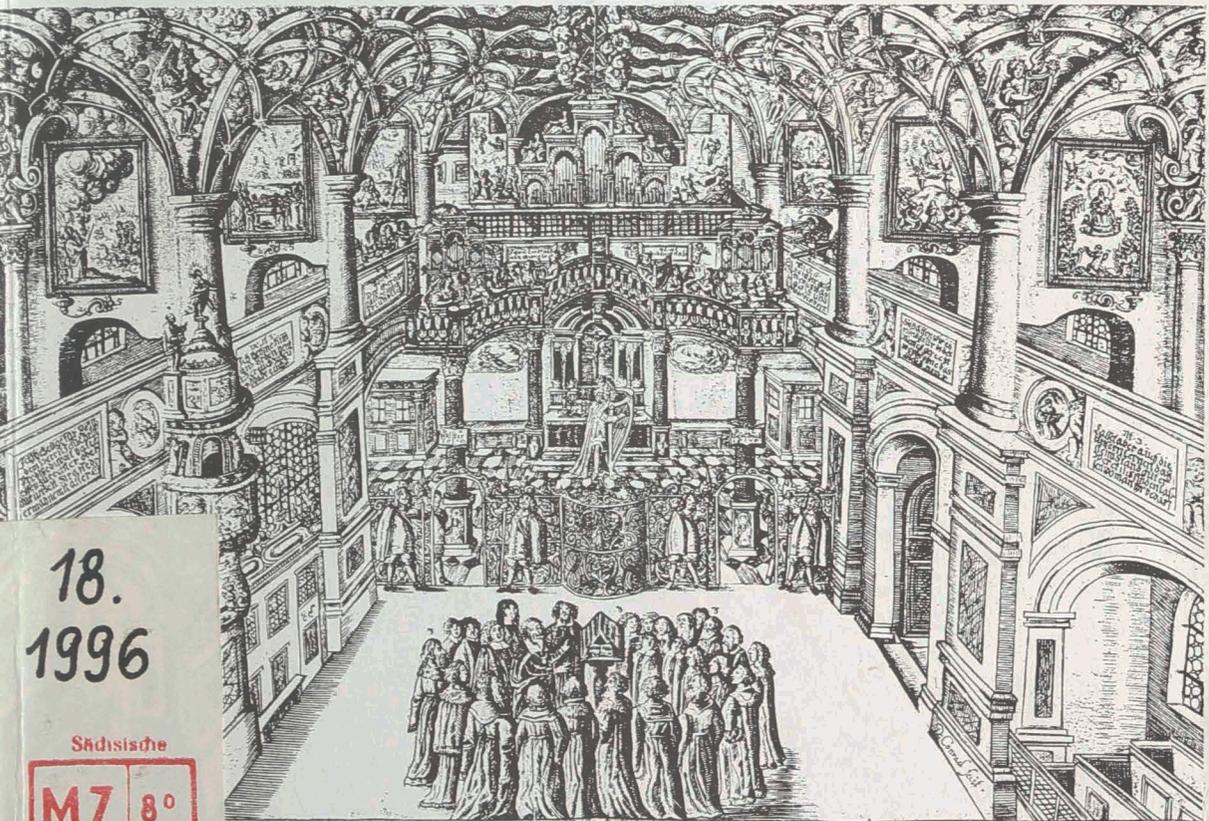


Schütz-Jahrbuch 1996



18.
1996

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl.

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

Schriftleitung:

WALTER WERBECK

18. JAHRGANG 1996



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1996



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1996 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1299-X

ISMN M-006-31578-9

ISSN 0174-2345



INHALT

VORTRÄGE UND REFERATE DES SCHÜTZFESTES DRESDEN 1995

Arno Forchert (Detmold): Zur Geschichte der Heinrich-Schütz-Gesellschaft	7
Wolfgang Herbst (Heidelberg): Das religiöse und das politische Gewissen: Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen	25
Konrad Küster (Freiburg i. Br.): Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz	39
Jürgen Heidrich (Göttingen): Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen	53
Werner Breig (Bochum): Zum Werkstil der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz (Teil I)	65
Wolfram Steude (Dresden): Zur deutschen Schützpflege zwischen 1956 und 1995	83
Michael Belotti (Freiburg i. Br.): Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts	99
Manfred Fechner (Dresden): Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik	109
Mary E. Frandsen (Ithaca, NY): Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden	123
Die Verfasser der Beiträge	141

