

# Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz

von Jutta Schmoll-Barthel, Kassel

## I. Schütz-Bilder

Die *Geistliche Chormusik* war lange Zeit der Fluchtpunkt des wissenschaftlichen Schütz-Bildes — das sich jedoch bald als idealisierend gezeichnetes Bildnis<sup>1</sup> erwies. Man gebrauchte die *Geistliche Chormusik* als Projektionsfläche außermusikalischer Ideen und Ideologien, vor allem als Modell protestantisch-kirchlicher und deutscher Musik. Der Komponist, Hofkapellmeister und Gelehrte Schütz wurde als Prediger gezeichnet, dessen „geistige Heimat [...] der Gottesdienst“ sei und dessen Musik „eine aktuelle gottesdienstliche Aufgabe erfüllen“<sup>2</sup> solle. In diesem Rahmen bildete die *Geistliche Chormusik* das „klassische Motettenwerk der evangelischen Kirchenmusik“<sup>3</sup>, dessen innerer Zusammenhalt sich durch die vermeintlich liturgische Ordnung der Texte ergab. Die *Geistliche Chormusik* erschien als liturgischer Zyklus — daß aber die Gesamtanlage in ihrer Substanz musikalisch konzipiert sein könnte, stand nicht zur Debatte<sup>4</sup>.

An das kirchliche Ideal der Chormusik als Gemeinschaftsmusik konnte die Ideologie des Deutschen Nationalismus anknüpfen. Der geistig so bewegliche Schütz erstarrte in dessen Deutung zur Statue des sein Jahrhundert beherrschenden deutschen Musikers<sup>5</sup>, die *Geistliche Chormusik* wurde zum Monument des „Ewigdeutschen“<sup>6</sup>. In polemischer Absicht setzte beispielsweise Hans Joachim Moser gegen die italienische Musik

<sup>1</sup> Vgl. Max Frisch, *Du sollst dir kein Bildnis machen*, in: *Tagebuch 1946—1949, 1950/1981*, S. 31ff.

<sup>2</sup> Walter Blankenburg, *Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985. Erinnerungen und Überlegungen*, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 62.

<sup>3</sup> Wilhelm Kamlah, Vorwort zur Edition der *Geistlichen Chormusik* innerhalb der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke [NSA] 5*, Kassel 1965, S. III. Kamlah setzt fälschlicherweise voraus, daß der Nutzungszusammenhang zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugleich der Gebrauchs- und Entstehungskontext der *Geistlichen Chormusik* im 17. Jahrhundert sei. Vgl. dazu Arnfried Edler, *Schütz, der Hofkapellmeister*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel 1987, S. 78ff.

<sup>4</sup> Seit Spittas Ausgabe von 1889 faßte man die *Geistliche Chormusik* immer wieder als de-tempore-Sammlung auf — fand aber eigentlich nie ausreichende Argumente dafür. Ungewollt eingestanden wird die Projektion der liturgischen Ordnung auf die *Geistliche Chormusik* in der Aufhebung der originalen Reihenfolge im Druck zugunsten einer Anordnung entsprechend dem Kirchenjahr auf der Schallplatteneinspielung der *Geistlichen Chormusik* durch den Dresdner Kreuzchor. Gleichwohl soll hier nicht behauptet werden, daß die Texte beliebig zusammengestellt seien, denn eine thematische Einheit fast aller Texte ist unübersehbar. Sowohl die Choraltex te als auch die neutestamentlichen Texte der *Geistlichen Chormusik* sind christozentrische Texte. Aber — und das ist entscheidend — auch die Mehrzahl der alttestamentlichen Texte kann man als prophetische Ankündigungen Christi verstehen. Die Textauswahl scheint also von der theologischen Idee der Christozentrik geleitet, die in der lutherischen Orthodoxie besondere Betonung erfuhr. Sie verbindet nahezu sämtliche Motetten (mit Ausnahme der eher politischen Texte „Verleih uns Frieden“ und „Gib unsern Fürsten“ sowie der beiden Schlußmotetten), entscheidet aber nicht über deren Reihenfolge.

<sup>5</sup> Vgl. das vermutlich zu diesem Zweck gefälschte anonyme Schütz-Bild „*Heinricus Sagittarius MDCLXX*“, das zwischen 1929 und 1935 entstand.

<sup>6</sup> Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 495.

jene deutsche, welche sich in der *Geistlichen Chormusik* als „edle Klassizität ohne Zucker- und Pfefferwürzen“ präsentiere<sup>7</sup>. In ihr sieht der deutsche Wissenschaftler den „große[n] Rückdeutschungsprozeß des Gabrieli-Jüngers“ sich vollenden<sup>8</sup>.

Noch in einem anderen Punkt konnten konservativ-kirchliches und nationales Denken sich unglücklich verbinden: in der Fixierung auf die deutsche Sprache der *Geistlichen Chormusik*. Wurde Schütz bereits von seinen Zeitgenossen „Vater der deutschen Musik“ genannt, so erklärten die Interpreten des 20. Jahrhunderts dies mit der psychologisierenden These, Schütz habe „erst in Verbindung mit der deutschen Sprache zu sich selbst gefunden“<sup>9</sup> — als habe Schütz in den *Italienischen Madrigalen* oder den *Cantiones sacrae*, aber auch im so bedeutenden instrumentalen Anteil der *Symphoniae sacrae* unter Selbstentfremdung gelitten.

Zwei Varianten jener auf die Texte der *Geistlichen Chormusik* konzentrierten, von einer Dominanz der „oratio“ ausgehenden und Musik als „Anwalt der Sprache“<sup>10</sup> definierenden Forschung waren für die Entwicklung des Schütz-Bildes von Bedeutung. Beide unterscheiden sich bei allen Gemeinsamkeiten in der Blickrichtung vor allem durch ihren je eigenen Sprachbegriff. Im Sinne einer eher formalen Sprachauffassung hatte Thrasybulos Georgiades Sprache als Rhythmus definiert und in seinen analytischen Arbeiten die Perspektive auf Fragen der Deklamation eingeschränkt<sup>11</sup>. Die Eigenart und die herausragende Stellung der *Geistlichen Chormusik* in der teleologisch vorgestellten Musikgeschichte sieht er darin, daß diese erstmals wirklich „deutsch“ spreche, indem sie auf die bedeutungstragenden Silben — die im Deutschen zugleich die betonten Silben sind — hin geschrieben sei. Die zweite sprachorientierte Forschungsrichtung betrachtet Musik nicht bloß formal als Dienerin des Sprachrhythmus, sondern konzentriert sich auf den semantischen Aspekt der Sprache. Im Mittelpunkt der Analysen stehen hier die Einzelwortauslegung und deren Medium, die musikalisch-rhetorischen Figuren. Bezeichnend für beide Varianten ist, daß jeweils nur jene Momente der Musik in den Blick genommen werden, die als musikalische Repräsentanten der Sprache in Frage kommen. Da auch die Perspektive auf den sprachlichen Text selber sehr eng ist, bleiben die Analysen zumeist ‚punktuell‘ im Wortsinn: Musik wird in ihnen in der Funktion eines ‚Zeigefingers‘, der auf Textpunkte hinweist, beschrieben.

Vom allgemeinen Paradigmenwechsel in der Musikwissenschaft profitierte seit den Siebzigerjahren auch die Schütz-Forschung. Die Schütz-Bilder fingen an zu laufen. Auch in bezug auf die *Geistliche Chormusik* kam es zu einem Bruch in der Deutungsgeschichte. Man erkannte, daß in ihr nicht — wie bisher vorausgesetzt — der Text (die „oratio“) das alleinige bzw. dominierende Regulativ der Komposition war (wie im

<sup>7</sup> Ebda. Nun war allerdings Schützens Musik so geschmacklos nicht.

<sup>8</sup> Ebda., S. 493.

<sup>9</sup> Blankenburg, S. 60.

<sup>10</sup> Eberhard Schmidt, *Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift*, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 64.

<sup>11</sup> Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag*, in: *Sagittarius* 4 (1973); ders., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin 1954, S. 53ff., und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, Kap. *Schütz und Schubert*, S. 183ff.

„stylus comicus“), vielmehr ihr „stylus communis“ auf der Balance zwischen musikalischen („harmonia“) und sprachlichen Regulativen basierte<sup>12</sup>. Diese neue Sichtung mit einer Uminterpretation der gängigen Charakterisierung Schützens als „musicus poeticus“ einher. Assoziierte die ältere wortbetonende Forschung mit dem Terminus „poeticus“ primär „Poesie“<sup>13</sup>, so die jüngere eher „Poetik“ im Sinne einer musikalischen Handwerks- und Kompositionslehre. Der Perspektivenwechsel von Schütz als Prediger des biblischen Wortes zum Baumeister des musikalischen Satzes führte zum Kategorienwechsel innerhalb der Forschungen zur *Geistlichen Chormusik*. Untersuchungen darüber, wie die Musik gleichsam „zu sich selbst kommt“ und sich partiell vom Text emanzipiert, rückten ins Zentrum des Interesses. Zugleich weitete sich der Horizont der Analysen. Das punktuelle Analysieren mußte einer komplexeren Perspektive weichen, die auf die Darlegung des musikalischen Gesamtzusammenhangs der Einzelmotette aus war. Ihr bevorzugter Gegenstand wurden jene musikalischen „Requisiten“, die Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* als Garanten „guter Ordnung“ preist: Kontrapunkt, Imitation, Kadenzbildung, Tonarten, Besetzung, Themenbildung, Form, Stile. Es galt jeweils, „einige dieser Requisita als ein zusammenhängendes System darzustellen“<sup>14</sup> und darin den musikalischen „Eigensinn“ einer Motette und Schützens künstlerische Potenz zu erfassen.

So sehr diese Erweiterung des Horizonts als solche zu begrüßen ist — sie gibt doch auch Anlaß zu einigen weiterführenden Fragen: Ist bei Untersuchungen der kompositorischen Regulative eine Beschränkung auf jene Kategorien, die Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* expliziert, auf Dauer sinnvoll, oder sollte man nicht zusätzlich die den Kompositionen impliziten Ordnungsfaktoren berücksichtigen? Schütz selber deutet dies mit der Formulierung an, daß „(unter andern) [sic!] [. . .] die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio vocum: Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr [sic!]“ für eine „gute Ordnung“ in der *Geistlichen Chormusik* sorgen<sup>15</sup>.

