



Katrín Kusmierz

Die Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz als bildhaft-räumliche Inszenierung der Heilsgewissheit

Die Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz gehören unbestritten zu den wichtigsten kirchenmusikalischen Werken und üben nach wie vor eine grosse Faszination auf Hörende und Musizierende aus. Dass diese Kasualmusik nach wie vor eine so kraftvolle Wirkung entfalten kann, hat meiner Ansicht nach damit zu tun, dass sie Hörende und Musizierende mit hinein nimmt in den Bedeutungsraum, den Text, Musik, Akteure und Raum aufspannen. Dass dies gelingen kann, ist bedingt durch mehrere Faktoren, beispielsweise durch die Bildhaftigkeit von Text und Musik und die räumliche Disposition, die die Dramaturgie des Stückes erzeugen. Dies obwohl die Exequien vordergründig keine eigentliche «Handlung» aufweisen, sondern im Wesentlichen aus einzelnen Textbausteinen bestehen. Die Dramaturgie ist gleichzeitig

Ein Stück mit eigener Dramaturgie.

so gestaltet, dass ein Wechselspiel von «äusserer» und «innerer» Bühne entstehen kann, wie gleich näher ausgeführt werden soll.

Diese «Lesart» der Exequien ist bestimmt durch einen an jüngeren liturgischen und homiletischen Konzepten geschulten Blick. Die (reformierte) Liturgik und Homiletik haben erst in jüngerer Zeit begonnen, den Gottesdienst als liturgisches Geschehen wahrzunehmen, das über die Predigt hinaus einen eigenen dramaturgischen Bogen vorzuweisen hat.¹ Der Gottesdienst wird dabei als ein komplexer Zusammenhang zwischen textlichen, klanglichen, körperlichen und räumlichen Elementen verstanden, die in einem resonanzträchtigen Wechselspiel stehen.

Diese von der sogenannten performativen Wende beeinflusste Reflexion auf den Gottesdienst bringt auch die Begriffe der äusseren und inneren Bühne ins Spiel.² Mit der äusseren Bühne wird das bei der liturgischen Feier Sichtbare bezeichnet: die agierenden Personen, die Handlungen, die sie vollziehen, die Gemeinde, der Raum, die Musiker. Der Begriff der inneren Bühne bringt zum Ausdruck, dass die Teilnehmenden eines Gottesdienstes gleichsam parallel zum sichtbaren Raum und zu den Handlungen der beteiligten Personen, auf ihre eigene Weise mit in das Geschehen involviert sind – über Imagination, Emotion und Reflexion. Sie sind also sowohl auf der äusseren wie auf der inneren Bühne «Mitspielerinnen»: Sie übernehmen aktive Rollen (wie beispielsweise in ein Lied miteinstimmen), aber ebenso werden sie ein Teil des imaginären «Heiligen Dramas» und werden durch Raum, Musik und Texte in die im Gottesdienst aufgeführte Szene mit hineinversetzt.³

Im Folgenden möchte ich erkunden, was dieser liturgisch-dramaturgisch geschulte Blick in den Musikalischen Exequien entdecken kann. Wie gestaltet sich die Dramaturgie dieses Stückes und wie entsteht das Wechselspiel zwischen «äusserer» und «innerer» Bühne?

Dabei ist dies kein gänzlich fremder Blick, denn Räumlichkeit und Bildlichkeit spielen auch in der (früh-)barocken Rhetorik und Komposition eine wichtige Rolle. Bettina Varwig weist in ihrer Analyse der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz beispielsweise darauf hin, dass im (protestantischen) Frühbarock und im Nachgang der Reformation eine «Verinnerlichung der Bildlichkeit» stattgefunden hat. Die «Innere Bühne» gewann sozusagen an Bedeutung. In dem Masse, in dem nun opulente Bilder und Objekte mit Skepsis bedacht wurden, und ihnen jegliche Heilswirksamkeit abgesprochen wurde, gewann das Bildliche in der Rhetorik (und Homiletik) an Bedeutung, «weil Bilder und Figuren lenger im Gedächtnis bleiben, und tiefer zu Herzen gehen ...».⁴ Dass Glaubenssätze zu Glaubensgewissheit im Herzen werden, dazu bedarf

**Wechselspiel
von äusserer und
innerer Bühne.**

**Verinnerlichung
der Bildlichkeit.**

1 Wegweisend dazu waren und sind u. a. David Plüss: Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes, Zürich 2007, oder Ursula Roth: Die Theatralität des Gottesdienstes, Gütersloh 2006. Gleichzeitig hat die «Dramaturgische Homiletik» das Bewusstsein für die Bildlichkeit und den dramaturgischen Aufbau der Predigt als Komposition im Zusammenspiel von «move» und «structure» geschärft; vgl. z. B. Martin Nicol: Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik, Göttingen 2002.

2 Zur inneren und äusseren Bühne vgl. David Plüss, Gottesdienst als Textinszenierung (Anm. 1).

3 Vgl. auch David Plüss: Texte inszenieren. In: Lars Charbonnier/Konrad Merzyn/Peter Meyer (Hg.): Homiletik. Aktuelle Konzepte und ihre Umsetzung, Göttingen 2012, S. 119–136.

4 So Johann Arndt in seiner *Ikonographia* von 1597, zitiert in Bettina Varwig: Bild und Klang in Heinrich Schütz' *Weihnachtshistorie*. In: Schütz-Jahrbuch 38/2016, S. 30–44, hier S. 36.

