ANN-KATRIN ZIMMERMANN. Geboren 1978 in Esslingen/Neckar, Fagottistin und nebenamtliche Kirchenmusikerin, studierte in Tübingen und Oxford Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte, Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Ars und scientia im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*; wurde 2006 mit *Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit* promoviert (erschienen Tutzing 2008, ausgezeichnet mit dem Promotionspreis der Eberhard Karls Universität Tübingen). Seit 2006 Akademischer Rat am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

SIEGFRIED GISSEL

Wege zur alten Musik

Die Tonarten in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts Band II



Dieser **zweite Band** ergänzt das Thema **Die Tonarten in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts**.

Der erste Band, erschienen 2007, behandelt zunächst die alten Tonarten in der Musikgeschichtsschreibung – und referiert dann die Aussagen der Theoretiker/Komponisten zu den Tonarten der damaligen Zeit. Danach werden die Normen der historischen Tonartentheorie vorgestellt und erklärt. Diese Normen sind die notwendige Grundlage für die Analysen der Kompositionen, die die Tonarten auf a (la), nämlich Aeolius, Hypoaeolius und Aeolius connexus aufweisen.

In diesem **zweiten Band** werden auf didaktisch leicht verständliche Weise die übrigen authentischen und plagalen Tonarten auf d (re), e (mi), f (fa), g (sol) und c (ut) in Analysebeispielen behandelt. Es sind die Tonarten Dorius und Hypodorius, Phrygius und Hypophrygius, Lydius und Hypolydius, Mixolydius und Hypomixolydius, Ionicus und Hypoionicus sowie die auf Moduspaaren gleicher Finalis basierenden Modi connexi. Die analysierten Kompositionen des zweiten Bandes stammen von Christian Erbach, Jacobus Gallus, Hans Leo Haßler, Orlando di Lasso, Claudio Merulo, Philipp de Monte, Johannes Nucius, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Jacobus Clemens non Papa, Michael Praetorius, Josquin Desprez, Andreas Raselius, Heinrich Schütz, Ludwig Senfl, Friedrich Weißensee und Giaches de Wert.

Der **zweite Band** endet ebenfalls mit den Noten der untersuchten Kompositionen; so veranschaulicht das Notenbild die Analysen.

Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2009, 463 Seiten, Format 17x24cm, kartoniert,
45 Euro, ISBN 3-7959-0918-X

Bücher zur Barockmusik

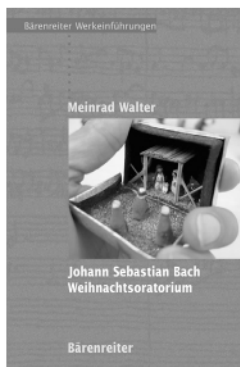


Bernhard Morbach *Die Musikwelt des Barock*

Neu erlebt in Texten und Bildern
Mit über 50 Werken auf CD-ROM.
301 S. mit zahlreichen Abb.; kart.
ISBN 978-3-7618-1716-2

Für Musik und Gesellschaft öffneten sich ab 1600 neue Horizonte: Die Gattung Oper entstand, Städte und Bürger spielten eine größere Rolle im Musikleben. Werke von Bach und Händel werden heute noch viel gespielt, aber auch unbekanntere Komponisten haben oft ebenso Beachtliches geschaffen.

Der Leser wird mit Johann Mattheson als zeitgenössischem Gewährsmann durch die Welt der Formen und Gattungen geführt. Weitere Themen sind das barocke Instrumentarium, Komponistinnen, die Instrumentalisierung der Kunst durch die Mächtigen sowie die Geistesgeschichte der Zeit.



Sven Hiemke *J. S. Bach Orgelbüchlein*

Bärenreiter Werkeinführungen
259 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-1734-6

Sven Hiemke erläutert die Entstehung des Orgelbüchleins und sein kompositorisches Umfeld, stellt verschiedene Sichtweisen auf das Werk vor und veranschaulicht die kompositorische Machart der 45 Choralvorspiele in Einzelanalysen. Ein abschließendes Kapitel widmet sich der Wirkungsgeschichte dieser wohl wichtigsten Orgelchoralsammlung überhaupt.

Meinrad Walter *J. S. Bach Weihnachtsoratorium*

Bärenreiter Werkeinführungen
198 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-1515-1

»Das« Oratorium für Weihnachten. Bachs ewiges Werk, vorgestellt in einem informativen und anregenden Buch für »Kenner und Liebhaber«, für Musiker, Hörer, Lehrer, Dozenten und Studenten.



