

Klaus-Jürgen Sachs:

#### ZUM BECKERSCHEN PSALTER VON HEINRICH SCHÜTZ

Die Sammlung von Sätzen zu Cornelius Beckers Reimpсалter ist unter den autorisierten Druckwerken des Heinrich Schütz das schlichteste, vielleicht auch das am schwersten zu bewertende. Das Werk erweist sich ohne Zweifel als ein Neben- oder Randprodukt im Schaffen von Schütz, steht - wie Carl von Winterfeld 1845 schrieb - "mit seinen übrigen Hervorbringungen in nur geringem Zusammenhange"<sup>1</sup>, spiegelt die herausragende Kunst des Komponisten kaum hinreichend wider und scheint für deren Panorama unwesentlich zu sein. Die erste größere Schütz-Monographie<sup>2</sup> ließ denn auch in ihren Werkbetrachtungen den Becker-Psalter gänzlich unberücksichtigt.

Diese Einschätzung der Sammlung als peripheres Werk kann sich auf ernstzunehmende Gründe berufen. Unstreitig gehört der in ihr maßgebende Typus des knappen, stets strophischen, vierstimmigen Satzes, der vorwiegend 'Note gegen Note' fortschreitet, ins anspruchslose Gebrauchsrepertoire, das der evangelischen Kirchenmusik durch Claude Goudimels Hugenottenpsalter (von 1564/65) und durch die Kantionaltradition seit Lukas Osiander (1586) zugewachsen war als ein nachgerade optimales, für Chor- und Gemeindegesang geeignetes Medium breitester Kirchenliedpflege, wie sie reformatorischen Anregungen und Zielen entsprach. Der satztechnisch bescheidene, formal dem Strophenschema unterworfenen Zuschnitt solcher Sätze hinderte nicht, daß auch Musiker von Rang wie Hans Leo Haßler, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein zu diesem Repertoire beisteuerten, bewirkte aber, daß dessen Autoren nahezu regelmäßig und fast entschuldigend auf die absichtliche, zweckbedingte Simplizität der Vertonungen hinwiesen; so auch Schütz, wenn er schrieb: "diese meine neue Melodeyen" sind "nicht von grosser Kunst vnd Arbeit"<sup>3</sup>, "fast kein Musicus ist / welcher nicht etwa eine Melodey auffsetzen könnte"<sup>4</sup>. Und wie Schütz weiterhin zu verstehen gibt, bewogen ihn nur besondere Umstände, mit einer Sammlung solcher Sätze an die Öffentlichkeit zu treten: Das Drängen anderer und die verstärkte Hinwendung zu Beckers Psalmen während der Schaffenslähmung nach dem Tode der Frau führten zur Fertigstellung der Fassung von 1628, ihre Überarbeitung für die Fassung von 1661 erfolgte auf kurfürstliche Anordnung und eher gegen die innere Neigung des Komponisten. Beide Fassungen also zeigen, daß der Becker-Psalter als Gelegenheitswerk einzustufen ist.

So unleugbar die Sammlung ein von Schützens sonstigem Oeuvre gattungsmäßig abgesondertes Nebenwerk mit Merkmalen satztechnischer Selbstbeschränkung darstellt, das nur aufgrund besonderer Anlässe in die Reihe der Druckopera Eingang fand, so wenig besagen diese Tatbestände für eine ästhetische Bewertung. Denn weder ist ein Nebenwerk zwangsläufig auch ein nebensächliches Erzeugnis geringerer Qualität, noch rechtfertigen die speziellen Fakten der Werkentstehung, beim Becker-Psalter ein vermindertes Engagement des Komponisten vorauszusetzen, der doch Kasual- und Auftragsarbeit als selbstverständlichen Regelfall ansehen mußte.