Hören und sehen.

es der bildlich reichen Ausschmückung, die die Sinne anregt und das Gehörte in der Seele sozusagen verankert. Schütz macht, so Varwig, in seiner Weihnachtshistorie von einem solch «weiter gefassten, psychologisch fundierten Bildbegriff»⁵ Gebrauch. Jede Szene wird reich ausgeschmückt und detailreich vor Augen gemalt, sowohl auf der Textebene, als auch musikalisch, ganz gemäss dem üblichen Stilmittel der Hypotyposis, jener «Art der Darstellung, die etwas so vollständig in Worte fasst» (oder in Klang umwandelt) «dass es *gesehen* statt *gehört* werden kann».⁶ Dieselbe rhetorisch und musikalisch verstärkte Bildlichkeit zeigt sich, meine ich, in den musikalischen Exequien,⁷ wenn vielleicht auch noch etwas weniger ausgeprägt, als in der rund dreissig Jahre später erschienenen Weihnachtshistorie.

Wenn hier auch von «Bühne», «Szene» oder gar Räumlichkeit gesprochen wird, dann ist dabei die eben beschriebene Bildhaftigkeit gemeint. Die Begrifflichkeiten setzt jedoch einen stärkeren Akzent auf die Mehrdimensionalität dieser inneren Bilder oder «Szenen», die bestimmt ist durch Raum, Text und Musik.

Die Exequien: Trauermusik des Barock

Der Entstehungszusammenhang der Exequien wurde bereits vielfach beschrieben. Die relativ gute Quellenlage erlaubt es, diesen ziemlich umfassend zu rekonstruieren.⁸ Im Folgenden sei er nur knapp umrissen. Am 3. Dezember 1635 verstarb in Gera, einer zwischen Jena und Chemnitz gelegenen Stadt in Thüringen, Fürst Heinrich Posthumus Reuss.⁹ Heinrich Schütz erhielt den Auftrag, die Musik für dessen Begräbnis zu schreiben, das erst zwei Monate später, am 4. Februar 1636, stattfinden sollte.

Es ist in der Forschung relativ unbestritten, dass Reuss selbst die Textbasis für die Exequien lieferte.¹⁰ Die für den ersten grossen Teil verwendeten Texte zierten – mit wenigen Ausnahmen – den reich geschmückten Sarg des Fürsten, den dieser noch zu Lebzeiten hatte anfertigen lassen: Bibeldverse und Choralstrophen, die auf ein «gutes» Sterben vorbereiten und die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode nähren

Trauerfeier
für den Fürsten.

5 Varwig, Bild und Klang, S. 36 (Anm.1)

6 Varwig, Bild und Klang, S. 38, Hervorhebung KK (Anm.1).

7 So auch Martin Staehelin: Musikalische Exequien. Von der funktionalen Beisetzungs- zur Bekenntnismusik. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütken: Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel 2004, S. 33–56, hier S. 41.

8 Siehe dazu Paul Horn/Günter Graulich/Klaus Hofmann: Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung. In: Heinrich Schütz, Musikalische Exequien, Stuttgarter Schütz-Ausgabe Band 8, Neuhausen-Stuttgart 1973, S. VII–XVI. Dass dieser Quellenbestand dennoch Raum für Neuinterpretationen lässt, zeigt Heike Karg: Das Leichenbegängnis des Heinrich Posthumus Reuss 1636 – Ein Höhepunkt des protestantischen Funus. Kassel 2010.

9 Zur Person von Reuss, der nicht nur Musikliebhaber, sondern auch ein geschätzter Landesherr war, der seinem Fürstentum zu neuem Wohlstand und Ansehen verhalf, siehe u.a. ausführlicher Horn/Graulich/Hofmann, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. VIII (Anm. 8).

10 Vgl. Gregory S. Johnston: Textual Symmetries and the Origins of Heinrich Schütz's «Musikalische Exequien». In: Early Music 19/2, 1991, S. 214, und Horn/Graulich/Hofmann, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, VII (Anm. 8). In dem «Absonderlich Verzeichnis deren in diesem Wercklein befindlichen Musicalischen Sachen nebenst den Ordinanzen an den Günstigen Leser», abgedruckt in ebd. LXII, erwähnt Schütz, dass die Textbasis der Exequien u.a. die auf dem Sarg aufgemalten Texte umfasst, neben den vom Fürsten gewählten Texten für Predigt und Gesang.

sollten.¹¹ Wie viele seiner Zeitgenossen, insbesondere die Angehörigen der höheren Stände, hat sich Reuss im Sinne einer *ars moriendi* intensiv mit dem eigenen Sterben auseinandergesetzt.¹² Reuss bestimmte den Text, der der Predigt anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten zugrunde liegen sollte, nämlich die Verse 25 und 26 aus Psalm 73: «Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden.»¹³ Der Text findet im ersten Teil der Exequien Verwendung (Nr.19) und liegt dem zweiten Teil zugrunde, der nach der Predigt gesungen wurde.

Die Begräbnisfeierlichkeiten fanden zwei Monate nach dem Tod von Reuss statt.¹⁴ In einem ersten Gottesdienst in der Schlosskapelle am 2. Februar 1636 predigte Bartholomäus Schwartz über das «Canticum Simeonis», «Herr, nun lässtest Du Deinen Diener in Frieden fahren» (Lukas 2, 29–32), das – als dritter Teil der Exequien – später auch im zweiten, grossen Gottesdienst zur Grablegung gesungen wurde. Eröffnet wurden die Trauerfeierlichkeiten mit dem ersten Teil der Exequien, gefolgt vom Gesang der Gemeinde («Herzlich lieb hab ich dich, o Herr») und der Predigt des preussischen Superintendents Christoph Richter über Psalm 73, 25–26. Auf den zweiten Teil der Exequien folgte wie schon erwähnt das «Canticum Simeonis». Zum Schluss sang die Gemeinde den Choral: «Hört auf mit Weinen und Klagen ... Er ist gestorben als ein Christ, sein Todt ein Gang zum Leben ist.»