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
Bl., Bl.	Blatt, Blätter
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
Diss.	Dissertation
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., Neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden und Laaber 1980 ff.
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959-1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz ... Dresden ... 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985</i> , Kopenhagen 1989
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>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)

- STMf
SWV *Svensk tidskrift för musikforskning*
Schütz-Werke-Verzeichnis — *Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63 ff.
- VfMw
vol., vols.
Weckmann-Konferenz
Göteborg 1991 *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*
volume, volumes
Sverker Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg ... 1991, Göteborg 1993*
- ZfMw *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Zur Geschichte der Heinrich-Schütz-Gesellschaft

von

ARNO FORCHERT

o

Für Édith Weber zum 70. Geburtstag

Über die Schütz-Renaissance in unserem Jahrhundert, die Kreise, von denen sie ausging, und die Institutionen, die ihre Träger waren, wäre nie so viel geredet und geschrieben worden, wenn es nicht Adornos aus den frühen fünfziger Jahren stammende *Kritik des Musikanten*¹ gegeben hätte, in der er die Jugendbewegung und ihre Musikanschauung einer zwar nicht unberechtigten, in manchen Einzelheiten aber übertriebenen und auch wenig sachlichen Kritik unterzogen hatte. Ihr Kernpunkt war die These, daß der Jugendbewegung mit ihren Singkreisen und Musikantengilden, die sich für Schütz begeisterten, eine Ideologie zugrunde gelegen habe, durch die ihre spätere Eingliederung in die Kulturpolitik des Naziregimes leicht gemacht worden sei. Die Antworten darauf reichten von Gegendarstellungen unmittelbar Beteiligter aus der Perspektive verklärender Jugenderinnerungen bis zu polemischen Rechtfertigungsversuchen, die allerdings neben Adornos eleganter Attacke reichlich hilflos wirkten. Ihr Ziel, seine These zu entkräften, erreichten sie jedenfalls nicht. Die Folge dieser Diskussionen allerdings war, daß bis in die jüngste Zeit in Darstellungen, die sich mit der Wiederentdeckung von Schützens Musik in unserem Jahrhundert befassen, es fast schon die Regel geworden ist, Schützbewegung und die Schützgesellschaft weitgehend miteinander zu identifizieren. Aber wie Bewegungen in der Regel geradezu die Widersacher von Institutionen sind, so scheint es mir auch eine unzulässige Vereinfachung zu sein, die aus der Singbewegung hervorgegangene Schützbewegung und die Schütz-Gesellschaft, sei es einander gleichzustellen, sei es als zwei Phasen eines einheitlichen Prozesses aufzufassen (die Schütz-Gesellschaft etwa als Endstadium der Schützbewegung).

Deswegen möchte ich mich zunächst darum bemühen, zwischen den verschiedenen Vorstellungen und Bestrebungen der Gruppierungen, die in der Anfangszeit unserer Gesellschaft versuchten, ihren Einfluß geltend zu machen, genauer zu differenzieren. Ich werde mich dabei, wie dann auch für die spätere Zeit, im wesentlichen auf Zeugnisse beschränken müssen, in denen sich die Tätigkeit unserer Gesellschaft in der Öffentlichkeit dokumentiert hat, also auf die Schützfeste und die in Zustimmung oder Kritik sich äußernden Absichten und Ziele, die ihnen zugrundelagen. Das bedeutet aber auch, daß vieles nicht zur Sprache kommen wird, was ebenso zur Geschichte der Schützgesellschaft gehört: die Arbeit, die von vielen ihrer Mitglieder eher im Verborgenen geleistet wurde, die Chorproben für Konzerte und die Chorreisen, mit denen für Schütz geworben wurde, die Kurse und Werkwochen, die der Einführung in seine Kompositionen und deren Auffüh-