Was die Bewertung des Werkes erschwert, ist zum einen die relative Spärlichkeit an ästhetischen Beurteilungskriterien, die generell den Satz "Nach gemeiner Contrapuncts art" - wie Schütz diesen Typus nennt<sup>5</sup> - kennzeichnet, zum anderen aber jene Prämisse, die seit Winterfeld das Bild des Becker-Psalters bestimmt, ohne - wie mir scheint - hinreichend geprüft worden zu sein: Schütz habe nämlich darin einen Beitrag zur Schaffung neuer evangelischer Kirchenlieder leisten wollen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtete die Forschung primär die Melodiegestalt und kam zu kritischen Aussagen wie "Schützens Melodien" sind keine "Muster geistlicher Liedweisen" (Winterfeld<sup>6</sup>), "Schütz

war kein Melodieerfinder" (Blume<sup>7</sup>), oder auch zu positiv gewendeten Urteilen wie "diese Melodien waren ... zu geistreich, um ... zu den Massen zu sprechen" (Moser<sup>8</sup>), und, daß sie für den Gemeindegesang "nicht einfach genug, ... zu reich bewegt sind, ... ist jedoch kein Mangel, sondern vielmehr liegt darin die Eigenart und Bedeutung gerade dieses schlichtesten Schützschen Werkes" (Blankenburg<sup>9</sup>). Zur Begründung, zuweilen auch bedauernd, wiesen die Beurteiler auf die geringe kirchenliedgeschichtliche Wirkung des Becker-Psalters hin (beispielsweise Karl Hasse 1929): "Dauernd einbürgern konnte sich von diesen neuen Psalmliedern aber keines"<sup>10</sup>. (Und die Aufnahme von vier Melodien in den Stammteil des Evangelischen Kirchengesangbuches war u.a. der Versuch, diesen Zustand zu korrigieren.)

Diese für das Werk bislang übliche Bewertung unter hymnologischem Aspekt mit ihrem Maßstab der Melodiebildung und dem Beweis der mangelnden Rezeption setzt stillschweigend voraus, daß es Schütz im Becker-Psalter tatsächlich darum ging, neue Lied-M e l o d i e n zu schaffen und als Bereicherung der Gesangbuchrepertoires zu verbreiten. Geht man jedoch den Indizien nach, die sich für Schützens Konzeption und Zielsetzung bei diesem Werk gewinnen lassen, so bestätigt sich diese Annahme keineswegs. Der Gang einer solchen Untersuchung, die zugleich den Versuch macht, das Wesen des Werkes angemessener zu bestimmen, kann hier nur skizziert werden<sup>11</sup>.

1. Ausgangsbasis für Schützens Becker-Psalter-Vertonungen ist seine lange und eingehende Kenntnis der beiden Traditionsstränge, an die das Werk anknüpft und die unter den Stichworten 'Genfer Psalter' und 'Kantionalsatz' umrissen seien. Beide weichen in Erscheinungsbild und Tendenz voneinander ab. Der Genfer Psalter war Schütz aus Kassel vertraut, vor allem in der deutschen Übertragung durch Ambrosius Lobwasser mit den vierstimmigen Sätzen Goudimels. Da Goudimel die 150 Psalmen anhand der nur 124 üblichen Melodien - somit bei Entlehnungen - zu vertonen hatte, differenzierte er, indem er die 26 Psalmen mit entlehntem Cantus firmus nicht, wie sonst, im Contrapunctus simplex, sondern im polyphon angereicherten Satz verarbeitete. Durch solche gelegentliche Mehrfachverwendung von Melodien und durch das Nebeneinander von schlichten und reicher ausgestatteten Sätzen erschien der Genfer Psalter in dieser Gestalt als inhomogen, und sowohl Schützens Lehrer Georg Otto als auch Landgraf Moritz hatten es unternommen, der Sammlung durch Neukomposition von Melodien und Sätzen zu jenen 26 Psalmen eine größere Geschlossenheit zu verleihen. Latente Herausforderung des Genfer Psalters war demnach die komplettierende Neukomposition. Der Kantionalsatz, dem Schütz seit seiner Weißenfelder Jugendzeit laufend begegnet sein muß, bestand hingegen in der schlichten vierstimmigen Einkleidung vorhandener Kirchenliedmelodien für den jeweiligen Gebrauch in einer bestimmten Region. Hier galt demnach, daß die Melodie übernommen, der Begleitsatz vorzugsweise neu geschaffen wurde, während übergreifende Homogenitätserwägungen vollständig fernlagen.