Und: Wie ist der Geltungsbereich dieser nur z. T. expressis verbis benannten „Requisiten“ zu bestimmen? Hatten die Studien zur *Geistlichen Chormusik* sich auf den Zusammenhang der musikalischen Determinanten innerhalb einer Motette konzentriert und so — ausgehend von der Prämisse des Sammelcharakters der *Geistlichen Chormusik* — gleichsam die ‚Kontextlosigkeit‘ zum Prinzip erhoben, so bleibt zu prüfen, ob Schütz die 29 Stücke tatsächlich ohne „Ordnung“ zusammengefügt hat oder aber jene expliziten und impliziten „Requisiten“ auch für die Disposition der 29 Motetten im Gesamtzusammenhang der *Geistlichen Chormusik* Geltung haben.

<sup>12</sup> Vgl. Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette „Die mit Tränen säen“*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1982/83, S. 50ff. Hier wird aus der Balance beider Determinanten, aus dem sinnvollen Gegeneinander musikalischer und sprachlicher Strukturen der Gesamtsinn der Komposition erschlossen: die formale Figur des „simul iustus et peccator“, Luthers „Definition des Menschen vor Gott“

<sup>13</sup> Der „musicus poeticus [ ] dient offen und handfest dem Wort“ (Arnold Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, in: *AfMw* 9 (1952), S. 100).

<sup>14</sup> Werner Breig, *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (vgl. Anm. 3), S. 123.

<sup>15</sup> Heinrich Schütz, Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, NSA 5, S. IV

Für die Annahme eines systematischen musikalischen Zusammenhangs aller Einzelmotetten, die sich zu einem ‚perfekten Opus‘ zusammenfügen, gibt es mehrere Anhaltspunkte: In seiner programmatischen Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* spricht Schütz direkt die „dispositiones modorum“ an, bezieht sie allerdings nicht ausdrücklich auf die Einzelmotette, so daß auch das Gesamtwerk *Geistliche Chormusik* mitgemeint sein könnte. Dafür spricht die Opus-Bezeichnung auf dem Titelblatt des Drucks, die auf die in dieser Zeit sich etablierende Idee eines „opus perfectum et absolutum“ hinweist. Schließlich ist auf Schützens im *Memorial* von 1645 geäußerte Intention zu verweisen, „unterschiedliche angefangene Musicalische Wercke zu compliren“<sup>16</sup>. Die Formulierung „Wercke [...] compliren“ meint offensichtlich nichts anderes als ein „opus perfectum“ zusammenstellen.

Was aber verstand Schütz konkret unter „compliren“? Ist damit angedeutet, daß nicht nur die Einzelmotette, sondern die ganze *Geistliche Chormusik* eine „Komposition“ sei, ein opus, dessen Einzelteile sich zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen? Schließlich: Nach welchen Kriterien sind die Motetten der *Geistlichen Chormusik* angeordnet und wie sieht demzufolge die Gesamtdisposition der *Geistlichen Chormusik* aus?

## II. Musikalische Regulative der Disposition

### 1. Stimmzahl

Das erste und offensichtlichste Anordnungsprinzip der 27 Motetten<sup>17</sup> ist das zunehmender Stimmzahl (vgl. Tabelle 1, S. 253). Diese Ordnungsweise ist die gewöhnlichste der *Geistlichen Chormusik*, sie findet sich, bezogen auf die Singstimmen, u. a. auch in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und in den *Symphoniae sacrae* I und II. In der *Geistlichen Chormusik* folgen auf 12 fünfstimmige Sätze 12 sechsstimmige und 5 siebenstimmige, ‚idealiter‘ also gliedert sich das *opus undecimum* in 12 + 12 + 6 Stücke.

### 2. Stimmdisposition

Auf die Gliederung der *Geistlichen Chormusik* in fünf-, sechs- und siebenstimmige Motettenblöcke hat Schütz die Dispositionsarten abgestimmt. Jeder Motettenblock folgt einem eigenen Dispositionsschema (vgl. Tabelle 1). Diese Konvergenz verschiedener Organisationsprinzipien ist für die *Geistliche Chormusik* im ganzen typisch.

Die fünfstimmige Motettengruppe rekurriert auf die Norm des vierstimmigen a-voce-piena-Satzes der klassischen Vokalpolyphonie. Dieser wird in traditioneller Weise durch Verdopplung je einer satzkonstituierenden und modal dominierenden

<sup>16</sup> Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich Hermann Müller, Regensburg 1931, Nachdr. Hildesheim 1976, S. 160.

<sup>17</sup> Die *Geistliche Chormusik* besteht aus 27 Motetten und 29 Partes, da zwei Motetten sich aus prima und secunda pars zusammensetzen: Nr. 1 und 2 sowie Nr. 4 und 5.

Stimme (Sopran oder Tenor) erweitert. Innerhalb des fünfstimmigen Motettenblocks lösen sich darüber hinaus Sopran- und Tenorduplizierung systematisch ab. Man kann dabei die Anlage als Spiegelung um die Achse zwischen Nr. 7 und 8 oder als zweifache Folge von 1 + 3 + 1 Motetten begreifen.

In der sechsstimmigen Motettengruppe setzt sich die Verstärkung modal dominierender Stimmen durch Verdopplung fort. Zugleich wird das sukzessive Ausbalancieren von Tenor- und Sopranverdopplung der fünfstimmigen Gruppe hier ins Simultane gewendet. Natürlich hätte Schütz auch die Möglichkeit einer uneinheitlichen Disposition der sechsstimmigen Motetten gehabt, etwa — in Analogie zu Nr. 27 — durch gelegentliche Verdreifachung des Tenors oder Multiplikation einer sekundären Stimme (Baß oder Alt). Daß er von diesen Variationsmöglichkeiten absieht, mag ein Indiz dafür sein, wie sehr ihm an einer Koordination der Ordnung der Stimmzahl und Stimmposition gelegen war.

Das bestätigt die siebenstimmige Gruppe. Auch sie unterliegt einem eigenen — nun allerdings nicht mehr traditionell-normativen, sondern individuellen — Dispositionsverfahren. Zwar greift der letzte Motettenblock<sup>18</sup> auf die Sopran- oder Tenorverstärkung der Motetten 1 — 23 zurück; insofern kann man von einem gemeinsamen Dispositionskern aller Motettenblöcke sprechen, der lediglich durch je eigene Zusatzstimmen ergänzt wird. Jedoch wird in dieser Schlußgruppe generell die stereotype Disposition durch eine originelle abgelöst. Dies ist ablesbar an den atypischen Schlüsselkombinationen, die ihrerseits lediglich Reflex der allgemeinen Lagenerweiterung sind. Diese betrifft erstens die Extensionen des Oktavambitus der Einzelstimmen, zweitens den Gesamtambitus eines Satzes (der die *a-voce-piena*-Grenzen z. B. durch eine zusätzliche fünfte Stimmlage überschreitet) und drittens die Verlagerung der Sätze in tiefere Regionen.

Innerhalb der individuell und nicht mehr stereotyp tiefgeschlüsselten Motetten Nr. 24—29 verwendet Schütz zweimal (in Nr. 25 und 27) die *a-voce-piena*-Disposition, in der die 1. und 3. sowie die 2. und 4. Stimme jeweils einen oktavgleichen Ambitus innerhalb eines Gesamtambitus von 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Oktaven ausfüllen. Interessant ist nun, daß Schütz in seinem Originaldruck von 1648 auf diese aus der Tradition der Vokalpolyphonie stammende ‚vokale‘ Dispositionsart hinweist. In den vokal strukturierten Sätzen 25 und 27 sind sämtliche Stimmen — ganz gleich, ob sie mit ‚Vox‘, ‚Instrumentum‘ oder gar nicht bezeichnet sind — textiert, während in den atypisch disponierten Sätzen nur die nicht mit ‚Instrumentum‘ bezeichneten Stimmen textiert sind. Offensichtlich ist die vollständige Textierung dieser Sätze hier nicht unbedingt als Anweisung zur vokalen Ausführung der Stimmen zu verstehen, sondern als Strukturbezeichnung. Sie gibt die Dispositionsart *a-voce-piena* an. Schütz hebt somit durch die Textierung der ‚Instrumenta‘-Stimmen in Andrea Gabrielis Motette (Nr. 27) deren Satzstruktur, die *a-voce-piena*-Disposition, hervor.

Die regulative Idee zur Gestaltung des individuell disponierten siebenstimmigen Schlußblocks ist die systematische Lagensenkung<sup>19</sup>. Sie hat ihre Voraussetzung im ruckartigen Anheben des ganzen Satzes von Nr. 24 auf 25, bei dem jede Stimme in die

<sup>18</sup> Der individuell disponierte Motettenblock beginnt bereits eine Position vor dem Stimmzahlwechsel mit Nr. 24.

<sup>19</sup> Vgl. Tabelle 1, besonders den durch Pfeile angezeigten Schlüsselwechsel der Einzelstimmen.

nächsthöhere Lage (Schlüssel) wechselt. Zwischen Nr. 25 und Nr. 28 senkt sich der Satz nun allmählich, derart, daß jede Stimme mindestens um eine Position, also in die nächsttiefere Stimmlage, versetzt wird. Schließlich wiederholt sich von Nr. 28 auf 29 die den ganzen Satz erfassende Rückung von Nr. 24 auf Nr. 25, nun allerdings in die entgegengesetzte Richtung. Mit Nr. 29 ist die *Geistliche Chormusik* an ihr formales Ende und zugleich die Lage an ihren extremen Tiefpunkt gelangt.

Es bleibt zu fragen, ob der lineare Prozeß der ‚Depression‘, der die Disposition der Stimmen im siebenstimmigen Abschnitt steuert, ausschließlich musikalisch-artistisch motiviert ist, oder ob die systematische Lagensenkung darüber hinaus textexpressive Absichten verfolgt, ob also eine Korrelation zwischen musikalischer Lage und Affektlage der Texte besteht. Dies gilt zweifelsfrei für die beiden Schlußmotetten, in denen der musikalische Prozeß kulminiert. Mit *Auf dem Gebirg hat man ein Geschrei gehört* (Nr. 28) schlägt die allgemeine Stimmung ins Negative um. Das Geschrei kommt wirklich aus „tiefster“ Not, denn die Klage erklingt ohne die in der *Geistlichen Chormusik* übliche Aussicht auf Errettung. Der christozentrischen Selbstversicherung der vorangehenden Motetten steht hier die absolute Vereinsamung und Trostlosigkeit (Nr. 28) gegenüber<sup>20</sup>. Wer dennoch eine „heile Welt“<sup>21</sup> als Grundlage von Schützens Weltbild sehen will, verschließt sich dessen Realitätssinn und dem radikal pessimistischen Inhalt dieser Texte — und damit einer zentralen Botschaft der *Geistlichen Chormusik*.