1 Theodor W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: ders., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, 5/1972, S. 62-101.

rungspraxis dienten und vieles andere mehr. Unberücksichtigt muß ferner die Arbeit in den Sektionen bleiben, die eine eigene Darstellung verdient hätte, und nur cursorisch kann und will ich die jüngere Zeit behandeln, deren wichtigstes Ereignis, die Tatsache, daß unsere Gesellschaft endlich wieder Mitglieder aus allen Teilen Deutschlands vereint, ohnehin weniger mit ihrer Geschichte zu tun hat, sondern eher für ihre Zukunft von entscheidender Bedeutung sein wird.

Lassen Sie mich aber als erstes ein paar erklärende Worte zu dem Titel sagen, unter dem ich meinen Vortrag angekündigt habe. Unsere heutige Gesellschaft entstand 1930 durch Sezession von einer bereits 1922 hier in Dresden gegründeten Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Darauf deutete früher ihr Name »*Neue* Heinrich-Schütz-Gesellschaft« hin, der dann 1963 in »*Internationale* Heinrich-Schütz-Gesellschaft« geändert wurde. Aus historischer Distanz betrachtet, bilden alte, neue und internationale Schützgesellschaft allerdings nur verschiedene Stufen einer Entwicklung, die ich im Zusammenhang und deshalb unter dem gemeinsamen Titel »Heinrich-Schütz-Gesellschaft« behandeln möchte. Dennoch bleibt festzuhalten, daß für die unmittelbar Beteiligten der Übergang von der alten zur Neuen Schützgesellschaft alles andere war als eine Fortsetzung der alten Vereinspolitik unter neuem Namen. Anlaß zu der Neugründung waren Differenzen im jeweiligen Schützverständnis, die weniger auf wissenschaftliche als vielmehr auf gesellschaftspolitische Gegensätze zurückgingen. Begreiflich wird der Schritt von der alten Dresdner zur Neuen Schützgesellschaft deshalb erst vor dem Hintergrund der allgemeinen geistig-gesellschaftlichen Situation Deutschlands zwischen den beiden Kriegen. Es war die Kriegs- und Nachkriegsgeneration, die, in der Suche nach einem sicheren Halt in einer unsicher gewordenen Welt, sich die Neuorientierung in der Gegenwart vom Rückgriff auf ein vermeintlich noch fest in verbindlichen Ordnungen gegründetes Altes erhoffte. Aus ihr heraus entstanden jene vielfältigen »Bewegungen«, die so charakteristisch für die damalige Zeit sind: die liturgische Bewegung, die Orgelbewegung, die Singbewegung, die Jugendmusikbewegung und eben auch die aus der Singbewegung hervorgegangene Schützbewegung. Sie war es, der das in den zwanziger Jahren vergleichsweise unvermittelt einsetzende Interesse am Schaffen des – wie man ihn gern nannte – »Vaters der deutschen Musik« zu verdanken war, an einem Schaffen, das zunächst weder in die Institutionen des allgemeinen Musiklebens integrierbar schien, noch in seiner spezifisch musikalischen Qualität für Laien voraussetzungslos verständlich sein konnte. Erst mit ihrer Hilfe kam eine Entwicklung in Gang, die aus einem Unternehmen lediglich lokaler Bedeutung, wie es die erste Dresdner Schütz-Gesellschaft war, letztlich eine Institution entstehen ließ, die sich schon vor mehr als dreißig Jahren mit Recht als international bezeichnen konnte. Charakteristisch für den Anfang dieser Entwicklung war allerdings, daß gleich der erste unmittelbare Kontakt zwischen Schützbewegung und Schütz-Gesellschaft, der auf dem 1929 noch von der alten Gesellschaft veranstalteten Schützfest in Celle zustande kam, in einer Krise endete, die für beide Partner weitgehende Konsequenzen nach sich zog. Denn erst aus ihr ging die im Jahr darauf erfolgende Gründung der *Neuen* Schütz-Gesellschaft hervor, die nicht nur das Ende der *Schützbewegung*, sondern auch den Niedergang der *Dresdner Schützgesellschaft* einleitete. Erst im Rückblick wird klar,

warum eine Institution, die sich für die Verbreitung und Pflege des Gesamtwerkes von Schütz erfolgreich einsetzen wollte, weder an die alte *Schützgesellschaft* anknüpfen noch unmittelbar aus der *Schützbewegung* hervorgehen konnte. Ich möchte das etwas näher ausführen.

