

Schütz-Jahrbuch 2018



Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

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

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

40. Jahrgang 2018



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

eBook-Version 2019

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

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

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

ISBN 978-3-7618-7185-0

ISSN 2629-0936 (online)

DBV 231-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorträge des Schütz-Festes Marburg 2017

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

Abkürzungen

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

Psalmkompositionen im Reformationszeitalter und bei Heinrich Schütz¹

Jürgen Heidrich

I

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

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

II

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

4 Ebd., S. 255.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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