So könnte die extreme Klage dieses Motettentextes die extreme Lage des musikalischen Satzes hervorgerufen haben, die Erniedrigung des Menschen — anspielend auf die politische ‚Lage‘ während des Krieges — die Erniedrigung des Tonsatzes. Der Text von Nr. 28 wäre also — ergänzt und gesteigert durch den drohenden Ton in *Du Schalksknecht* (Nr. 29) — eine Determinante der Lagenkonzeption des Schlußblocks.

### 3. Besetzung

Schützens *Opus 11* ist „Chormusik“, insofern der Vokalsatz ohne Unterstützung eines instrumentalen Generalbasses konzipiert ist: Der „Stylus der Kirchen-Music“ kommt „ohne den Bassum Continuum“ aus, welcher lediglich auf „Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit“<sup>22</sup> dem Druck hinzugefügt wurde. Dennoch schließt die Chormusik die Beteiligung von Instrumenten nicht aus. Die fünf, sechs und sieben Stimmen sind — so das Titelblatt — „beydes Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen“, wobei hier noch offen bleibt, ob Schütz mit „beydes“ eine Duplizierung der Vokalstimmen durch Instrumente oder eine Alternative zwischen vokaler und instrumentaler Besetzung einer Stimme meint. Im Vorwort jedoch und durch die Bezeichnungen der

<sup>20</sup> In Nr. 28 wird die religiöse Totenklage politisch interpretiert. Dies wird deutlich, wenn man Nr. 28 und 29 als Klage und Anklage aufeinander bezieht: Nr. 29 gibt den Grund für die untröstliche Verzweiflung von Nr. 28 an, die Erbarmungslosigkeit der „Mitsknechte“

<sup>21</sup> Schmidt, S. 76.

<sup>22</sup> So Schütz im Vorwort und auf dem Titelblatt. Um so erstaunlicher wirkt die Tatsache, daß die so bedeutsame Vorrede im Generalbaßbuch steht. In Abschnitt V wird eine besondere Funktion der Generalbaßstimme für das Verständnis des modalen Gesamtzusammenhangs der *Geistlichen Chormusik* zu erörtern sein.

Einzelstimmen macht Schütz deutlich, wie vokaler und instrumentaler Anteil in den verschiedenen Motettengattungen zu verteilen sind, und daß auch in der *Geistlichen Chormusik* in bestimmten Fällen Instrumente unverzichtbar sind, soll die ästhetische Idee der Sätze voll zur Geltung kommen.

Im Druck von 1648 (vgl. Tabelle 1) sind in den Motetten 1–23 die Einzelstimmen unbezeichnet (d. h. ohne „Vox“- oder „Instrumentum“-Angabe) und vollständig textiert. Dies deutet darauf hin, daß hier die erste ‚Gattung‘ des Kirchenstils vorliegt, in der die Vokalstimmen durch colla-parte-Instrumente verstärkt werden können („beydes mit Vocal- und Instrumental-Stimmen besetzter voller Chore“). Die Instrumente sind hier lediglich akzidentelle Zusatzstimmen.

Die Mehrzahl der Motetten der siebenstimmigen Gruppe (Nr. 25 ausgenommen, bedingt auch Nr. 27) scheint hingegen nicht nur instrumentierbar, sondern ‚instrumentalisiert‘. Die Instrumente haben hier offensichtlich eine konstitutive Funktion. Indiz dafür ist die andersartige Satzanlage dieser Motetten, die ja nur noch zweimal (Nr. 25 und 27) a-voce-piena disponiert sind (ohne sich allerdings in den üblichen Lagen zu bewegen), ansonsten aber individuelle, nicht spezifisch vokale Schlüsselungen verwenden. Diese sind einerseits Ausdruck der z. T. extremen Lagen, andererseits des erweiterten Ambitus der Einzelstimmen. Beides deutet darauf hin, daß die Vokalstimmen schon aus technischen Gründen durch Instrumente ersetzt werden sollten. Der besonderen Satzstruktur wird der Einsatz der Instrumente gerecht — deshalb läßt Schütz über diese Stimmen die Angabe „Instrumentum“ drucken. Offensichtlich sind diese Motetten in Schützens zweiter ‚Gattung‘ der Kirchenmusik „aufgesetzt“, in der „die Partheyen nicht dupliret, Tripliciret, &c. Sondern in Vocal und Instrumental-Partheyen vertheilet . . . werden“<sup>23</sup>.

Betrachtet man nun den siebenstimmigen Motettenblock als ganzen hinsichtlich des quantitativen Verhältnisses zwischen vokalem und instrumentalem Satzanteil, so tritt parallel zum unter II. geschilderten Prozeß der Lagensenkung ein Instrumentalisierungsprozeß hervor<sup>24</sup>. Ausgehend von Nr. 24 steigert sich der Anteil der Instrumente am Satz von 4 über 5 (Nr. 26–28) auf 6 (Nr. 29) zum Maximum dessen, was innerhalb der Vokalmusik möglich ist.

Einzig in der Gabrieli-Motette (Nr. 27) hat Schütz jene mit „Instrumentum“ bezeichneten Stimmen vollständig textiert belassen. Hätte er an eine vokale Ausführung dieser Stimmen gedacht (was die Textierung suggeriert), so erübrigte sich die Bezeichnung „Instrumentum“. Die Textierung dieser „Instrumentum“-Stimmen könnte einerseits auf das Original der Gabrieli-Motette verweisen — in dem ebenfalls alle Stimmen durchtextiert sind —, andererseits hat sich im Kontext der *Geistlichen Chormusik* gezeigt, daß Textierung oder Nichttextierung nichts Definitives über die Besetzung einer Stimme aussagt, vielmehr ein Dispositionshinweis ist. Die Stimmbezeichnung „Instrumentum“ hingegen legt die instrumentale Ausführung einer Stimme fest.

<sup>23</sup> Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, S. IV

<sup>24</sup> Die Instrumentalisierung kann Medium der Lagensenkung sein, aber umgekehrt legt die Instrumentalisierung auch die Verwendung neuer extremer Lagen nahe. Instrumentalisierung, Lagensenkung und individuelle Stimm disposition sind parallele Phänomene.

Historisch betrachtet stellt sich die ‚Instrumentalisierung‘ innerhalb der *Geistlichen Chormusik* als Emanzipation des Instrumentalen dar. Zwar fehlt im Vergleich zu den *Symphoniae sacrae* noch die instrumentenspezifische Satzstruktur, Stimmführung oder formbestimmende Funktion konzertierender Instrumente. Doch zeigt der Satz eine Akzentuierung des instrumentalen Klanganteils, der zu Erweiterungen der stimmlichen und kompositorischen Möglichkeiten führt. Die Instrumente nehmen im Schlußblock der *Geistlichen Chormusik* eine Position zwischen ad libitum hinzuzufügenden duplizierenden Stimmen oder akzidentellen Ersatzstimmen (mit der äußerlichen Funktion, die Klangvielfalt zu steigern) und ihrer modernen Rolle als konzertierendes Element mit eigenem Idiom ein. Sie sind zwar satztechnisch den vokalen Stimmen noch gleich, erweitern aber gleichwohl die Satzstruktur und den musikalischen Ausdruck.

Wie der parallel laufende Prozeß der Lagensenkung scheint auch die allmähliche Verstärkung des instrumentalen Satzanteils zugleich textlich begründet zu sein. Die sukzessive Zurücknahme der Vokalstimmen führt bis zu dem extremen Punkt (Nr. 29), wo nur noch eine der sieben Stimmen spricht. Diese Reduktion des vokalen Anteils im Chorsatz erzeugt einen gleichsam solistischen Satz, welcher den Übergang zum persönlich engagierten Sprechen in den Texten 28 und 29 und deren besondere Sprachform nachvollzieht. Das Lamento der Verlassenen auf dem Gebirge wird durch zwei Vokalstimmen realisiert, dem Verhältnis zwischen Erzähler und Figur entsprechend, während in Nr. 29 die direkte Rede Gottes (*Du Schalksknecht*) musikalisch ‚monodisch‘ gestaltet wird. Am Ende des *opus undecimum* ist Schütz an das Ende der Gestaltungsmöglichkeiten seiner Chormusik — und an die Gattungsgrenze — gekommen, sowohl hinsichtlich der Lage als auch der Besetzung.

#### 4. Modus

Neben der Stimmzahl, der StimmDisposition und der Besetzung sind für die systematische Verknüpfung der Motetten der *Geistlichen Chormusik* auch ihre Tonarten verantwortlich. Die Modi werden in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 — in einer Zeit, in der manche sie in ihrer klassischen Form und Funktion bereits für obsolet hielten — noch einmal in geradezu lehrbuchhafter Weise als entscheidender musikalischer Ordnungsfaktor präsentiert, als Medium origineller zyklischer Organisation eines mehrteiligen Kunstwerks.

Eher durch eine empirische Untersuchung der *Geistlichen Chormusik* als durch Rekurs auf theoretische Traktate kann man zeigen, daß der von Schütz verwendete Terminus „dispositiones modorum“ doppeldeutig ist. In einem engeren Sinn bezieht er sich zunächst auf die modale Disposition innerhalb einer Motette (Positionierung der Kadenzten, Verwendung von mixtio und commixtio usw.). Zugleich aber zeigt die Gesamtanlage, daß er als weiter gefaßter Begriff auf das *opus undecimum* bezogen ist und die Stellung der Modi sämtlicher Einzelmotetten innerhalb des „Werckleins“ *Geistliche Chormusik* meint<sup>25</sup> (vgl. Tabelle 2). Somit hängt die Entscheidung über den

<sup>25</sup> Das sich entgegen Schützens typisch untertreibender Formulierung als großdimensioniertes Kunstwerk erweist.

Modus einer einzelnen Motette sowohl von deren Textaffekt als auch von ihrer Position im Gesamtgefüge der *Geistlichen Chormusik* und deren spezifisch musikalischer Ordnung ab.