Die erste Schützgesellschaft war der Initiative Erich Hermann Müllers zu verdanken gewesen, eines in Dresden lebenden und in den zwanziger Jahren bekannten Musikkritikers mit guten Kontakten nicht nur zu den musikalischen Institutionen, sondern auch zu einflußreichen Kreisen des Bürgertums der Stadt. Seine offenkundige Absicht war, für den als Hofkapellmeister so eng mit der Geschichte Dresdens verbundenen Heinrich Schütz eine ähnliche Einrichtung zu schaffen, wie sie die Stadt Leipzig für ihren Thomaskantor in Gestalt der Bachgesellschaft besaß. Seine Schützgesellschaft, deren Mitglieder angesehene Bürger, in der Mehrzahl Regierungsbeamte, Kaufleute, freischaffende Künstler und Akademiker waren, veranstaltete Konzerte – in der Regel mit anschließendem Festbankett –, in denen mehr oder wenige prominente Künstler zusammen mit den Kirchenchören der Stadt Werke von Schütz und seinen Zeitgenossen aufführten, sie bemühte sich um die Einrichtung von Schütz-Gedenkstätten in der Stadt und setzte sich unter anderem für die Benennung einer Straße nach ihrem Namenspatron ein. Ihr Bestreben war, dem Bewußtsein der Öffentlichkeit den Namen Schütz so einzuprägen, daß es schließlich möglich sein würde, auch seine Werke allmählich zu einem Teil des allgemeinen Musiklebens zu machen, wie es ehemals mit dem Schaffen Bachs gelungen war. Das aber war bei einem Komponisten wie Schütz, der nur Vokalmusik und zum überwiegenden Teil geistliche Vokalmusik hinterlassen hatte, für die damalige Zeit ein aussichtsloses Unterfangen. Aussichtslos war es auch deshalb, weil die historische Distanz, die Schütz' Musik vom öffentlichen Musikleben der zwanziger Jahre trennte, nicht durch Interpretieren zu überbrücken war, deren Musikverständnis sich an den Symphonien Beethovens, den Liedern Schuberts und Schumanns und den Opern Wagners oder Verdis gebildet hatte.

Der Gegensatz zwischen den Zielen der alten Schützgesellschaft und den Motiven, die Teile der Singbewegung zu Schütz geführt hatten, konnte kaum schroffer sein. Denn die Hinwendung zu Schütz war für sie nicht zuletzt auch Ausdruck ihres Protestes gerade gegen jenen öffentlichen Konzertbetrieb, dem die Dresdner Gesellschaft ihren Meister einzuverleiben hoffte. Die meist studentischen Chorvereinigungen, die etwa seit Mitte der zwanziger Jahre Schütz für sich entdeckten, interessierte denn auch weder die kunstgeschichtliche Bedeutung seiner Werke noch deren konzertmäßige Darbietung, sondern vor allem deren Eignung für ein Musizieren, das die Möglichkeiten engagierter Laien einerseits nicht überforderte, andererseits aber den Beteiligten ein Gemeinschaftserlebnis vermittelte, das man in Chorfahrten vertiefte, und in das man bei Aufführungen auch die Hörer einzubeziehen suchte². Ihre Schützbegeisterung, das können wir heute sagen, beruhte freilich zu einem guten Teil auf einem Mißverständnis. Denn viele von ihnen, vor allem diejenigen, die, vom Volkslied herkommend, zu Schütz gelangt waren, betrachteten ihn als einen Meister, der Musik »von überzeugender Schlichtheit und

2 Vgl. Ursula Eckart-Bäcker, *Die Schütz-Bewegung. Zur musikalischen Bedeutung des »Heinrich-Schütz-Kreises« unter Wilhelm Kamlah*, Vaduz 1987 (= Beiträge zur Musikreflexion 7).