2. Beckers Psalmendichtung, gedacht als lutherisches Gegenstück zum Lobwasser-Psalter und damit zugleich als Barriere gegen die Weiterverbreitung der Genfer Melodien (und Sätze), benutzte Momente beider Traditionsstränge. Denn der vollständige Zyklus der 150 Psalmen war von vornherein in den Strophenmaßen und zur Verwendung bestimmter reformatorischer Kernlieder konzipiert. Da Becker 29 Strophenschemata benutzte und insgesamt 43 verschiedene Kirchenliedmelodien vorsah<sup>12</sup>, war die Mehrfachverwendung von Melodien fester Bestandteil seiner Konzeption, der auch die vierstimmigen Versionen von Seth Calvisius (1605) und Heinrich Grimm (1624) folgten.

3. Von dieser Konzeption Beckers distanzierte sich Schütz bereits im frühesten Stadium seiner kompositorischen Beschäftigung mit diesen Texten, nämlich als er "etliche wenige neue Weisen" über Beckers Psalmen für seine "HaußMusic" sowie für Morgen- und

Abendgebete mit den Kapellknaben schuf<sup>13</sup>. Als er sich nach dem Tode seiner Frau verstärkt diesen Psalmen zuwandte, um in ihnen Trost zu finden, und den Entschluß einer Druckveröffentlichung faßte, ging es nun darum, die vorhandene, wohl noch unsystematische Sammlung so zu vervollständigen, daß alle Psalmen musikalisch abgedeckt waren. Dabei traf Schütz zwei Entscheidungen: Die durch Becker in den Zyklus lediglich übernommenen (nicht selbstgedichteten) reformatorischen Psalmlieder des evangelischen Kernbestandes ("Aus tiefer Not", "Ein feste Burg" usw., insgesamt 12) blieben exklusiv den mit ihnen üblicherweise verbundenen 'Eigenmelodien' vorbehalten - wurden also nach Kantionalsatzart behandelt; für Beckers Neudichtungen dagegen schieden vorhandene Kirchenliedmelodien aus, es galt nur Neukomposition (von Melodie und Satz), doch ohne jenen Exklusivitätsanspruch, sondern unter Duldung von Doppel- (in zwei Fällen auch Dreifach-) Verwendungen. Die Tendenz des Genfer Psalters - komplettierende Neukomposition - fand demnach nur partielle Berücksichtigung. Ob nun Schütz schon in dieser ersten Fassung für alle Psalmen individuelle Sätze plante, wie er sie in der Fassung von 1661 vorlegte, ist ungewiß. Die Tatsache, daß er die Psalmen 1-51 vollständig, alle übrigen nur noch in Auswahl vertont hat und bei den 'Lücken' auf ganz bestimmte Lehnsätze verweist, könnte Indiz für einen plötzlichen, vorzeitigen Abschluß der Arbeit - etwa angesichts des erhofften Italienurlaubs - sein. Dennoch muß diese Erstfassung, die der Kurfürstin Hedwig gewidmet und auf den Todesgedenktag der verstorbenen Frau datiert wurde, in den Augen des Komponisten hierfür würdig, somit frei von als gravierend empfundenen Mängeln gewesen sein. Trotz seiner vielzitierten Mißbilligung, bekannte Kirchenliedmelodien für andere Texte zu entlehnen und diese "gleichsam mit geborgerter Kleidung ... erscheinen" zu lassen<sup>14</sup>, erhob Schütz gegen ein (sinnvolles, sparsames?) Entleihen seiner Psalm-"Melodeyen" keine grundsätzlichen Einwände, wie nicht zuletzt die Vorrede der revidierten Fassung von 1661 zeigt<sup>15</sup>.