Daß verschiedene Einzelkompositionen nach tonartlichen Kriterien zusammengefaßt werden, war nun allerdings zu Schützens Zeit nichts Neues mehr; innovativ und originell agiert Schütz jedoch in der Art, wie er die Motetten modal bündelt. Bereits im 16. Jahrhundert stellte man einzelne Kompositionen nach tonartlichen Gesichtspunkten zusammen, zumeist, um ein bestimmtes Tonartensystem zu dokumentieren. Orlando di Lasso beispielsweise präsentiert in seinen *Cantiones sacrae* von 1562 und in den *Bußpsalmen*<sup>26</sup> das alte Acht-Tonarten-System, indem er die Modi in der Folge 1. – 8. auftreten läßt. Dasselbe lineare Anordnungsprinzip, nun allerdings bezogen auf das Zwölf-Tonarten-System, verwendet Alexander Utendal in seinen 12 *Bußpsalmen* (1570).

Im 17. Jahrhundert kamen nun die alten Tonartensysteme in Bewegung. Daraus resultierten terminologische Verwirrungen, vornehmlich die Zählung der Modi betreffend. Um bei der folgenden Untersuchung der modalen Organisation der *Geistlichen Chormusik* eine inadäquate Terminologie zu vermeiden, soll Schützens eigener Sprachgebrauch, wie er sich im Inhaltsverzeichnis des *Schwanengesangs* darstellt, verwendet werden<sup>27</sup>. Schützens Zählung beginnt ganz traditionell mit dem dorischen Modus; der 6. Modus hat Finalis *f* und *b*-molle-Vorzeichnung, der 5. Modus Finalis *c* und *b*-durum.

Die Modi der Motetten 1 – 23 lassen sich nach den traditionellen Kriterien (Schlüsselkombination, Finalis, Stimmdisposition, Sopran und Tenor als modal konstitutive Stimmen, Ambitus der Einzelstimmen und Gesamtambitus des Satzes, Kadenzordnung und gelegentlich modal typischer Imitationsmotive) bestimmen<sup>28</sup>. Da Schütz diese 23 Stücke hinsichtlich der traditionellen Determinanten äußerst klar, fast idealtypisch gestaltet, ist ihre tonartliche Definition relativ unproblematisch. Lediglich die Aria *Also hat Gott die Welt geliebt* (Nr. 12) wirkt irritierend, da sie als einzige dieser Motetten nicht tief-, sondern hochgeschlüsselt ist und die Generalbaßstimme nicht der Lage des Vokalsatzes entspricht. Während der Vokalsatz ohne Vorzeichen und mit Finalis *a* notiert ist, verwendet die Generalbaßstimme Kreuzvorzeichnung und die Finalis *e*<sup>29</sup>. Beide jedoch fixieren — in unterschiedlichen Lagen — den 9. Modus. Schwieriger stellt sich die modale Definition der

<sup>26</sup> Vgl. Ignace Bossuyt, *Die „Psalmi Poenitentiales“ (1570) des Alexander Utendal. Ein künstlerisches Gegenstück der Bußpsalmen von O. Lassus und eine praktische Anwendung von Glareans Theorie der zwölf Modi*, in: *AfMw* 38 (1981), S. 279ff.; Stefan Schulze, *Die Tonarten in Lassos „Bußpsalmen“ mit einem Vergleich mit Alexander Utendals und Jacob Reiners „Bußpsalmen“*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 9).

<sup>27</sup> Er entspricht der Terminologie Marco Scacchis, auf dessen Traktat von 1643 Schütz im Vorwort der *Geistlichen Chormusik* verweist. Vgl. Hellmut Federhofer, *Marco Scacchis „Cribrum musicum“ (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1964, S. 76ff. Schützens Lehre findet sich — entgegen der Titelwahl des Herausgebers — nicht exakt in Christoph Bernhards *Tractatus* wieder, da dieser in moderner Weise den ionischen Modus als 1. Ton betrachtet. Vgl. Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu allgemein Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 und ders., *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992 (= *Bärenreiter Studienbücher Musik* 3).

<sup>29</sup> Man kann diese Divergenz vorläufig als Differenz zwischen Strukturnotation und Klangnotation (die Generalbaßnotierung ist als Transpositionsaufforderung für die Stimmen gedacht) interpretieren. Näheres dazu bei Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel 1960, bes. S. 92ff.

vokal-instrumentalen Motetten Nr. 24–29 dar. In ihnen treten aufgrund der individuellen Stimm disposition und Satzstrukturen sowie der kontinuierlichen Lagensenkung die traditionellen Modusmerkmale zurück, so daß eine modale Einordnung immer alternative Möglichkeiten der Bestimmung berücksichtigen muß. Die Auflösung des Beziehungsnetzes zwischen Stimmposition, Schlüsselung, Lage und Finalis erfordert die Rekonstruktion immanenter modaler Kriterien speziell für diese Schlußgruppe der *Geistlichen Chormusik*.

Die Motetten Nr. 25 und 27 sind a-voce-piena disponiert, weshalb die modal dominierenden Stimmen Sopran und Tenor den Modus als 10. auf *a* (Nr. 25) bzw. als 6. auf *f* (Nr. 27) festlegen. In den Motetten Nr. 24, 28 und 29 haben einige der Stimmen — vornehmlich jene mit „Instrumentum“ bezeichneten — den vokalen Oktavambitus instrumentenspezifisch ausgedehnt. Man könnte also die im Normalambitus verbliebenen Stimmen, zusammen mit dem Kriterium der modalen Hierarchie der Stimmen, zum Maßstab machen. Dann spräche in Nr. 28 der authentische Tenor für den 5. Modus *ex c* und in Nr. 29 der plagale Tenor für den 2. Modus *ex g*. In Nr. 24 könnte maßgebend sein, daß die Melodie des Kirchenliedes in ihrer ursprünglichen Lage im Tenor liegt und damit den 10. Modus *ex a* fixiert.

Darüber hinaus gibt die Quelle einen weiteren Hinweis zur Entschlüsselung der Modi. Schütz betitelt in den nicht a-voce-piena disponierten — also modal irritierenden — Motetten Nr. 24, 26, 28 und 29 einige Stimmen „Vox“ — interessanterweise ausschließlich jene, die im Cantus- oder Tenor-Stimmbuch stehen und sich oktavierend aufeinander beziehen. Damit wird ein direkter Konnex zwischen diesen „voces“ und dem a-voce-piena-Satz hergestellt, in dem ebenfalls Cantus und Tenor modal entscheidende Stimmen sind. Da die mit „Vox“ bezeichneten Stimmen zugleich die höchsten Vokalstimmen des Satzes sind<sup>30</sup>, könnte natürlich auch generell die Oberstimme eines Satzes — unabhängig von ihrer Schlüsselung — den Modus determinieren. Man kann annehmen, daß die „Vox“ die modal ‚bestimmende‘ Stimme im Satz ist und die Betitelung „Vox“ nicht nur eine Besetzungs-, sondern eine Funktionsangabe ist. Sie weist auf die Stimmhierarchie und damit auf den Modus hin. Auf der Basis dieser Hypothese wären dann allerdings die Motette Nr. 24 im 9. Modus und Nr. 28 im 6. Modus geschrieben.

Aber auch wenn eine eindeutige modale Einordnung der Motetten Nr. 24–29 nicht möglich ist, kann das modale Gesamtkonzept der *Geistlichen Chormusik* freigelegt werden — zumal die Gewährung eines größeren tonartlichen Spielraums der Schlußmotetten sich als konstitutiver Teil dieses Konzepts erweisen wird.

Die entscheidende Idee der tonartlichen Organisation der *Geistlichen Chormusik* möchte ich als modale „Konzentration“ bezeichnen. Der Begriff „Konzentration“ meint in diesem Zusammenhang, daß sich sämtliche Motetten modal symmetrisch um ein Zentrum gruppieren (vgl. Tabelle 2, S. 254). Dies gilt jedoch in verschiedenen Graden und Sektionen: je weiter die Motetten von diesem Zentrum entfernt sind, desto schwächer wird ihre modale Beziehung zueinander. Die tonartliche ‚magnetische Kraft‘ des Zentrums läßt gleichsam nach außen, zu den Rändern des Opus hin nach, die modale Konzentration nimmt ab.

Das tonartliche Zentrum der *Geistlichen Chormusik* bildet der Satz Nr. 16 *Ein Kind ist uns geboren*. Er steht im 6. Modus und bildet den Punkt, in dem sämtliche 27 Motetten modal gespiegelt werden. Allerdings nimmt die Genauigkeit der Spiegelung

<sup>30</sup> Lediglich in Nr. 26 wird ihnen ein „Instrumentum“ lagenmäßig übergeordnet.

mit der Entfernung von diesem Mittelpunkt ab: Zunächst spiegeln sich die Motetten Nr. 15 und 17 (1. Modus), Nr. 14 und 18 (2. Modus) und Nr. 13 und 19 (2. Modus) in Nr. 16 ‚wörtlich‘. Dann — an der Zäsur zwischen fünf- und sechsstimmigen Motetten, kongruierend also mit einer anderen Ordnung der *Geistlichen Chormusik* — wechselt das Prinzip der Spiegelung. Nun werden — ebenfalls dreimal — komplementäre Modi aufeinander bezogen: 9. und 10. in Nr. 12 und 20, 5. und 6. in Nr. 11 und 21 sowie 1. und 2. in Nr. 10 und 22. Einen Schlußpunkt setzen die beiden wieder im 6. Modus verfaßten Motetten Nr. 9 und 23. Sie markieren die äußeren Grenzen des inneren Hauptteils der *Geistlichen Chormusik*. Die primäre tonartliche Anlage, in der *e i n z e l n e* Motetten aufeinander bezogen werden, ist hier abgeschlossen. Dies wird durch den Rückbezug auf das Zentrum und den Ausgangspunkt, den 6. Modus, verdeutlicht. Anfang und Ende der modalen Spiegelung von Einzelmotetten werden so identifiziert.

Es entspricht dem Konzept nach außen nachlassender modal-symmetrischer Bestimmtheit, wenn sich an die je dreimalige exakte und komplementäre Spiegelung eine weniger strenge Spiegelung von Motettengruppen anschließt. Sie erfolgt fast zugleich mit dem erneuten Wechsel der Stimmzahl und exakt am Übergang zur neuen Sektion der ‚instrumentalisierten‘, d. h. neuartig disponierten und besetzten Motetten, also wiederum in Kongruenz zu anderen Aufbauprinzipien der *Geistlichen Chormusik*. Jetzt werden lediglich Motettengruppen, bestehend aus je sechs Motetten (das sind im Anfangsteil acht Stücke) aufeinander bezogen. Offenbar sind diese Motetten nicht mehr direkt modal über identische oder komplementäre Modi verknüpft, sondern nur noch indirekt aufgrund ihres plagalen oder authentischen Charakters. Bis auf eine Ausnahme verwenden beide Gruppen von sechs Motetten durchgehend plagale Modi<sup>31</sup>.