Ein Drama um Tod und ewiges Leben

In den Exequien wird ein bewegendes Drama um Sterben, Vergänglichkeit und Tod aufgeführt, in dem umso strahlender die Gewissheit Ausdruck findet, dass der Verstorbene – und mit ihm die anwesenden Glaubenden – ewiges Leben bei Gott haben werden. Vorsichtig bezeichnen Horn/Graulich/Hofmann die Textvorlage als ein eigenes «theologisches Kunstwerk»¹⁵, natürlich neben und in starker Korrespondenz zu dem musikalischen Kunstwerk, das ihre Vertonung darstellt.

«Nacket bin ich von Mutterleibe kommen, nacket werde ich dahin fahren»: Die Intonatio (Nr.1, Hiob 1,21) eröffnet den ersten Teil der Exequien. Die Nummern 1–6 stellen dabei eine Art *Vorrede* dar. Am Ende ist der Mensch wieder nackt und bloss, ungeachtet dessen ob dieser leblose Körper nun von prachtvollen Gewändern und

Vorbereitung auf
ein gutes Sterben.

Die Liturgie der
Begräbnisfeier-
lichkeiten.

Theologisches
und musikalisches
Kunstwerk.

11 Der Sarg ist erhalten geblieben, war aber der Forschung lange nicht zugänglich.

12 Zur *ars moriendi* siehe bspw. Gregory S. Johnston: Musical-Rhetorical Prosopopoeia and the Animation of the Dead in Seventeenth-Century German Funeral Music. In: Canadian University Music Review 10/1, 1990, S. 12–29, hier S. 15. Dazu gehörte nicht nur das Studium von Leichenpredigten oder das Sammeln entsprechender biblischer Zitate. Es wurden die Predigttexte für die eigene Begräbnisfeier ausgewählt, die Predigten sogar selbst geschrieben und zu singende und/oder zu vertonende Texte ausgewählt. Vgl. auch Staehelin, Musikalische Exequien, S. 37 (Anm. 7).

13 Hier – wie alle im Folgenden aufgeführten Texte – zitiert nach der Carus-Werkausgabe der Musikalischen Exequien, SWV 279–281 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, hg. von Günter Graulich, 1972 und 1992).

14 Auskunft über die Gestaltung der Feierlichkeiten gibt das Programmheft, das der Predigt von Richter beigelegt ist. Siehe Horn/Graulich/Hofman, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. X (Anm. 8).

15 Horn/Graulich/Hofman, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. VIII (Anm.8). Theologische Deutungen der Exequien haben Friedrich Schöneich und Gerhard Mittring vorgenommen. Friedrich Schöneich: Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Exequien. In: Musik und Kirche XX, 1950, S. 182–190; Gerhard Mittring: Totendienst und Christuspredigt. Zum Text der musikalischen Exequien von Heinrich Schütz. In: ders./Gerhard Rödging: Musik als Lobgesang. Festschrift für Wilhelm Ehmann, 1964, S. 43–63.

Programm im
«Kyrie»-Teil.

Entfaltung:
Vertrauen ange-
sichts des Todes.

Mühsal des
Lebens und
Kriegsnöte im
«Jammertal».

einem geschmückten Sarg umhüllt ist. Im Folgenden gliedert das dreifache Kyrie den Beginn des Stückes und damit den Beginn des Gottesdienstes.¹⁶ Zwischen den Kyrierufen setzen Philipper 1,12, Johannes 1,29b und Römer 14,8 das vertrauensvolle Vorzeichen: «Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn» (Nr. 4) singen die Sopran, und der Tenor antwortet «Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!» Alt und Bass bestätigen: «Leben wir, so leben wir dem Herren, sterben wir, so sterben wir dem Herren. Darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herren» (Nr. 6). Damit ist im Prinzip das Programm besungen und die Grundlage für alles Weitere gelegt.¹⁷ Dass hier gleich alle fünf Stimmgruppen zum Einsatz kommen, scheint mir nicht unwesentlich zu sein. Philipper 1,21 und Johannes 1,21 stehen über und unter dem den Sargdeckel zierenden Kruzifix, also gut sicht- und lesbar oben auf dem Sarg, Römer 14,8 beim Kopf des Verstorbenen auf der schmalen Seite des Sarges. Beides unterstreicht den einleitenden und grundlegenden Charakter dieses Eingangsteils.

Der folgende längere *zweite Abschnitt* (von Nr. 8 bis Nr. 17) entfaltet nun, warum der Glaubende dem Tod überhaupt so vertrauensvoll ins Auge blicken kann. Die Intonation «Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab ...» (Nr. 8 und 9, Joh 3,16) setzt den Anfang. Gott schickt seinen Sohn, Jesus Christus, aus, das Heilswerk zu vollbringen: «Er sprach zu seinem lieben Sohn: Die Zeit ist hie zu erbarmen, fahr hin ... erwürg für sie den bittren Tod und lass sie mit Dir leben» (Nr. 10, Choralstrophe).¹⁸ Möglich wird dies durch den Tod Jesu: «Das Blut Jesu Christi machet uns rein von allen Sünden» (Nr. 11, Johannes 1, 7b) und «Wenn Eure Sünde gleich blutrot wäre, soll sie doch schneeweiss werden» (Nr. 15, Jesaja 1, 18b). Wort, Taufe und Abendmahl, so wird abschliessend festgehalten, dienen «wider allen Unfall», sind also wirksame Zeichen der Heilsgewissheit (Nr. 16).¹⁹ Eingeschoben in diese kleine Theologie der Sünde, Gnade und Vergebung ist eine Reflexion auf das irdische Leben (Nr. 14): «Es ist allhier ein Jammertal, Angst Not und Trübsal überall.» Die Choralstrophe von Johann Leon lässt nicht nur die Mühseligkeit des kurzen menschlichen Lebens anklingen, sondern ebenso die Wirren des Dreissigjährigen Krieges und das Wüten der Pest, die auch zum Entstehungskontext der Exequien gehören.