4. Schützens Konzeption, soweit bisher hypothetisch rekonstruiert, bewegt sich also durchaus selbständig zwischen den beiden Traditionssträngen. Sie zielt aber offenbar noch auf Anderes. In der Vorrede zur Erstausgabe schreibt Schütz, er habe sich "nach art der alten KirchenGesänge ... richten/vnd doch auch nach heutiger Music accomodiren müssen"<sup>16</sup>. Zwar bezieht er sich konkret nur auf Details von Notation und Vortrag, doch liegt auf der Hand, daß er das Nebeneinander verschiedener 'Stile', aber auch Ausdruckshaltungen meint. Denn einerseits geht es ihm darum, "der gravitet des Gesanges" nichts zu nehmen, andererseits rechnet er damit, daß manchem "etliche dieser Melodeyen zu weltlich fürkommen"<sup>17</sup>. Und was er hier an Breite des Spektrums (zwischen ernster Würde und weltlichem Gepräge) andeutet, vermag eine gründlichere Analyse nun in der Tat aufzudecken als Vielfalt, aber auch Prägnanz und Individualität der Sätze, die erstaunlich ist angesichts der Bindung an jenen Satztypus mit vorwiegend homorhythmischer Stimmenbewegung, syllabischer Textzuordnung, versgerechter Gliederung und damit verbundenen Restriktionen. Stellt man überdies in Rechnung, wie sehr Beckers Dichtung in Strophenformen gängiger Kirchenlieder von einem Übermaß an zumeist jambischen Acht- und Siebensilblern beherrscht wird, für deren musikalische Umsetzung Schütz seinerseits eine Reihe von rhythmischen Schemata zugrundelegt, doch durch reichen Wechsel in den anderen Schichten des Satzes vor Gleichförmigkeit bewahrt, so fällt der Blick auf das Zusammenwirken von Text, Rhythmus, Melodik, Klangbildung, Harmonik sowie nicht seltener Satzbereicherung durch Melismen, bildhafte Figuren oder auch formverdichtender Maßnahmen wie Sequenzbildung im Abgesang, Intensivierung im Schlußvers u.ä. In solcher Vielfalt, Prägnanz und Individualität, die bei derartigen Beobachtungen offenbar wird, hebt sich Schützens Becker-Psalter deutlich ab sowohl vom (freilich weit älteren) Genfer Psalter Goudimels als auch von den Kantionalien vor und um 1630.