Zu den Rändern der *Geistlichen Chormusik* hin also läßt die Bedeutung des Modus als Regulativ des Zusammenhangs der Einzelmotetten nach, er faßt lediglich Komplexe von Motetten zusammen und stellt sie in einen Spiegelungszusammenhang. Neben die Tonart als regulative Idee für den Gesamtaufbau der *Geistlichen Chormusik* treten, wie oben gezeigt, andere Dispositionsweisen, die sowohl übergreifend wirken als auch speziell für die individuellen Schlußmotetten entworfen sind und diese auf besondere Art und Weise zusammenschließen.

Resümierend ist zur modalen Gesamtanlage der *Geistlichen Chormusik* anzumerken, daß diese, anders als die meisten tonartlich organisierten Werksammlungen von Schützens Vorgängern und Zeitgenossen, keinem linearen, sondern einem konzentrischen Anordnungskonzept verpflichtet ist. Die Abfolge der Modi entspricht nicht ihrer numerischen Reihenfolge, so daß man von einem quasi ‚chronologischen‘ Prinzip sprechen könnte, das das System der Modi in die Zeit transponiert. Schütz handhabt die Tonarten virtuoser und differenzierter und stellt sie nach einem eher ‚architektonischen‘ Bauprinzip zusammen<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Entweder durchbricht der 9. Modus von Nr. 24 oder der 5. Modus von Nr. 28 die plagale Einheit der Schlußgruppe.

<sup>32</sup> Vgl. allgemein die barocke Architektur von außen nach innen, hier von innen nach außen. Dazu Hermann Jung, *Schütz und Monteverdi. Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehungen*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 284.

Die Anordnungsmethode der Spiegelung mit Verdichtung der Bezüge zum Zentrum hin scheint ein „individuelles Werkkonzept“<sup>33</sup> der *Geistlichen Chormusik* zu sein. Dennoch lassen sich auch in anderen Opera Schützens — in den *Italienischen Madrigalen*, den *Symphoniae sacrae* I und II und im *Schwanengesang* — übergreifende tonartige Sinnzusammenhänge beobachten — die allerdings an dieser Stelle nicht behandelt werden können.

##### 5. Schützens Auswahl aus dem Tonartenbestand und deren hypothetische Kriterien

Es bleibt zu prüfen, ob über die konsequente *A n o r d n u n g* der Modi in der *Geistlichen Chormusik* nach dem Prinzip der konzentrierenden Spiegelung hinaus auch die *A u s w a h l* der Modi einem musikalischen Plan folgt<sup>34</sup>, oder ob sie ausschließlich vom Textaffekt der Einzelmotetten determiniert ist. Die modal organisierten Sammlungen z. B. Lassos oder Utendals dienten, wie gesagt, der kompletten Darstellung des Acht- oder Zwölf-Tonarten-Systems. Schütz dagegen hat weder sämtliche acht noch zwölf Modi in der *Geistlichen Chormusik* verwendet, sondern aus dem Repertoire der Modi ausgewählt. Nach welchen Kategorien und welcher modalen Werkidee? Die tatsächlich in der *Geistlichen Chormusik* verwendeten Modi und ihre Relationen ermöglichen eine hypothetische Rekonstruktion dieser Idee. Praktisch verfügbar waren für einen Komponisten der Gabrieli-Schule zehn statt acht oder zwölf Modi. Diese ergaben sich aus einer Erweiterung der acht Tonarten durch zwei Modi auf *a* (9. und 10. Ton), nicht aus einer Reduktion der zwölf Modi durch Identifikation der *c*- und *f*-Modi. Daß Schütz tatsächlich vom Acht-Tonartensystem und dessen mit *b*-molle statt *b*-durum notierten *f*-Modus her dachte, zeigt sich im *Schwanengesang*, in welchem die *c*-Modi als Transpositionen des 5. bzw. 6. Modus bezeichnet werden und nicht umgekehrt — aus der Perspektive des Zwölf-Tonartensystems — die *f* per *b*-molle notierten Modi als transponierter 11. bzw. 12. Modus<sup>35</sup>.

In der *Geistlichen Chormusik* entschied sich der Gabrieli-Schüler Schütz zunächst für ein zusätzliches Prinzip der Auswahl aus diesem Tonartenbestand, das er später im *Schwanengesang*<sup>36</sup> wieder zur Geltung bringen sollte: die einheitliche Tiefschlüsselung<sup>37</sup>. Durch sie halbiert sich die Zahl der verfügbaren Modusformen von 20 auf 10,

<sup>33</sup> Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1981, S. 24ff.

<sup>34</sup> Bachs *Wohltemperiertes Klavier* und Chopins *Préludes op. 28* sind im Verzicht auf eine Auswahl aus den Tonarten und in der je charakteristischen Anordnung der Stücke Beispiele für theoriebewußte zyklische Dispositionsweisen, die einerseits ein modernes Stimmungssystem, andererseits die Quintverwandtschaft der Tonarten zur Grundlage haben.

<sup>35</sup> Nach Auskunft von Bernhard Meier verfahren Andrea Gabrieli in seinen Orgelricercaren von 1595 und Giovanni Gabrieli in den Orgelintonationen von 1593 ebenso. Die dort verwendete Terminologie, die zwölf verschiedene Modi benennt, täuscht über die reale Anzahl von lediglich zehn Tonarten hinweg. Zu den traditionellen 8 Modi treten zwei Modi *ex a* hinzu, während die *c*-Modi mit *b*-durum sich nicht mehr von dem per *b*-molle notierten 5. und 6. Modus unterscheiden.

<sup>36</sup> Darüber hinaus rücken *Geistliche Chormusik* und *Schwanengesang* noch in zwei anderen Punkten in eine besondere Nähe. Der *Schwanengesang* setzt die Stimmzahlentwicklung der *Geistlichen Chormusik* fort: 5-6-7-8, ebenso verzichtet er auf den 7. Modus.

<sup>37</sup> Sie gilt uneingeschränkt nur für Nr. 1–23; die folgenden Motetten sind zwar individueller geschlüsselt, fügen aber bis auf eine Ausnahme (8. Modus) keine weiteren Modi mehr hinzu. Gegen die Regel der Tiefschlüsselung verstößt im Hauptteil der *Geistlichen Chormusik* nur noch die *Arie Nr. 12*, deren Vokalsatz hochgeschlüsselt ist. Warum die Notation dieses Modus aus dem Schlüsselungssystem ausbricht bzw. ausbrechen muß, soll später geklärt werden.

da von jedem Modus nun nur noch eine Lage, die tiefgeschlüsselte Variante, verwendet werden kann.

Doch Schütz geht über diese erste Reduktion der Modi noch hinaus: Er eliminiert sowohl den 7. Modus als auch die im *Schwanengesang* so wichtigen Modi 3 und 4. Dabei folgt Schütz vermutlich einem Gedanken, den ich als „Hexachordidee“ bezeichnen möchte. Gemeint ist in diesem Kontext die Verwendung der Hexachordtöne *c d e f g a* als Finalis von jeweils nur einem Modus, statt von zwei möglichen Modi. Denn faktisch bedient sich Schütz nur folgender Tonarten:

Finalis	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
Modus	5.	1.	9.	6.	2.	10.
			GB		(8.)	[9.]

Man sieht, daß in diesem ‚Tonartensystem‘ Lagengleichheit von authentischer und plagaler Variante einer Tonart besteht<sup>38</sup>: 1. und 2. Modus haben den gemeinsamen Ambitus *d' – d''* (Sopran), 5. und 6. Modus sind ebenfalls lagengleich. Nur 9. und 10. Modus befinden sich — bezogen auf die Notierung der Vokalstimmen — nicht in der gleichen Lage, da sie eine gemeinsame Finalis (*a*) benutzen. Berücksichtigt man jedoch die durch den Generalbaß (GB) in Nr. 12 angeordnete Lage, so sind 9. und 10. Ton tatsächlich lagengleich. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, die erklingende, aber im klassischen Vokalsatz nicht notierbare — da ein Kreuz als Vorzeichnung verwendende — Transposition von *a* nach *e* (statt nach *d* per *b*-molle) im Generalbaß zumindest anzudeuten und so die Lagenidentifikation auch dieser beiden komplementären Modi zu vollziehen. Sollte der 9. Modus wirklich ex *e* gedacht sein, so realisiert er erst die „Hexachordidee“, da die Finalis *a* nicht doppelt besetzt bleibt. Zudem begründet der Einsatz des 9. Modus ex *e* die Eliminierung des 3. und 4. Modus, die ja beide den bereits modal ‚verbrauchten‘ Finales *e* bzw. *a* zugeordnet wären. Schließlich könnte die Hexachordidee auch für den Verzicht auf den 7. Modus maßgebend gewesen sein, zumal dieser ebenfalls eine Hexachordfinalis (*g* oder *c*) ein zweites Mal besetzte. Man könnte einwenden, daß dies real aber doch der 8. Modus ex *g* in Nr. 26 tue. Tatsächlich verursacht er innerhalb der *Geistlichen Chormusik* — an der unauffälligen Stelle innerhalb des Rahmens der modal weniger determinierten Schlußgruppe — die einzige ‚Störung‘ der von der Hexachordidee geleiteten Auswahl der Modi. Dennoch entspricht er dem internen Gesetz der *Geistlichen Chormusik*, eine Ordnungsweise maximal einmal zu irritieren, allerdings nur, insofern dies der Erhaltung einer anderen Ordnung dient<sup>39</sup>. All das zeigt, wie sehr der Ordnungsfaktor sechs als immanenter quantitativer und qualitativer Maßstab der modalen Organisation der *Geistlichen Chormusik* fungiert. Die Anzahl der sechs Modi (1. 2. 5. 6. 9. 10., gegen Ende erweitert durch den 8. Modus) ist abgeleitet aus der regulativen Zahl 6 der modalen „Konzentration“: Auf den 6. Modus werden je sechs Motetten spiegelnd bezogen, die erste Gruppe im Sinne

<sup>38</sup> Ob dies ein Argument für den 6. statt 5. Modus in Nr. 28 und den 10. statt 9. Modus in Nr. 24 ist?