Alle genannten Texte (8–16) sind rechts und links auf den Seitenwänden des Sargdeckels verzeichnet. Am Fussende auf der schmalen Deckelseite steht der darauffolgende Text (Nr. 17) «Gehe hin, mein Volk und schleuss die Tür nach dir zu! Verbirge Dich einen kleinen Augenblick, bis der Zorn vorübergehe» aus Jesaja 26,20. Die Funktion, bzw. der Sinn dieses Textes erschliessen sich nicht ohne Weiteres. Ob er ein Echo ist auf die Zustände im Jammertal? Menschen, die sich vor dem Wüten der Soldaten in ihren Häusern verstecken? Oder lässt er kurz den Zorn Gottes über die

16 Weder die Intonation noch die Kyrie-Stücke sind auf dem Sarg verzeichnet.

17 So auch Gerhart Pickerodt: Der tönende Sarg. Heinrich Schütz' «Musikalische Exequien» im Ereigniszusammenhang eines Fürsten-Todes. In: Schütz-Jahrbuch 26/1994, S. 27–37, hier S. 34.

18 Martin Luther, «Nun freut Euch Ihr lieben Christen gmein».

19 Ludwig Helmbold, «Nun lasst uns Gott dem Herren».

menschliche Sünde aufscheinen, wie als Erinnerung daran, was das Erlösungswerk Christi erst möglich gemacht hat?²⁰

Die darauffolgende Nummer 18 stellt in vielerlei Hinsicht die *Mitte des Textes* dar. Dies betrifft in Ungefähr die Stellung innerhalb des ersten Teils: Sie beginnt bei Takt 355 – der gesamte erste Teil besteht aus 685 Takten. Vor allem gilt dies aber inhaltlich: Text und Musik lassen den Zustand des vollkommenen Friedens aufscheinen, in dem die Toten sich befinden: «Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an, aber sie sind in Frieden» singen die Soprani zart und zugleich ungemein kraftvoll den «Unverständigen», den Zweiflern entgegen, denen im Bass eine Stimme gegeben wird: «Für den Unverständigen werden sie angesehen, als stürben sie und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet» (Weisheit Salomos 2, 1–3). Die besondere musikalische Gestaltung bekräftigt die zentrale Stellung des Textes; ebenso ist diese auf dem Sarg verdeutlicht: Wie ein Band läuft der Text rund um den Sarg, entlang der Linie, bei der Sargdeckel und Sargbasis aufeinandertreffen. Der Text hält so symbolisch den ganzen Sarg und mit ihm die Person des Fürsten, umschlossen und zusammen.

Ein weiterer Schlüsseltext folgt und eröffnet *den vierten grossen Abschnitt* des ersten Teils der Exequien: «Herr, wenn ich nur Dich habe ...» (Nr. 19, Psalm 73, 25–26), der Predigttext, der ebenso im 2. Teil der Exequien vertont wird. Schütz hebt ihn «kompositorisch durch Reduktion der Mittel»²¹ hervor. Nr. 19 wie auch die folgenden Texte sind alle auf der Sarg**basis** aufgeführt. Hier tritt nun das «Ich» wieder auf, das im Anfangsteil schon einmal zu Wort kam, im zweiten Abschnitt (8–16) aber gänzlich fehlt.²² Es bleibt in den restlichen Texten präsent (19–26). In der Nummer 24 wird dieses Ich in der Tenorstimme – als Solopartie vertont und im Dreiertakt schon fast beschwingt notiert – musikalisch hervorgehoben: «Ich weiss, dass mein Erlöser lebet...» (Hiob 19, 25–26), die Choralstrophe mit der Nr. 25 doppelt nach und das «Ich» bringt noch einmal seine Zuversicht und Heilsgewissheit zum Ausdruck: «Weil Du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht bleiben ... drum fahr ich hin mit Freuden.»²³ Eindringlich fordert es mit den Worten Jakobs, der am Fluss Jabbok mit Gott ringt und ihn um seinen Segen bittet: «Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.» Trotz aller Gewissheit, braucht das Ich Gottes Segen für diesen letzten Weg, den Übergang ins ewige Leben. Schütz verstärkt das eindringliche Bitten musikalisch, in dem er den Chor über 17 Takte hinweg dieses «Ich lasse Dich nicht» singen lässt, zunächst in Gruppen à drei Stimmen, die sich in der letzten Bewegung vereinen und sich verstärken, und in Takt 639 schliesslich im «du segnest mich denn» gipfeln. Die Antwort auf die Segensbitte folgt und beschliesst den ersten Teil der Exequien:

Die Mitte: In
Gottes Hand.

Das «Ich» kommt
wieder zu Wort.