5. Diese Distanz prägt sich u.a. in der Tatsache aus, daß eine beachtliche Zahl der Schützchen "Melodeyen" eindeutig auf den gesamten Satz bezogen, von seiner klanglichen oder harmonischen Gestalt abhängig, durch sie legitimiert, daher auch nicht ohne Einbußen an musikalischem Sinn von ihr zu trennen sind. In diesen Fällen kann Schütz die Diskantstimme schlechterdings nicht als eine isolierbare Kirchenliedmelodie angesehen haben. Untersucht man aber, in welcher Weise er von "Melodeyen" spricht, so rückt anderes Vergleichsmaterial für seinen Becker-Psalter in den Blick. Schütz benutzt das Wort in den Begleittexten des Werkes meist im Plural und zwar vorwiegend im Sinn von 'Melodie', zuweilen aber auch als eine pars pro toto für die gesamte musikalische Ausarbeitung, den Satz; gelegentlich verwendet er stattdessen das Wort "Arien", bedient sich aber auch des Ausdrucks "Arien oder Melodeyen"<sup>18</sup>. "Arien oder Melodeyen" aber lautet die Standardwendung in den Titeln der ersten fünf (der insgesamt acht) Teile, in denen Heinrich Albert zwischen 1638 und 1650 sein Hauptoeuvre veröffentlichte. Die sehr engen Beziehungen Alberts zu Schütz, überdies die auffälligen Parallelen zwischen Alberts Vorrede zum Ersten Teil von 1638 und den Begleittexten zum Becker-Psalter von 1628 sowie Alberts Widmung des Zweiten Teiles an Schütz als "Dem Fürtrefflichen vnd Welt-berühmten Musico ... Alß seinem Hochgeehrten Herrn Oheim"<sup>19</sup> - diese Fakten alle lassen vermuten, daß Alberts Verständnis seiner Kompositionen als "Arien oder Melodeyen" sich nicht wesentlich von den Vorstellungen unterschied, die Schütz mit diesen Bezeichnungen verband. Alberts "Arien oder Melodeyen" aber sind als S ä t z e konzipiert, oft zunächst mit mehreren Singstimmen und erst nachträglich reduziert auf einen Vokalpart mit Generalbaßbegleitung. Ihre Melodik, selbst wo sie sich dem schlicht Liedhaften zuwendet, rechnet mit diesem Fundament und vermag durchaus Alberts Bemerkung zu illustrieren: "ein Lied immer in unisono auch wol gar in der octavâ" zu singen, könne "einem guten Musico gar nicht gefallen; Wann aber das Instrument ... gebührliehen tractiret würde ... solte es weit besser zu hören seyn"<sup>20</sup>. Obwohl Alberts "Arien oder Melodeyen" in der Buntheit und Beliebigkeit ihrer Kollektionen von geistlichen und weltlichen Gelegenheitsstücken zu verschiedensten Dichtungen (auch Alberts) unter Einbeziehung rezitativischer und rein instrumentaler Sätze mit dem Schützchen Becker-Psalter nicht zu vergleichen sind, finden sich doch Wesensverwandtschaften bei einzelnen (vorwiegend geistlichen) Vertonungen. Sie aber weisen darauf hin, daß Schützens Sammlung auch - und wohl nicht unerheblich - anhand ihrer Affinität zum Stil dieser "Arien oder Melodeyen" zu bestimmen und zu bewerten ist. Anscheinend aber hat Schütz, anders als Albert, eine den Tendenzen der Zeit entgegenkommende Reduktion seiner Sätze auf Melodie und Generalbaßbegleitung schwerlich gutgeheißen, denn er gab lediglich ergänzend zur Fassung von 1661, überdies separat, nachträglich und ausdrücklich fremden Anregungen folgend "einen Bassum Continuum vor die Organisten" heraus<sup>21</sup>.

6. Für Schützens Konzeption ist nicht zuletzt ein Vergleich zwischen der Fassung von 1628 und ihrer Erweiterung von 1661 aufschlußreich. Die Erstfassung, von der man seit Spitta meinte, sie sei durch die Revision als der "Fassung von letzter Hand" gleichsam außer Kraft gesetzt, unterscheidet sich zwar oft nur in Nuancen, doch insgesamt durchaus bedeutsam von jener (und wird erst in Kürze durch eine Edition von Werner Breig allgemein zugänglich sein). Für die Bewertung des Becker-Psalters ergibt sich aus dem vergleichenden Studium beider Versionen u.a. folgendes. Da Schütz sich bei der Überarbeitung nicht mit einer systematischen Komplettierung, die nun allen Psalmen Individualsätze sicherte, also Entlehnungen ausschied, begnügte, sondern auch jeden der 101 'alten' Sätze von 1628 veränderte - sei es in Details, sei es einschneidender (bis zur völligen Neukomposition in einem Fall) -, wendete er an dieses Neben-, Gelegenheits- und Auftragswerk jedenfalls erstaunliche Mühe, Sorgfalt und Selbstkritik. Die

Art der Eingriffe und ihre mutmaßlichen Gründe lassen sich nur anhand einzelner Beispiele und umfassenderer Vergleiche erörtern. Dabei ist in manchem Einzelfall nicht leicht zu entscheiden, inwieweit er als Äußerung eines gewandelten musikalischen Denkens beim alten Schütz zu gelten hat oder nur als Indiz für eine gewisse Rücksichtnahme auf den erwarteten breiteren Gebrauch des Werkes von 1661, das der Kurfürst "in Kirchen und Schulen einführen zu lassen"<sup>22</sup> beabsichtigte. Die Vielfalt, das Nebeneinander verschiedener 'Stile' oder Ausdruckshaltungen, erfuhr durch die Überarbeitung der Erstfassung keine Einbuße, durch die Vervollständigung des Bestandes an Individualsätzen aber eine Steigerung.