<sup>39</sup> Zur Begründung der einzelnen Verstöße vgl. zu den ‚offenen Stellen‘ unter III.

einer Spiegelung von sechs Einzelstücken, die zweite als Spiegelung plagaler sechsteiliger Motettengruppen. Zugleich korrespondiert die Anzahl der sechs verschiedenen Modi mit der besonderen Qualität ihrer Relationen: Die Lage der Modi wird so gewählt, daß jeder Hexachordton die Finalis nur einer statt zweier Tonarten stellt. Die Tonartenauswahl der *Geistlichen Chormusik* zielt also nicht auf ein vorgegebenes System von Tonarten, kodifiziert aber auch nicht die allgemeine Praxis der zehn Modi. Sie orientiert sich vielmehr an einer eigens für dieses Opus entwickelten Idee modaler Ordnung.

### III. Die Vernetzung der verschiedenen Dispositionsweisen und die Frage nach der Entstehung der „Geistlichen Chormusik“

Heinrich Schütz hat die in sich perfekten Motetten der *Geistlichen Chormusik* nicht bloß gesammelt und nach dem Kriterium der Stimmzahl aneinandergereiht. Vielmehr ist das *opus undecimum* durch Mehrdimensionalität der systematischen Gesamtorganisation charakterisiert. Die Einzelmotetten werden auf den Ebenen der Stimmzahl, Stimm disposition, Besetzung, Schlüsselung und, zentral, der Tonarten miteinander verkettet, so daß ein komplexer Gesamtplan entsteht, dessen Teilordnungen prinzipiell kongruieren. Sie divergieren nur kasuell, dann nämlich, wenn die Erhaltung einer Ordnung die einmalige Verletzung einer anderen Ordnung erfordert.

Die *Geistliche Chormusik* stellt sich als ein Ensemble durchgehender, in diesem Sinne auch zyklischer, Gestaltungsprinzipien dar und wirkt darin tendenziell als geschlossenes Werk. Sie kann zugleich als Compendium fungieren, das in modellhafter und systematischer Form den Zusammenhang und die Abhängigkeit der verschiedenen kompositorischen Regulative darstellt — nicht nur anhand der Disposition einer Motette, sondern anhand vielfältiger „dispositiones“ eines Opus.

In sich stimmig ist die *Geistliche Chormusik*, insofern die verschiedenen Ordnungskategorien aufeinander abgestimmt sind. Dennoch gibt es ‚offene Stellen‘, an denen die Ordnungen punktuell nicht koordiniert werden können. So entsteht im Hauptteil der *Geistlichen Chormusik* (Nr. 1–23) zwischen den Konstruktionsbereichen Schlüsselung, Modus, Stimmzahl, Disposition, Besetzung nur ein einziger Widerspruch: Nr. 12 fällt aus der einheitlichen Tiefschlüsselung heraus — wahrscheinlich, wie geschildert, aus Gründen der modalen Hexachordkonzeption.

In Konflikt geraten diese in sich stringenten Ordnungen besonders dann, wenn Schütz individualisierend vorgeht, vor allem ab *Motette 24*, dem Beginn des prozessualisierend gestalteten Schlußblocks. Einige der wenigen Unstimmigkeiten seien kurz diskutiert und als notwendige Unregelmäßigkeiten erläutert:

— Nr. 24 ist noch sechsstimmig, gehört aber bereits modal zur folgenden geschlossenen plagalen sechsteiligen Motettengruppe. Damit stört sie aber die Kongruenz der modalen Motettengruppen mit den Stimmgruppen, die durch die analoge *Motette Nr. 12* ja garantiert war. Dennoch hat die reale Sechsstimmigkeit auch einen ‚idealen‘ Sinn: Sie stützt die regelmäßige Gruppierung von 2 x 12 Motetten.

— Nr. 29 beendet die siebenstimmige Motettengruppe als 5. Stück. Idealerweise müßten jedoch sechs siebenstimmige Motetten komponiert sein, so daß die *Geistliche Chormusik* bezüglich der Stimmzahl aus 12-12-6 Motetten sich zusammensetzte. Die Realisierung

dieser Idee aber verhindert die modale Konzentration auf Nr. 16, in der zum sechsteiligen Schlußblock bereits *Motette Nr. 24* gehört. Aber auch ein zusätzliches 30. Stück hätte Schütz keinen Ausweg geboten, zumal dann die Balance zwischen sechs plagalen Anfangs- und sechs plagalen Schlußmotetten gestört wäre. Offensichtlich hat die modale Gesamtstruktur ästhetischen Vorrang vor der Gruppierung nach der Stimmzahl.

— Nr. 24 ist bereits gemischt vokal-instrumental besetzt und „instrumental“ disponiert. Wäre sie mit Nr. 25 vertauscht (die ja noch vokal a-voce-piena disponiert ist), so kongruierten zwar die Zäsuren zwischen den Dispositionsarten und der Stimmzahl, die Konvergenz von individuellen Besetzungs- und Dispositionsweisen im Schlußblock (Individualisierung und Instrumentalisierung innerhalb eines geschlossenen Schlußblocks) und modal geschlossener Motettengruppe (sechs plagale Motetten mit fallenden Finalen) wäre jedoch zerstört. Ihr scheint aber Schützens besonderes Interesse gegolten zu haben.

— Gegen das Grundprinzip der Tonartenauswahl — sechs tiefgeschlüsselte Modi so auf sechs Finales zu verteilen, daß eine eindeutige Zuordnung von Hexachordton und Finalis fixiert wird und verwandte Modi lagengleich sind — wird in Nr. 26 verstoßen: Ihr 8. Modus besetzt die Finalis g des 2. Modus ein zweites Mal. Dennoch ist der 8. Modus positiv auf das modale Anordnungskonzept der Spiegelung bezogen: Um sowohl eine maximal einmal (durch den 5. oder den 9. Modus) gestörte plagale Schlußgruppe zu etablieren und zugleich der Regel der kontinuierlichen Lagen- und Finalissenkung zu entsprechen, mußte Schütz diesen Modus verwenden. Wieder also verletzt Schütz eine Ordnung, um eine andere zu stabilisieren.

Das komplexe System der „dispositiones“ der *Geistlichen Chormusik* wirft die Frage nach der Genese des *Opus 11* auf. Lange Zeit ging man davon aus, daß Entstehungs- und Veröffentlichungszeit der Motetten weit auseinander lagen und Schütz 1648 die verstreuten Kompositionen aus den vorausgehenden Jahrzehnten sammelte. Dabei bezog man sich häufig auf Schützens im *Memorial* von 1645 geäußerten Plan, seine Werke „compliren“ zu wollen. Freilich vernachlässigte man bei der Interpretation dieser Textpassage jenen Aspekt des Begriffs „compliren“, den die obige Darstellung des komplexen Gefüges der *Geistlichen Chormusik* als wesentlich erwiesen hat: das Moment des nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ‚Kompletten‘. Die *Geistliche Chormusik* stellt sich als perfektes Werk dar, dessen Einzelteile nach einem formalen Plan zusammengestellt sind. Dies wirft nun ein neues Licht auf die Frage nach der Entstehung der *Geistlichen Chormusik*. Der Vermutung, Schütz habe für sich komponierte Einzelmotetten nachträglich zusammengestellt, widerspricht der systematische Charakter des ganzen Werks, vor allem die Tatsache, daß Schütz jede der 27 Einzelmotetten in einen überaus komplexen Gesamtplan integriert hat. Bei einer rückblickenden Auswahl wäre eine solch vielfache Konvergenz der Regulative kaum mehr möglich gewesen. Das heißt praktisch: Je mehr Organisationsweisen in der *Geistlichen Chormusik* als kongruierend nachgewiesen werden können, desto wahrscheinlicher ist die ‚Kollektion‘ *Geistliche Chormusik* eine geplante, d. h. einer Gesamtdisposition unterliegende geschlossene ‚Komposition‘.

Die *Geistliche Chormusik* ist also nicht das Ergebnis einer Retrospektive, sondern umgekehrt eines vorausschauenden Kompositionsprozesses. Ausgehend von dem Netz unterschiedlicher Dispositionssphären (struktureller Vorgaben) komponierte Schütz im Laufe der Jahre 27 Motetten. Deren Gestaltung wurde von der architektonischen Werkidee *Geistliche Chormusik* und ihrer zukünftigen Position im Bauplan diktiert — jedenfalls was die Rahmenbedingungen (Modus, Stimmzahl, Disposition, Besetzung

usw.) betrifft. Für die Füllung dieses strukturellen Gerüsts, für formale, stilistische, thematische und andere Individualität blieb immer noch genügend Raum — wie zahlreiche Einzelanalysen zu den Motetten gezeigt haben.

Eine Ausnahme bildet genetisch das „Concert“ Andrea Gabrielis (Nr. 27). Es ist ein vorgegebenes Stück, das der Integration in ein geschlossenes Kunstwerk einige Widerstände entgegenstellte. Tatsächlich findet sich innerhalb der *Geistlichen Chormusik* kein alternativer Ort für die Gabrieli-Motette. Ihre Stimmzahl (7) grenzt die Möglichkeiten ihrer Einordnung ein auf eine Position innerhalb des Schlußblocks. Ihre Stimm-disposition ließe innerhalb des Musters der letzten Motetten nur eine Vertauschung mit der gleichfalls *a-voce-piena* disponierten *Motette Nr. 25* zu. Dann allerdings hätte Schütz alle Stimmen textiert belassen müssen, um der gleichzeitigen Idee steigender Instrumentalität gerecht zu werden. Die Vertauschung mit *Nr. 25* verhindert allerdings die Lage des Satzes. Nur an der Position 27 kann Gabrielis Motette in das Konzept sukzessiver Lagensenkung (Nr. 25 — 29) — das offensichtlich der wachsenden Instrumentalisierung parallel läuft — integriert werden. Schließlich sind modale Aspekte ausschlaggebend für die Einordnung von Gabrielis Motette gewesen. Wenn die Idee fallender Finales und Modi innerhalb der plagalen Motettengruppe Schütz wichtig war, dann mußte die Gabrieli-Motette exakt hier eingesetzt werden. Das Ensemble verschiedener Ordnungsweisen determiniert folglich den Ort der Gabrieli-Bearbeitung innerhalb von Schützens *opus undecimum*.