Größe« geschaffen hatte, Werke, in deren scheinbar affektfreier Objektivität sie den Ausdruck ihres eigenen Lebensgefühls wiederzufinden meinten. Für ihre Beschäftigung mit Schütz bedeutete deshalb die historische Distanz, die sie von der Entstehungszeit seiner Werke trennte, auch kein Hindernis. Vielmehr galt sie ihnen als notwendige Voraussetzung für die Rückbesinnung auf alte Ordnungen und Ideale, mit denen sie glaubte, der allein am technischen und wissenschaftlichen Fortschritt orientierten modernen Zivilisationsgesellschaft entgegentreten zu können. In diesem Punkt begegnete die Schützbewegung schon früh übereinstimmenden Bestrebungen in der liturgischen Erneuerungsbewegung, die Schütz ihrerseits als Großmeister der protestantischen Kirchenmusik wiederentdeckt hatte.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich erklären wollte, wie es zu der erstaunlichen Tatsache kam, daß gerade die Dresdner Schützgesellschaft die Durchführung ihres zweiten Schützfestes von 1929 – ein erstes hatte sie bereits 1922, im Jahr ihrer Gründung, veranstaltet – einer aus der Singbewegung hervorgegangenen Musikgemeinde anvertraute. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß ihr Vorsitzender sich offenbar schon vorher von seinem eigenen Unternehmen weitgehend distanziert hatte. Seine Gesellschaft trat auf dem ganzen Fest nicht in Erscheinung, er selbst ließ sich krankheitshalber entschuldigen und sagte einen von ihm angekündigten Schütz-Vortrag ab. Die Organisation lag in den Händen von Fritz Schmidt, dem Leiter der Celler Musikantengilde. Das Programm war weitgehend der vorösterlichen Zeit angepaßt. In seinem Mittelpunkt standen Aufführungen von Passionen und Historien, wobei neben Werken von Schütz auch eine schlichte Choralpassion von Mancinus gesungen wurde. Daneben waren für alle Teilnehmer des Festes Chorstunden zur Einübung von Liedern angesetzt, mit denen den Besuchern des Festes Gelegenheit gegeben werden sollte, sich an den Aufführungen zu beteiligen.

Die Aufnahme des Celler Schützfestes in der Öffentlichkeit war zwiespältig. Während man auf der einen Seite als bedeutsam hervorhob, daß Schützens Werken ihre ursprüngliche gottesdienstliche Funktion wiedergegeben worden sei, indem man sie »in die Kirche als den ihnen gemäßen Raum und in das Kirchenjahr als die ihnen gemäße Zeit« eingegliedert habe³, gab es auf der anderen Seite Bedenken, die sich vor allem gegen eine Art des Musizierens richteten, bei dem die Gesinnung, das »Ethische«, wie es hieß, wichtiger sein sollte als das von der Singbewegung als romantisch abgelehnte »Ästhetische«. Und es wurde grundsätzlich in Zweifel gezogen, ob die Expressivität und Individualität der Schützschen Kirchenmusik mit der »besonderen Weise einer modernen Jugendmusikgruppe vereinbar« sei⁴.

War mit dieser skeptischen Frage bereits ein Problem angeschnitten, das unsere Gesellschaft auch späterhin immer wieder beschäftigen sollte, die Frage nämlich nach der Rolle des Laienchorwesens im Rahmen der Verbreitung und Pflege des Schützschen Werkes, so zeigte jedoch andererseits die starke Resonanz des Celler Schützfestes in der Öffentlichkeit, daß es eine Zukunft für die Schützgesellschaft nur würde geben können, wenn es ihr gelang, die aus der Singbewegung und der

3 Konrad Ameln, *Über das Heinrich Schütz-Fest in Celle*, in: MuK 1 (1929), S. 173-179, hier S. 179.

4 Theodor W. Werner, *Zweites deutsches Heinrich-Schütz-Fest vom 15.-17. März 1929 in Celle*, in: ZfMw 11 (1928/29), S. 423-426, hier S. 424.

kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung kommenden Impulse aufzugreifen und für ihre eigene Arbeit nutzbar zu machen. Aus der Erkenntnis der Notwendigkeit einer solchen Neuorientierung erwuchs der Plan zur Gründung einer Neuen Schützgesellschaft, der im Mai 1930 in die Tat umgesetzt wurde.