20 Beide Aspekte klingen an in der Fortsetzung des Bibeltextes (zitiert nach der neuen Lutherbibel von 2017):
Denn siehe, der Herr wird ausgehen von seinem Ort, heimzusuchen die Bosheit der Bewohner der Erde.
Dann wird die Erde offenbar machen das Blut, das auf ihr vergossen ist, und nicht weiter verbergen, die auf ihr getötet sind.

21 Siehe Sabine Henze-Döhring: Schütz' «Musikalische Exequien». Die kompositorische Disposition der «Sarginschriften» und ihr liturgischer Kontext. In: Schütz-Jahrbuch 16/1994, S. 39–48, hier S. 47.

22 Siehe auch Henze-Döhring, Schütz' Exequien, S. 47 (Anm.21).

23 Nikolaus Herman, «Wenn mein Stündlein vorhanden ist».

«Er sprach zu mir: Halt dich an mich, ich geb mich ganz für dich, da will ich für dich ringen. Den Tod verschlingt das Leben mein, mein Unschuld trägt die Sünde Dein, da bist Du selig worden.» Auf das «Ich» als Akteur im Drama werde ich unten noch einmal zurückkommen.

Wie im zweiten Abschnitt des ersten Teils der Exequien (8–16), rücken zwei Stücke, kontrastierend zur himmlischen Glückseligkeit, noch einmal die mühevollen irdischen Verhältnisse und die Sterblichkeit des Menschen in den Blick. «Unser Leben währet siebzig Jahr ... und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Müh und Arbeit» (Nr. 22, Psalm 90,10a) gefolgt von einem Seufzer, der musikalisch deutlich wahrnehmbar ist: «Ach, wie elend ist unser Zeit allhier auf Erden, gar bald der Mensch darniederleit, wir müssen alle sterben, allhier in diesem Jammertal ist Müh und Arbeit überall, auch wenn Dir's wohl gelinget» (Nr. 23, Choralstrophe).²⁴ Vor dem Hintergrund dieses Jammertals scheint der Friede des himmlischen, ewigen Lebens umso heller auf.

Dieser vierte Abschnitt zeichnet sich auch durch weitere musikalische Besonderheiten aus: Die Chormelodien beispielsweise erfahren eine stärkere Bearbeitung, um den «textlichen Gehalt mit musikalischen Mitteln zu pointieren, wenn nicht auszudeuten».²⁵ Die theologische Aussage dieses Teils wird dadurch dramaturgisch inszeniert. In den Solopartien werden nun neue musikalische Formen verwendet, wie die solistisch vertonten Stellen oder beschleunigend wirkende Dreiertakt in den Nr. 24 und 25.²⁶ Auch dies weist darauf hin, dass die theologisch-musikalische Dramaturgie innerhalb des ersten Teils der Exequien auf diesen letzten Abschnitt hinzielt. Schütz versuchte dabei den «Tod ... als freudiges Ereignis auch sinnlich fassbar zu machen...».²⁷

Der *zweite Teil* der Exequien bringt noch einmal, wie schon erwähnt, den Predigttext zu Gehör. Der *dritte Teil* eröffnet bildreich «die Vision» auf die dereinst zu erwartende Himmelsmusik»²⁸, in dem zum Chor die Seraphinen und eine «Beata Anima» hinzutreten. Auf die musikalische Gestaltung desselben wird später noch einmal zurückzukommen sein. Es erklingt das «Nunc dimittis», dazu parallel Versfragmente aus Offenbarung 14,13 und Weisheit Salomonis 3,1: «Selig sind die Toten, die dem Herrn sterben, sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach. Sie sind in der Hand des Herren und keine Qual rühret sie.» Auch hier wird zweifach auf den ersten Teil der Exequien zurückverwiesen: «Sie ruhen von ihrer Arbeit» knüpft an die «Müh und Arbeit» des kurzen menschlichen Lebens an, die bspw. der Bass besungen hat. Der letzte Teil des Satzes nimmt schliesslich auf die Nr. 18, die Mitte des Textes, Bezug und verstärkt sie nochmals: «der gerechten Seelen» ruhen in Gottes Hand.

Gesteigerte
musikalische
Dramaturgie.

Wiederaufnahmen
im zweiten und
dritten Hauptteil.

²⁴ Johannes Gigas, «Ach wie elend ist unsre Zeit».

²⁵ So Henze-Döhring, Schütz' «Exequien», S. 46 (Anm.21).

²⁶ Ebd., S. 46.

²⁷ Ebd., S. 48.

²⁸ Staehelin, Musikalische Exequien, S. 53 (Anm.7).

Räumlich-bildhafte Inszenierung der Heilsgewissheit

Wer auch immer für die exakte Anordnung der Texte in den Exequien verantwortlich zeichnet,²⁹ sie entfalten, wie soeben deutlich wurde, eine Dramaturgie, die weit über die bloße Aneinanderreihung von Bibelversen und Choralstrophen hinausgeht.³⁰ Diese Dramaturgie lebt von ihrer szenisch-bildhaften sowie räumlichen Ausgestaltung, die in Text und Musik angelegt ist.

Eine wesentliche Rolle spielen dabei die im Textkorpus agierenden Personen (und ihre Bezüge zu den real agierenden Personen) wie auch die Sprechrichtungen und Dialoge zwischen diesen Personen. Ähnliches gilt für die «Orte», an denen die Handlung spielt, wiederum in der Verschränkung von sichtbaren und in Text und Komposition imaginierten Orten.

Die Akteure

Verschiedene «Akteure» bestimmen die Dramaturgie von Text und Komposition: das «Ich», ein «Wir», sowie Gott, Jesus und die Seraphinen/Engel. Dabei kommt dem Ich eine besondere Bedeutung zu, da es einerseits als ein allgemein gefasstes gläubendes Ich verstanden werden kann und andererseits in diesem Ich auch der personifizierte Verstorbene aufscheint.