Zusammenfassend sei festgehalten: Schützens Becker-Psalter erschließt sich als musikalisches Werk nicht einer rein hymnologischen, auf Kirchenliedmelodik und -gebrauch konzentrierten Betrachtungsweise, erklärt sich auch nur unzureichend aus den Traditionen von Genfer Psalter und Kantionalsatz, sondern verkörpert eine Sammlung von miniaturhaften Sätzen, die zwar durch Strophentext- und Contrapunctus-simplex-Bindung einer elementaren kompositorischen Ebene zugehören, doch darauf angelegt zu sein scheinen, sich trotz der extrem einengenden Bedingungen ein hohes Maß an Prägnanz und Individualität zu bewahren. Die mehr als 35 Jahre währende Genese des Werkes - von verstreuten Einzelsätzen für den Privatgebrauch bis zum landesweit offiziell einzuführenden vollständigen Psalterzyklus - ließ die Gestaltung im Einzelnen mehrmals modifizieren, berührte aber letztlich nicht die Grundintention, die sich ansprechen läßt als Versuch einer Synthese von - wie Schütz schrieb - "art der alten Kirchen-Gesänge" und "heutiger Music". Wohl nicht zuletzt Schützens Bemühen um Aktualität ("heutige Music") führte dazu, daß sein Becker-Psalter sich nach Anlage und musikalischem Niveau als eigenständig aus der Produktion vergleichbarer Psalmen- und Kirchenliedsammlungen abhebt, auf seine Weise die Hand eines bedeutenden Komponisten verrät und vielleicht auch unserer ästhetischen Gegenwart nicht unzugänglich ist.

Verdanken.

Als Anzeigungsmaterial mögen die folgenden Aufbauzeichnungen für die Folietten Nr. 7 und Nr. 23 aus der "Geistlichen Choralwelt" dienen.

#### Anmerkungen

- 1) Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes II, Leipzig 1845, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 213.
- 2) André Pirro, Schütz, Paris 1913.
- 3) Vorrede zur ersten Ausgabe, zitiert nach Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI: Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen, hrsg. von Walter Blankenburg, Kassel etc. 1957, S. VIII.
- 4) Ebda., S. VII.
- 5) Ebda., S. III.
- 6) A.a.O. (s. Anm. 1), S. 229.
- 7) Friedrich Blume, Das Zeitalter des Konfessionalismus, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2. neubearbeitete Auflage Kassel etc. 1965, S. 89.
- 8) Hans Joachim Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1954, S. 88.
- 9) Vgl. den in Anm. 3 genannten Titel, S. V.

- 10) Art. "Kirchenlied II. Musikalisch", in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart III, 2. Auflage Tübingen 1929, Sp. 940.
- 11) Eine ausführliche Darstellung ist für das Schütz-Jb. 9 (1987) vorgesehen.
- 12) Im "Register der alten Melodeyen", das Schütz seinen Ausgaben beigab, werden 42 genannt.
- 13) Vgl. den in Anm. 3 genannten Titel, S. VII.
- 14) Ebda.
- 15) Ebda., S. IX-X.
- 16) Ebda., S. VIII.
- 17) Ebda.
- 18) Ebda.
- 19) Vgl. DDT XII, Leipzig 1903, S. 33.
- 20) Ebda., S. 74.
- 21) Vgl. Heinrich Schütz, Sämtliche Werke XVI, hrsg. von Philipp Spitta, Leipzig 1894, S. 9.
- 22) Vgl. den in Anm. 4 genannten Titel, S. IX.