Erster Vorsitzender der neuen Gesellschaft wurde der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser. In einem Gründungsauf⁵ hatte er sowohl »eine neue, von den besten Impulsen der Volksmusikpflege erfüllte Schützgesellschaft« als eine Notwendigkeit bezeichnet als auch auf die Verdienste hingewiesen, die sich die jüngere Musikwissenschaft um die Schütz-Renaissance erworben hatte. Sein Ziel jedoch sei, in der neuen Gesellschaft allen Bestrebungen um das Verständnis und die Pflege der Werke ihres Namenspatrons Raum zu geben. »Eine Schütz-Gesellschaft«, so schrieb er,

»kann wissenschaftlicher Forschung vielleicht Stütze und Rahmen sein, wird aber ihr Hauptziel doch in anderer Richtung zu suchen haben. Das Schützfest in Celle hat da in erfreulichem Sinne revolutioniert, es hat das reiche Thema 'Schütz im Spiegel heutiger Jugendmusikpflege' auf's Tapet gebracht, hat gezeigt, wie viel ein Teil von Schützens Werken bei der soziologischen Augenblickslage unserer lebendigen Musikantenwelt bedeutet und erst recht künftig bedeuten kann. Schützens Mission an der evangelischen Kirchenmusik ist ebenfalls ein derartiges Zukunftskapitel, dessen volle Möglichkeiten wir nur erst schwach zu ahnen im Stande sind. Freilich haben wir dann auch die Pflicht, noch einen andern Schütz zu seinem Recht kommen zu lassen: nicht nur den Kunder von Gemeinschaft und Gemeinde, elementarer Bodentradition und objektiver Bindung – sondern auch den genialen Neutöner, Improvisator, Individualisten, den tollkühnen Experimentierer zur Seite Monteverdi's, den stolz vereinsamten Artisten von Weltbedeutung, der dieser seiner Art nach die Jugendbewegung und die Kirche fast nichts angeht und sich in ihre Grenzen als ein alles überwachsender Faustus keineswegs einordnen läßt.«

Das war zwar ein deutlicher Hinweis an die Adresse aller derjenigen, deren Schützverständnis sich lediglich auf den Komponisten möglichst schlichter Chorsätze oder liturgisch gebundener Gebrauchsmusik erstreckte, aber es war zugleich ein Programm, das, wie es sich in den folgenden Jahren erweisen sollte, nicht frei war von inneren Widersprüchen. Denn es ließ die Frage offen, inwieweit die Erwartungen, die jugendbewegte und kirchlich-liturgisch interessierte Kreise mit der neuen Gesellschaft verbanden, mit der wissenschaftlichen Bemühung um eine vorurteilslose Beschäftigung mit dem Gesamtwerk des Dresdner Hofkapellmeisters sich würden vereinbaren lassen.

Das Programm des ersten Schützfestes der Neuen Gesellschaft, das schon 1930 in Berlin stattfand, der Stadt, in der ihr Vorsitzender als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik amtierte, war bewußt als Kontrapunkt zu der Veranstaltung in Celle angelegt. Das wurde schon in Mosers Eröffnungsansprache deutlich⁶. In Celle, so sagte er, habe man versucht zu zeigen, »was Schütz heute der Jugend- und Volksmusikpflege sein kann«, indem man ihn als extremen Vertreter »korporativer Objektivität«, als »kühlen Meister zunftgebundenen Gemeinschaftsempfindens« vorstellte. Das Programm des Berliner Festes aber solle dem »lodernd-heißen

5 Hans Joachim Moser, *Die Neue Schütz-Gesellschaft (Abrechnung und Neuaufbau)*, in: MuK 2 (1930), S. 127-130, hier insbesondere S. 129.