Die Personifikation von Verstorbenen war im 17. Jahrhundert ein weit verbreitetes rhetorisches und kompositorisches Stilmittel.³¹ Dabei werden diesen bspw. Worte des Trostes oder wesentliche zu kommunizierende Botschaften in den Mund gelegt. Es lässt sich auch an Kirchenliedern³² und zeitgenössischen Funeral-Predigten zeigen, in denen der Prediger «in der Rolle» des Verstorbenen zu der Gemeinde sprach, welcher gleichsam aus dem «Jenseits» seine Worte an die Hinterbliebenen richtete. Diese sogenannte *Prosopopöie* schafft dabei, so Johnston, eine Verbindung zwischen dem Hier und Jetzt und der himmlischen Welt, ähnlich wie die die üppigen Himmelsdarstellungen in barocken Kirchen dies intendierten.³³ Zugleich werden dadurch Emotionen geschürt: «where the orator ornamented the sermon with the occasional prosopopoeial passage, the sentiments of the congregation would no doubt have been deeply touched.»³⁴

In engem Zusammenhang mit der Prosopopöie steht der inszenierte *Dialog* zwischen verschiedenen Personen. Die Dialogizität wurde sowohl textlich und musikalisch um-

Personen,
Sprechrichtungen,
Dialoge und Orte.

Personifikation
des Verstorbenen.

Textlicher und
musikalischer
Dialog.

29 Wer für die Anordnung der Texte auf dem Sarg und in den Exequien zuständig war, ist aus den Quellen offenbar nicht ganz eindeutig zu klären. Sabine Henze-Döring wie auch Gregory Johnston vermuten eine starke Beteiligung des Fürsten. Henze-Döring, Schütz' «Exequien», S. 40 (Anm. 21) und Johnston, *Textual Symmetries* (Anm. 10).

30 Dem Komponisten war mit dieser «Katalogvertonung» keine leichte Aufgabe gesetzt, wie Staehelin feststellt; Staehelin, *Musikalische Exequien*, S. 39 (Anm. 7). Siehe auch Horn/Graulich/Hofman, *Das Werk*, seine Entstehung und Bestimmung, S. VII (Anm. 8).

31 Johnston, *Musical-Rhetorical Prosopopoeia*, S. 12 (Anm. 12).

32 Beispielsweise auch in «Wenn mein Stündlein vorhanden ist» von Nikolaus Herman, dessen vierte Strophe «weil du vom Tod erstanden bist, wird ich im Grab nicht bleiben» ebenfalls in den Exequien Verwendung findet. Hier spricht der Tote zu Gott, in anderen Beispielen wendet er sich direkt an die Gemeinde.

33 Johnston, *Musical-Rhetorical Prosopopoeia*, S. 13 (Anm. 12).

34 Johnston, *Musical-Rhetorical Prosopopoeia*, S. 16 (Anm. 12).

Im Raum
verteilte Chöre.

gesetzt. Textlich, indem verschiedene Personen miteinander in ein Gespräch eintreten und musikalisch durch die Gegenüberstellung verschiedener Stimmgruppen, bzw. Chöre in doppel- oder mehrchörigen Werken, denen je unterschiedliche Personae zugeordnet wurden. Was Personifikation und Dialogizität zu einem wirksamen rhetorischen Stilmittel werden lässt, sind die vielfältigen Identifikationsmöglichkeiten, die sie den Hörenden eröffnen.

Beide Stilmittel prägen auch grössere Funeralkompositionen, und insbesondere die Exequien. «... composers, too, used every artistic means at their disposal to portray as vividly as possible the animate presence of the deceased ... by textual personification of the deceased, by representation of the deceased by a solo voice, and by an added physical dimension through the spatial displacement of the personifying voices.»³⁵ Johnston zeigt dies anhand des *dritten Teils der Exequien*: Personifikation und Dialog sind hier von Schütz intendiert und direkt musikalisch umgesetzt. Es ist ein erster Chor vorgesehen, fünfstimmig besetzt, der das *Canticum Simeonis* singt. Ein zweiter Chor fügt hinzu: «Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben». Dieser zweite Chor besteht aus zwei Sopranstimmen, bezeichnet als Seraphim I und Seraphim II, und einer Baritonstimme als «Beata anima cum Seraphinis». In dieser Stimme nun sehen Johnston und andere wohl zu Recht den personifizierten Heinrich Posthumus Reuss repräsentiert, der aus dem Jenseits den Hinterbliebenen versichert: «Selig sind die Toten». Der zweite Chor soll *concertatus in die Ferne geordnet* sein, so Schütz in der Ordinanzen³⁶, einer Art Ausführungsbestimmungen, die dem Werk beigeordnet waren. Gemäss Schütz sollte dieser Chor auf der Gallerie oder Empore stehen, evtl. für die Gemeinde nicht sichtbar. Der Verstorbene, im Chor der Engel, wird so in die Ferne gerückt, wodurch die Raumwirkung verstärkt wird. Der zweite Chor kann zudem verdoppelt oder verdreifacht und an verschiedenen Orten im Raum positioniert werden. Schütz erhoffte sich, dass durch musikalische Disposition und die räumliche Anordnung der «Effekt des Werkes» verstärkt werde. Johnston stellt sich dies so vor: «Moments before the interment ... it must have come as nothing less than a shock to the unprepared and unsuspecting congregation suddenly to hear the Prince's disembodied voice singing from above in the heavenly company of angels, uttering valedictory words of assurance to his family and friends.»³⁷