Schließlich ist für die Bewertung der *Geistlichen Chormusik* bedeutsam, daß der zyklische Systemzusammenhang der verschiedenen Regulative ausschließlich im Druck erscheint. Der Gesamtplan ist als ästhetischer ‚Mehrwert‘ in einem besonderen Sinn eine ‚textgebundene‘ Ordnung, die nicht hörbar ist. Klanglich realisiert fristen die Motetten ein isoliertes Dasein, erst als notierte musikalische Texte schließen sie sich zu dem einem Kunstwerk von außerordentlicher ästhetischer Qualität zusammen. Für den Leser ist die *Geistliche Chormusik* ein Kunstwerk jenseits des Klangs, dessen artifizielle Qualität sich erst aus der Lektüre des vollständigen Textes erschließt.

Mit dieser Eigenart der *Geistlichen Chormusik* hängt ihre doppelte Funktion sowohl als pädagogisches Lehrwerk als auch als Kunstwerk zusammen. Sie geht zurück auf den Unterschied zwischen dem *A n l a ß* der *Geistlichen Chormusik* — den Schütz im Vorwort expliziert — und dem allgemeinen *Z w e c k* — der nur ihrer komplexen Gesamtfaktur implizit ist. Der Verfall der kompositorischen Bildung in Deutschland hatte Schütz „veranlassen“, die *Geistliche Chormusik* „anzugehen“. Mit ihr präsentiert er ein Studienbuch, das die Elemente des Komponierens enzyklopädisch versammelt und ihren Kausalzusammenhang systematisch darstellt.

Das pädagogische Moment sollte allerdings nicht verabsolutiert und von anderen Aspekten isoliert werden, vor allem nicht von politischen und ästhetischen. Schütz selber stellt ja Zusammenhänge her zwischen pädagogischen Aufgaben und ihren auch politischen Veranlassungen. So beispielsweise in einem Gedicht von 1636, das einen indirekten Zusammenhang zwischen geistiger und politischer Krise herstellt:

All' Ordnung ist zertrennt, Gesetze sind verkehrt  
 Die Schulen sind verwüst  
 Die Kirchen sind zerstört!  
 [. . .]  
 Durchs Todes Wütere in der so trüben Zeit  
 Und mehren uns dadurch so sehr die Noht und Leid?<sup>40</sup>

In diesem Gedicht spiegeln sich die Auswirkungen der Kriegssituation, speziell auf die Bildungsinstitutionen („Die Schulen sind verwüst“). Gegen die universale Destruktion, der offensichtlich auch innerhalb der Kultur die musikalischen Regeln und Gesetze zum Opfer gefallen sind, setzt Schütz die ästhetische Konstruktion des musikalischen Mikrokosmos *Geistliche Chormusik*. Deren mehrdimensionale ästhetische Ordnung als ‚Gesellschaft‘ von 29 individuellen Sätzen wird gegen die politische und musikalische Anarchie, die sich in Schützens Umfeld ausgebreitet hatte, gesetzt.

Die *Geistliche Chormusik* lehrt also, wie 29 Stücke durch mehrere gleichzeitige Gesetzmäßigkeiten zusammengehalten werden können. Sie ist als Katalog musikalisch-zyklischer Prinzipien angelegt und zeigt Möglichkeiten der musikalischen Kombination und Organisation von Einzelwerken zu einem tendenziell geschlossenen Ganzen auf. Sie ‚dient‘ der Lehre. Zugleich aber ist sie auch Selbstzweck, Medium der Selbstdarstellung des Künstlers Schütz, der hofft, die *Geistliche Chormusik* werde „meiner wenigen Person zu guten Andencken“<sup>41</sup> gebraucht. Die Autorität des „Author[s]“<sup>42</sup> dokumentiert sich im individuell konzipierten, bis ins Detail geplanten opus perfectum. Das Besondere an diesem opus ist nun, wie der Künstler und Gelehrte Schütz die traditionellen Regeln in einen originellen Systemzusammenhang bringt und sein Denken sich nicht mehr auf die Dimension des ‚Stückes‘, des Teils (Motette) beschränkt, sondern auf das ‚Ganze‘, das opus aus ist.

#### IV. Text und Kontext

Es ist auf den ersten Blick nicht überraschend, daß Schütz in die *Geistliche Chormusik* das „Concerto“ *Angelus ad pastores ait* von Andrea Gabrieli in bearbeiteter Form (*Der Engel sprach zu den Hirten*) aufgenommen hat und so sein hermetisches opus perfectum öffnet für das Werk eines anderen Komponisten<sup>43</sup>. Dieses Verfahren, innerhalb eines geschlossenen Textes über ihn hinaus auf den musikgeschichtlichen Kontext zu verweisen, hat Schütz auch in den *Italienischen Madrigalen* und den *Symphoniae sacrae* II praktiziert. Es scheint mehr als bloßer Traditionalismus oder Arbeitsöko-

<sup>40</sup> Zitiert nach Frank Schneider, *Heinrich Schütz. Ein politisches Porträt*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1985, S. 33.

<sup>41</sup> So drückt sich Schütz in der Widmungsrede aus (NSA 5, S. VI.)

<sup>42</sup> Damit unterzeichnet Schütz das Vorwort.

<sup>43</sup> Andererseits konnte man sehen, daß sich die *Geistliche Chormusik* erst durch Integration der *Motette Nr. 27* perfektioniert.

nomie zu sein, wenn sich Schütz der Arbeitsmethode der Koproduktion mehrfach bedient. Eher spiegelt dieses Vorgehen das künstlerische Selbstverständnis Schützens, der nicht nur im Akt der Bearbeitung fremder Werke die eigene artifizielle Potenz demonstrieren will, sondern sich zugleich in der Integration eines ‚fremden‘ Werkes von sich selber reflektierend distanziert. In diesem Sinne äußert sich Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, in der er dagegen „protestiret“, die *Geistliche Chormusik* als absolut verbindliches „Modell“ und Vorbild zu benutzen. Noch innerhalb der *Geistlichen Chormusik* selber relativiert Schütz die Autorität dieses Opus, indem er auf alternative Kompositionsweisen der „gleichsam Canonisirten Italienschen [...] Classicos Autores“ verweist und zur „imitatio“ auch dieser Schreibweisen auffordert. Die Funktion der Integration von Andrea Gabrielis Motette ist also zunächst die traditionelle pädagogische der Präsentation nachahmenswerter Werke — jedoch in dem gänzlich undogmatischen Sinn, nicht nur das Eigene, sondern auch das Fremde anzubieten und so dem Schüler die Möglichkeit des Vergleichens und der reflektierten Auswahl zu geben.

Die spezifische Art der Behandlung des Gabrieli-Stücks wirft nun aber die Frage nach dem Inhalt und Wesen des Kontextes auf, der hier evoziert wird. Lässt sich in der Bearbeitungsweise als solcher die Eigenart dessen, auf das verwiesen wird, fassen? Immerhin hat Schütz den Notentext der Gabrieli-Motette beinahe unangetastet gelassen und das Stück nur kontrafaziert — allerdings in einem zweifachen Sinn. Die Komposition wird ins Deutsche und ins ‚Instrumentale‘ übertragen. Schütz transformiert einige Stimmen des Satzes ins Instrumentale („Instrumentum“ I–V) und verwandelt damit einen vokalen Satz in einen vokal-instrumentalen, in dem die instrumentalen Stimmen essentiell sind. Die Methode entspricht jener Praxis, als deren Repräsentanten Andrea und Giovanni Gabrieli galten. Der steigende Anteil des Instrumentalen im Schlußteil der *Geistlichen Chormusik* — in dessen Prozeß Andrea Gabrielis Stück durch ‚Instrumentierung‘ eingebettet wird — reflektiert gleichsam die durch Gabrieli so bedeutend beeinflusste historische Entwicklung zur neuen polyphonen Instrumentalmusik. So wird bereits innerhalb der Gattung „Chormusik“ der historische Kontext der Integration des Instrumentalen in die Vokalmusik und indirekt die Instrumentalmusik selber angesprochen. Das Bearbeitungsverfahren erinnert an jenen Aspekt im Werk Andrea Gabrielis, der seine zentrale historische Bedeutung repräsentiert: die zunehmende ästhetische Relevanz des Instrumentalen für die Kunstmusik. Dies zu sagen, ist eine der Funktionen der Aufnahme des Gabrieli-Werkes in Schützens *opus undecimum*.

Die zweite Bearbeitungsebene ist der sprachliche Text. Schütz kontrafaziert Gabrielis Motette, indem er einem in sich abgeschlossenen musikalischen Text einen ebenso fertigen literarisch-biblischen Text Luthers unterlegt<sup>44</sup>. Bei dieser Projektion eines sprachlichen Textes auf einen musikalischen entstehen notwendig deklamatorische Ungereimtheiten, die Schütz nur an wenigen Stellen durch minimale Eingriffe in

<sup>44</sup> Schütz übersetzt den lateinischen Text nicht selber, sondern ersetzt ihn durch den analogen deutschen Text Luthers.

Gabrielis Notentext verhindert hat. Sie sind jedoch gegenüber dem anderen Ergebnis dieser Übertragung sekundär. Ein Blick auf den Kontext dieser Gabrieli-Motette zeigt, daß sie textlich mit der formal zentralen *Motette Nr. 16* durch das Verfahren des Zitats verknüpft ist<sup>45</sup>. Der neutestamentliche Text wird in *Nr. 27* (Luk. 2, 10–11) ergänzt durch Jes. 9,6: „Und er heißt: Wunderbar, Rath, Kraft, Held, ewig Vater Friedefürst“. Genau diesen Text zitiert Schütz in der *Motette Nr. 16*, die darüber hinaus in ähnlichen Worten denselben Gedanken wie Gabrielis-Motette — die Geburt des Messias — formuliert.

Die textliche Annäherung von Schützens *Motette Nr. 16* an Gabrielis Stück erfüllt offenbar mehrere Funktionen. Erstens wird durch sie der scheinbare ‚Fremdkörper‘, die Gabrieli-Motette, sprachlich in den Kontext der *Geistlichen Chormusik* integriert. Zweitens fungiert die Beziehung zwischen beiden Motetten als Hinweis auf das Thema der *Geistlichen Chormusik*: Beide umschreiben das theologisch-christologisch zentrale Motiv der *Geistlichen Chormusik*, Christi Geburt<sup>46</sup>. Das theologisch-geistige Zentrum wird einerseits durch Wiederholung akzentuiert: *Nr. 27* weist noch einmal auf den zentralen Text von *Nr. 16* zurück<sup>47</sup>. Andererseits wird mit Gabrielis Motette das christozentrische Textcorpus der *Geistlichen Chormusik* abgeschlossen und das Ende einer thematischen Einheit benannt<sup>48</sup>. In *Nr. 28* und *29* folgen Texte, die ohne jeglichen christologischen Bezug sind. Hier spricht einerseits Gott direkt zu den schuldigen, weil ihren Nächsten negierenden Menschen, andererseits klagen die Opfer dieses schuldhaften Verhaltens ihr Leid.