Andreas Waczkat *G. F. Händel Messias*

Bärenreiter Werkeinführungen
146 S. mit Notenbeisp.; Tb
ISBN 978-3-7618-2107-7

Der erste Teil widmet sich der Entstehung des Werkes sowie dem Libretto und seiner theologischen Brisanz für die Zeitgenossen. Der zweite Teil untersucht Text und Musik des gesamten Oratoriums Satz für Satz. Der dritte Teil skizziert die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des »Messias« nach Händels Tod, die den triumphalen Erfolg der Uraufführung fortsetzte.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Faszination Oper



Silke Leopold
Händel . Die Opern

Silke Leopold Händel Die Opern

324 Seiten; gebunden
mit Schutzumschlag
ISBN 978-3-7618-1991-3

Silke Leopold geht der Frage nach, wie Händels Opern in damaliger Zeit wahrgenommen wurden und warum diese Werke das heutige Publikum so begeistern: Die Aktualität der Barockoper hat nicht nur mit den Werken selbst zu tun, sondern auch mit denen, die sich in den musikalisch erzählten Geschichten von Leidenschaft und Politik, von Teufelsweibern und Intriganten, von mutigen Heroinnen und edlen Jünglingen wiederfinden.

Das Buch ist zweigeteilt: In zehn Kapiteln behandelt Silke Leopold Händels Musik und seine Fähigkeit, den handelnden Personen in ihren Arien und Ensembles einen unverwechselbaren Charakter zu verleihen, sie als Menschen, nicht als typisierte Figuren erscheinen zu lassen. Er entlockt ihnen ihre Geheimnisse, ohne sie zu denunzieren.

Den zweiten Teil bildet ein 100 Seiten umfassendes Lexikon aller Händel-Opern mit ausführlichen Angaben zur Besetzung, zur Stoffgeschichte und zum Inhalt.

*»Eine Fülle von Informationen weit über den Kernbereich der Händel-Opern hinaus, verständlich auf den Punkt gebracht.«
(Fono Forum)*

*»Man möchte es jedem Regisseur in die Hand drücken, der sich an eine Händel-Oper wagt. Und sei's nur, um ihm die Arbeit zu erleichtern.«
(Opernwelt)*

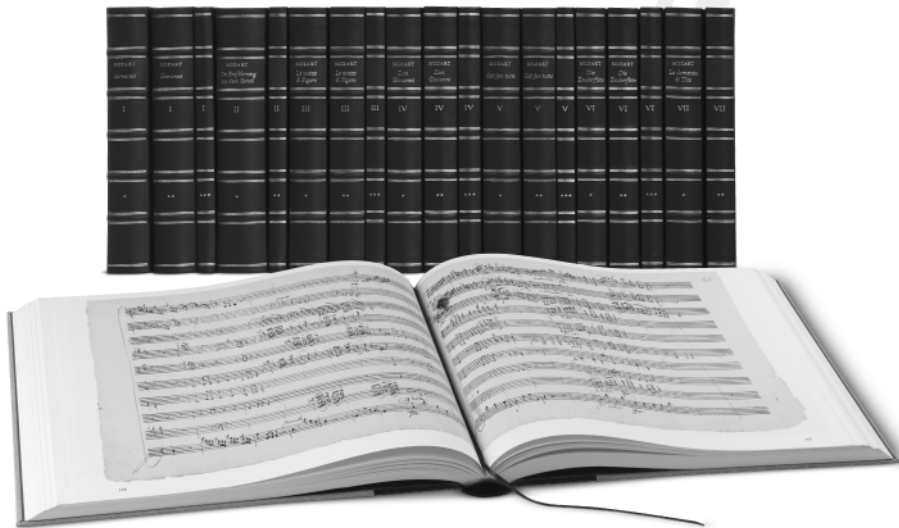
*»... unterhaltsame Lektüre für jeden begeisterten Opernfreund.«
(Das Opernglas)*



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Mozarts große Opern

Packard Humanities Institute (Los Altos, Kalifornien) und die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg präsentieren die Handschriften der sieben großen Mozart-Opern



Mozarts sieben große Opern, der geniale Beitrag zum Musiktheater und kulturelles Welterbe, sind ohnegleichen an menschlicher Tiefe und musikalischem Ausdruck. Durch glückliche Umstände sind alle sieben Opern-Partituren fast vollständig in Mozarts Handschrift erhalten.

Die Faksimiles

- Zusammenführung der an unterschiedlichen Orten aufbewahrten Handschriften Mozarts
- Höchster Grad an präziser Wiedergabe und Farbechtheit durch Einsatz modernster Technik

Idomeneo KV 366
mit Ballett KV 367**
ISBN 978-3-7618-1880-0

Die Entführung aus dem Serail KV 384*
ISBN 978-3-7618-1881-7

Le nozze di Figaro KV 492**
ISBN 978-3-7618-1882-4

Don Giovanni KV 527**
ISBN 978-3-7618-1883-1

Così fan tutte
KV 588**
ISBN 978-3-7618-1884-8

Die Zauberflöte KV 620**
ISBN 978-3-7618-1885-5

La clemenza di Tito KV 621*
ISBN 978-3-7618-1886-2

* 1 Notenband + Textband,
** 2 Notenbände + Textband
Format: 34 x 26 cm;
Halbleder mit Goldprägung

»Ich bin überglücklich, dass diese so wichtige Faksimileausgabe der Mozart-Opern jetzt endlich realisiert werden kann. Ein Riesenwunsch der Musiker geht in Erfüllung.«

Nikolaus Harnoncourt



BÄRENREITER
www.baerenreiter.com

Von Mozart und seiner Handgelehrten.