Nun ist zu fragen, ob die Elemente von Personifikation und Dialog nicht ebenso die vorhergehenden Teile der Exequien prägen. Auch im ersten Teil ist beispielsweise das «Ich» Teil des Szenarios – wie oben gezeigt exklusiv im ersten Abschnitt, dem Kyrie-Teil, und im vierten Abschnitt. Ob das «Ich» schon dort der Personifizierung des Fürsten dient, der seiner Heilsgewissheit Ausdruck verleiht («Ich weiss, dass mein Erlöser lebt») ist zunächst offen, denn Schütz hat dies selbst nicht in der Weise expliziert, wie er es für den dritten Teil getan hat. Es ist jedoch zu vermuten, dass die

35 Ebd., S. 30.

36 «Absonderlich Verzeichnis deren in diesem Wercklein befindlichen Musicalischen Sachen nebenst den Ordinanzen an den Günstigen Leser», abgedruckt in: Horn/Graulich/Hofman, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. LXII (Anm. 8).

37 Johnston, Musical-Rhetorical Prosopopoeia, S. 35 (Anm. 12).

Trauergemeinde in diesem Ich genauso den Verstorbenen mitgehört hat, bzw. dass in einem allgemeinen glaubenden Ich auch der Verstorbene zumindest durchscheint. Das Ich tritt in den Dialog mit Gott («Weil Du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht bleiben») und ist ein von Gott angesprochenes Ich: «Halt Dich an mich ...». Die Frage muss letztlich nicht entschieden werden, denn gerade die Überlagerung von Fürst und allgemeinem «Ich» eröffnet die genannten Identifikationsmöglichkeiten für die Hörenden.

Neben dem «Ich» kommen weitere Akteure ins Spiel. Da ist zunächst das «Wir»: die Gemeinschaft derer, die sich mit dem Fürsten zusammen als Glaubende und damit an seiner Heilsgewissheit Teilhabende sehen können. Das Wir dient ebenso dazu, menschliche, «irdische» Grundbefindlichkeiten zum Ausdruck zu bringen. Gleichzeitig sind die im Wir Zusammengefassten Angesprochene, Adressaten der von Reuss indirekt verkündeten Botschaft. Dieses Wir kann im Verlauf der Begräbnisfeier hinweg kollektiv seine Trauer bearbeiten, wird durch den Verstorbenen getröstet und darin versichert, dass die Toten selig sind, sodass die Gemeinde am Schluss zuversichtlich und bestimmt singen kann: «Hört auf mit Weinen und Klagen ... Er ist gestorben als ein Christ, sein Todt ein Gang zum Leben ist.»

Neben dem Ich und Wir sind Gott und Jesus weitere wichtige, allerdings nur auf der inneren Bühne «sichtbare» Akteure. Gott tritt nicht nur mit dem Menschen in einen Dialog, sondern auch mit Jesus, den er auf die Erde schickt, um sich im Tod den Menschen zu verschenken. Jesus selbst sagt dem «Ich» zu: «Halt Dich an mich.» Die verschiedenen Sprechrichtungen spannen so einen Raum auf und lassen den Text plastisch, ja szenisch «sichtbar» werden.

Räumliche Dimensionen

Der Raum des Dramas wird nicht mittels der verschiedenen «Akteure» und der sie verbindenden Sprechrichtungen aufgerichtet, sondern auch durch den Gegensatz von Erde und Himmel. Die Hörenden stehen mitten im irdischen Leben, dem Jammertal mit seiner «Müh und Arbeit». Dem Jammertal gegenübergestellt werden die himmlischen Sphären, in denen Gott den Menschen Ruhe und Frieden verschafft, und wo der Mensch mit einstimmt in den Chor der Seraphinen. Die himmlische Szenerie entfaltet dabei eine Sogwirkung, wird zum Sehnsuchtsort und Zielpunkt menschlichen Strebens. Himmel und Erde sind überbrückt durch das Sterben Christi, wobei der Verstorbene die nun mögliche Transition zwischen irdischem und himmlischem Leben veranschaulicht.

Diese im Text angelegte räumliche Dimension wird musikalisch verstärkt und räumlich inszeniert.³⁸ «Das mehrhörige Konzert will den Raum selbst als «Instrument» in das Musizieren mit einbeziehen und von verschiedenen Seiten aus zum «Klingen bringen».³⁹ In musikalischer Hinsicht stehen sich nicht nur Chorpartien und Solopar-

«Ich» und «Wir».

Verschiedene
Sprechrichtungen
spannen einen
Raum auf.

Die himmlische
Szenerie: Sehnsuchtsort und
Zielpunkt.

38 Staehelin, Musikalische Exequien, S. 43 (Anm. 7).

39 Horn/Graulich/Hofman, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. XV (Anm. 8).

Räumliche
Wirkungen in der
Aufführung.

tien einander gegenüber.⁴⁰ Eine räumliche Wirkung wird, so Staehelin, beispielsweise durch die wechselnde Textführung zwischen Unterstimmen (ATB «und sei das Heil der Armen») und Oberstimmen (SSA, «und hilf ihn' aus der Sünden Not») erreicht, wie in den Takten 127 ff. In ähnlicher Weise verfährt Schütz im zweiten Teil der Exequien, einem doppelchörigen Stück mit häufigen Wechseln zwischen Chor I und Chor II. Über die spezielle «In-Szenierung» des dritten Teils, in dem die Seraphinen gemeinsam mit der Beata anima «in die Ferne geordnet» sind, wie Schütz explizit anordnet, wurde oben schon gesprochen. Dadurch würde die «Freude der abgelebten Seligen Seelen im Himmel, in Gesellschaft der Himmlischen Geister und heiligen Engel» angedeutet werden.⁴¹