Eine dritte Funktion der textlichen Verkopplung von *Nr. 16* und *27* sollte nicht unerwähnt bleiben. Das Textzitat hat Zeichencharakter, insofern es auf das Moduszitat (den *Nr. 16* und *27* gemeinsamen 6. Modus) verweist<sup>49</sup> — und damit auf die modale Gesamtdisposition der *Geistlichen Chormusik*, deren Kern ja die *Motette Nr. 16* ist. Indem nun das konstruktive Zentrum der *Geistlichen Chormusik* (*Nr. 16*) vermittels des textlich-modalen Zitats auf Andrea Gabrielis Komposition hinweist, akzentuiert sie deren strukturelle Bedeutung. Sie liegt darin, dem Opus *Geistliche Chormusik* sowohl den musikalischen „Ton“ (6. Modus) als auch das geistig-theologische Thema („Ein Kind ist uns geboren“) anzugeben. Textzitat und Moduszitat bilden in ihrem Zusammenwirken die formale Figur einer ‚Hommage‘ an Andrea Gabrieli. Dessen Motette wird als impliziter Bezugspunkt der *Geistlichen Chormusik* definiert, von

<sup>45</sup> Auf diese besondere Art und Weise sind in der *Geistlichen Chormusik* nur noch *Nr. 14* und *15* aufeinander bezogen.

<sup>46</sup> Aus unterschiedlicher, alttestamentlicher und neutestamentlicher Perspektive. Vgl. oben Anm. 4.

<sup>47</sup> Ob die textliche Nähe zwischen Gabrielis Motette und der zentralen Motette der *Geistlichen Chormusik*, *Nr. 16*, auch einen Verweis auf das gemeinsame Zentrum protestantischen und katholischen Glaubens enthält? Der Annahme einer solchen ‚ökumenischen‘ Intention mit implizit kritischer Funktion im Zeitalter der Glaubenskriege steht entgegen, daß die Christozentrik im engeren Sinn als Spezifikum des lutherischen Glaubens gerade auch abgrenzend und spaltend wirkte.

<sup>48</sup> Den textlichen Abschluß nach *Motette 27* macht Schütz durch eine Korrelation zwischen modaler und textlicher Anlage deutlich. Den 6+2 partes der Motetten 1–8 stehen die 6–2 Stücke der modal definierten und mit der Wiederkehr des 6. Modus beendeten Schlußgruppe (*Nr. 24–27*) gegenüber. Beide Motettengruppen sind zusätzlich durch die Finalesfolge a-g-f identifiziert.

<sup>49</sup> Man kann auch umgekehrt argumentieren. Weil der Text in *Nr. 16* den Text aus Gabrielis Stück zitiert, deshalb muß derselbe Modus gewählt werden. Modale und textliche Zusammenhänge sind untrennbar.

dem her Heinrich Schütz die thematische, modale und formale<sup>50</sup> Gesamtkonstruktion der *Geistlichen Chormusik* entwirft.

Neben diese auskomponierte Hommage an Andrea Gabrieli, den Lehrer von Schützens Lehrer, treten lobende Verweise in verschiedenen anderen Teilen des Textes der *Geistlichen Chormusik*. So nimmt Schütz in der Vorrede ausdrücklich Bezug auf seinen eigenen Lehrer, Giovanni Gabrieli: Er spricht dort von der „rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen)“. Zusammen vertreten Andrea und Giovanni Gabrieli die „Canonisrte Italianische [...] Alte und Newe Classicos Autores“, deren Werke Schütz zur Nachahmung empfiehlt.

Bedenkt man schließlich, daß Schütz seinerseits in der *Geistlichen Chormusik* als Lehrer wirkt und er die *Geistliche Chormusik* als Lehrbuch zum Verfertigen in sich perfekter Einzelmotetten, aber auch eines opus perfectum entworfen hat, so erscheint die Widmung an die Thomasschule als folgerichtige Fortschreibung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses. Als Dedikationsträger nennt Schütz Lehrer und Schüler der Bildungsinstitution Thomasschule samt deren Protektoren, den „Hoch- und Wohlgelahrten / Hoch- und Wohlweisen“ Bürgermeistern und Ratsherren<sup>51</sup> der Stadt Leipzig.

So zieht sich durch den Druck der *Geistlichen Chormusik* eine Kette von Lehrer-Schüler-Verhältnissen: Andrea Gabrieli — Giovanni Gabrieli — Heinrich Schütz — die Lehrer und Schüler der Thomasschule. Es scheint, als sei Schütz ganz allgemein an der Struktur des Lehrer-Schüler-Verhältnisses interessiert gewesen, die durch Namensnennungen personalisiert wird. Dann lägen Sinn und Zweck der Integration von Andrea Gabrielis Motette und die Konstruktion einer musikalischen Hommage an ihn nicht zuletzt darin, diese Struktur durch Potenzierung historisch zu vertiefen und zu entfalten.

<sup>50</sup> Schütz hat den ‚Ordnungsfaktor 6‘ aus Gabrielis Stück abgeleitet und zum immanenten Maßstab der *Geistlichen Chormusik* bestimmt. Die Motetten sind nicht nur auf den 6. Modus konzentriert, sondern auch modal in Gruppen von je sechs Motetten spiegelnd aufeinander bezogen (Korrespondenz von Zahl und Anzahl). Außerdem hat Schütz durch die Stimmzahl eine auf sechs beziehbare Gliederung (12-12-5/6) durchgeführt.

<sup>51</sup> Sie werden nicht in ihrer Funktion als politische Würdenträger, sondern als Gelehrte angesprochen.

Tabelle 1: Stimmzahl — Stimmdisposition — Besetzung

		Verdoppelte Stimmlagen	
<b>5 Stimmen</b>			
Es wird das Scepter	[ 1 <sub>1</sub> ]	1	Tenor x 2
Er wird sein Kleid	[ 2 <sub>2</sub> ]		
Es ist erschienen	3 ]		Sopran x 2
Verleih uns Frieden	[ 4 <sub>1</sub> ]		
Gib unsern Fürsten	[ 5 <sub>2</sub> ]	3	
Unser keiner	6 ]		
<hr/>			
Viel werden kommen	7 ]	1	Tenor x 2
Sammet zuvor	8 ]	1	Tenor x 2
Herr, auf dich	9 ]		
Die mit Tränen	10 ]	3	Sopran x 2
So fahr ich hin	11 ]		
Also hat Gott	12 ]	1	Tenor x 2
<hr/>			
<b>6 Stimmen</b>			
O lieber Herre	13 ]		
Tröstet, tröstet	14 ]		
Ich bin eine	15 ]		
Ein Kind ist uns	16 ]		
Das Wort ward	17 ]		
Die Himmel erzählen	18 ]		Sopran x 2
Herzlich lieb	19 ]		und
Das ist je	20 ]		Tenor x 2
Ich bin ein rechter	21 ]		
Unser Wandel	22 ]		
Selig sind die Toten	23 ]		
<hr/>			
		Schlüsselung / Lage	Besetzung
<b>7 Stimmen</b>			
Was mein Gott	24	A T T Br B Sb	<u>v</u> v i i i i
Ich weiß, daß	25	S S M A T Br B	v v v v <u>v</u> v v
Sehet an	26	V S A T T Br B	i <u>v</u> i <u>v</u> i i i
Der Engel sprach*	27	S A T T T B B	<u>v</u> i <u>v</u> i i <u>IV</u> i
Auf dem Gebirg	28	A A T T Br B Sb	<u>v</u> v i i i i i
Du Schalksknecht	29	T T Br Br B Sb Sb	<u>v</u> i i i i i i

V: Violine; S: Sopran; M: Mezzosopran; A: Alt; T: Tenor; Br: Bariton; B: Baß; Sb: Subbaß.  
 V: „Vox“, voll textiert; v: voll textiert; i: „Instrumentum“, Textmarke; i: „Instrumentum“, voll textiert;  
 IV: „Instrumentum vel vox“; Unterstreichung: Cantus- bzw. Tenor-Stimmbuch.  
 \* Gabrieli-Bearbeitung

Tabelle 2: Modale Disposition

	Variante	System b/h	Finalis	Modus		
<b>5 Stimmen</b>						
Es wird das Scepter	1,	p	a	10.	} 6 p	
Er wird sein Kleid	2 <sub>2</sub>	p	a	10.		
Es ist erschienen	3	p	b	2.		
Verleih uns Frieden	4,	p	b	2.		
Gib unsern Fürsten	5 <sub>2</sub>	p	b	2.		
Unser keiner	6	p	b	2.		
Viel werden kommen	7	p	b	6.		
Sammet zuvor	8	p	b	6.		
-----						
Herr, auf dich	9	p	b	f	6.	
Die mit Tränen	10	a	d	1.	} 3	
So fahr ich hin	11	a	c	5.		
Also hat Gott	12	a	[#]	a [e]		1.
} 6						
O lieber Herre	13	p	b	g	2.	
Tröstet, tröstet	14	p	b	g	2.	
Ich bin eine	15	a	d	1.	} 3	
} 6						
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> <b>EIN KIND IST UNS</b>    16    p    b    f    6.         </div>						
↕						
Das Wort ward	17	a	d	1.	} 3	
Die Himmel erzählen	18	p	b	g		2.
Herzlich lieb	19	p	b	g		2.
} 6						
Das ist je	20	p	a	10.	} 3	
Ich bin ein rechter	21	p	b	f		6.
Unser Wandel	22	p	b	g		2.
} 6						
Selig sind die Toten	23	p	b	f	6.	
-----						
<b>7 Stimmen</b>						
Was mein Gott	24	p / a	a	10./9.	} 6 p	
Ich weiß, daß	25	p	a	10.		
Sehet an	26	p	g	8.		
Der Engel sprach*	27	p	b	f		6.
Auf dem Gebirg	28	a / p	c	5./6.		
Du Schalksknecht	29	p	b	g		2.

a: authentisch, p: plagal; \* Gabrieli-Bearbeitung.