Zur «äusseren Bühne» gehören auch die konkret anwesende Trauergemeinde, der Kirchenraum an sich, der Prediger⁴², die Kanzel und der wohl darunter platzierte, offene oder geschlossene Sarg⁴³ als wirkmächtiger visueller Bezugspunkt. Die Positionierung des Sarges lässt den Prediger und den «predigenden» Fürsten wenn nicht verschmelzen, so doch stark sich überlagern. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Personifikation des Verstorbenen in der Predigt. Wenn der Sarg nach dem dritten Teil der Exequien in der Gruft versenkt wird, entsteht dadurch eine visuelle Leerstelle, in der die Stimme des Verstorbenen aus der Ferne nachhallen kann. Sie führt eindrücklich die «Entkörperlichung» des Verstorbenen vor Augen, der nun als singende Seele wahrgenommen wird.

Überlagerungen

Deutlich geworden ist das komplexe und vielschichtige Zusammenspiel zwischen Akteuren, Raum, Text und Musik, das die Dramaturgie der Exequien bestimmt. Wichtig sind dabei auch die vielfältigen innertextlichen Bezüge und Verbindungen zwischen den verschiedenen liturgischen Teilen der Begräbnisfeierlichkeiten, wodurch zentrale Aussagen wiederholend verstärkt werden. Sie lassen eine hohe Kompositionsfertigkeit erkennen, die das Ganze der Zeremonie im Blick hat und die heilvolle Botschaft gekonnt dramaturgisch aufbaut und inszeniert.

Die «äussere Bühne» wird vornehmlich bestimmt durch den Raum, sowie durch die sichtbaren liturgischen und musikalischen Akteure der Begräbnisfeierlichkeiten, inklusive dem Verstorbenen. Musik und Text spannen parallel dazu eine innere Szenerie auf, in der ebenfalls Personen «agieren» und räumliche Bezüge hergestellt werden. Beide «Bühnen» verschränken oder überblenden sich und ermöglichen so, dass die einzelnen Zuhörer und Zuhörerinnen mit in das Geschehen hineinversetzt werden.

Ermöglicht wird dies zum einen durch die *Bildhaftigkeit* von Text und Musik, verstärkt durch Personifikation, Dialoginszenierung und andere rhetorisch-musikalische

Bildhaftigkeit von
Text und Musik.

40 Schütz hat in der «Ordinanz» eine durchgehend solistische Besetzung vorgesehen, die aber für die A-capella-Stücke noch durch einen Chor verstärkt werden könne. Horn/Graulich/Hofman, Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung, S. XI und LXII (Anm. 8).

41 Zitiert nach Staehelin, Musikalische Exequien, S. 51 (Anm. 7).

42 Die Rolle des Predigers, bzw. des Predigttextes in der Dramaturgie der Exequien kann im Rahmen dieses Beitrages leider nicht gebührend ausgelotet werden, wäre aber von grossem Interesse.

43 Johnston, Musical-Rhetorical Prosopopoeia, S. 15 (Anm. 12).

Mittel, die ein inneres «Sehen» und Nachvollziehen und somit auch einen emotionalen Zugang ermöglichen. Gehörte Bilder überlagern sich mit den tatsächlich wahrgenommenen, beispielsweise in der Gegenüberstellung von Sarg und entrücktem Verstorbenen. Damit ist auch die *räumliche Disposition* angesprochen: die Aufteilung der Musizierenden auf verschiedene Orte, die die am Begräbnis Teilnehmenden in einen mehrdimensionalen Klangraum einbinden, und durch die diese wörtlich mitten in das Geschehen, in die «Szene» hineinversetzt werden. Schliesslich bieten Ich und Wir verschiedene *Identifikationsmöglichkeiten* für die Hörenden, sie können sich in das Wir einreihen oder sich als einzeln Angesprochene wahrnehmen oder sich prospektiv mit dem Verstorbenen identifizieren und dadurch Glaubensgewissheit schöpfen.

All dies ist nicht so weit entfernt von liturgischen und homiletischen Überlegungen der Gegenwart. Auch dabei spielen Bildhaftigkeit, szenisches Denken und räumliche Dimensionen gottesdienstlichen Feierns eine wichtige Rolle sowie die Frage, wie Gottesdienste die innere Beteiligung der Feiernden ermöglichen (oder ggf. verunmöglichen) können. Dies weiter auszuführen würde den Rahmen des Beitrags sprengen, darf aber als Anregung für weitere Überlegungen verstanden werden.

Räumliche
Disposition im
Klangraum.

Identifikations-
möglichkeiten.

*Dr. Katrin Kusmierz (*1972) ist wissenschaftliche Geschäftsführerin des Kompetenzzentrums Liturgik an der Theologischen Fakultät der Universität Bern. Sie hat in Basel und Pietermaritzburg (Südafrika) Theologie studiert. Nach dem Vikariat wurde sie von der Reformierten Kirche Baselland ordiniert und an der Universität Basel promoviert. Gegenwärtige Lehrtätigkeiten und Forschungsinteressen konzentrieren sich auf den Bereich der Liturgik und Homiletik, dabei u. a. die Verbindung von Wort und Musik, bzw. Lied im Gottesdienst sowie die Geschichte des reformierten Gottesdienstes in der deutschsprachigen Schweiz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.*