6 Hans Joachim Moser, *Stand und Aufgaben der Schützforschung*, in: MuK 3 (1931), S. 2-13.

Ichtums-Künstler, dem schier tollkühnen Experimentator, dem einsamen Tonsprachen-Erweiterer« gelten und der Frage nachgehen: »Wie und wo steht Schütz auf der bekannten Grenze zwischen deutscher und italienischer Kunstübung?« In der Tat waren diesmal Werke wie die Passionen und Historien, die in den Singkreisen der Schützbewegung immer einen Schwerpunkt des Repertoires gebildet hatten, vollständig ausgespart. Von den wenigen eindeutig liturgisch bestimmbareren Stücken hatte lediglich die schlichte »Deutsche Messe« aus den *Zwölf Geistlichen Gesängen* im Programm Berücksichtigung gefunden. Sie nahm sich als musikalisches Zentrum des feierlichen Festgottesdienstes in der damals noch im Prunk der Gründerjahre glänzenden Berliner Gedächtniskirche allerdings merkwürdig deplaziert aus. Dennoch gab das Berliner Schützfest, wie Alfred Einstein, selbst ein profunder Schütz-Kenner, in seiner Besprechung hervorhob, einen Überblick über das Schützsche Werk, wie er »noch nie so umfassend gezeigt worden« war⁷. Die Aufführungen jedoch, die Moser zum größten Teil durch Studenten der Akademie bestreiten ließ, warfen wiederum die Frage nach den geeigneten Interpreten auf, zumal es sich diesmal um zum Teil höchst anspruchsvolle Kompositionen handelte, um Solokonzerte, Madrigale und mehrstimmige Werke, und zwar nicht nur von Schütz, sondern auch von seinen italienischen Lehrmeistern und deutschen Schülern, Stücke, denen die Ausführenden nur in wenigen Fällen gewachsen waren.

Die Auswahl der Kompositionen, mit denen Moser das Berliner Schützfest bestritten hatte, fand, wie nicht anders zu erwarten war, keine einhellige Zustimmung, zumal nicht bei denen, die aus der Singbewegung herkamen. Konrad Ameln, der auf dem Schützfest in Celle die Chorstunden geleitet hatte, machte sich in der Zeitschrift *Musik und Kirche*, die inzwischen zum offiziellen Organ der Gesellschaft geworden war, zu ihrem Sprecher. Er bezweifelte, ob sich die junge Generation deshalb für Schütz interessiere, weil er, »als faustische Persönlichkeit und großer Musiker«, für ihre Bildung von Wichtigkeit sei. Geht es aber darum, so schrieb er⁸,

»was hinter seinem Schaffen steht [...] – dann werden wir die Werke in den Vordergrund stellen, die uns am gradlinigsten dahin führen, und andere, für seine Entwicklung sicherlich wichtigen, für uns aber heute nicht unmittelbar notwendigen Werke den Musikhistorikern und Aesthetikern überlassen«.

Und er kam zu dem Schluß: »So gesehen können wir manches, was in Berlin aufgeführt wurde, gern entbehren.«

Es ist unverkennbar – und übrigens auch aus Amelns Stellungnahme zu entnehmen –, daß sich Moser – und mit ihm die Neue Schützgesellschaft – trotz seiner gegenteiligen verbalen Versicherungen, den Vorstellungen der Singbewegung gegenüber eher distanziert verhielt. Dagegen suchte er Anschluß an die kirchlichen Institutionen. Schon bei den Konzerten des Berliner Schützfestes war Mosers Bemühung deutlich geworden, einem möglichst großen Teil von Schützens Gesamtwerk, selbst Stücken, die eher den Charakter konfessionell neutraler, privater Er-

7 Alfred Einstein, *Das Heinrich-Schütz-Fest in Berlin*, in: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 217 f.

8 Konrad Ameln, Tagungsbericht [über das Heinrich-Schütz-Fest in Berlin], in: *MuK* 3 (1931), S. 41-44, hier S. 42.

bauungsmusik hatten, einen festen Platz im evangelischen Gottesdienst zuzuweisen. Darüber hinaus hatte er noch im Vorfeld der Berliner Tagung eine Untersuchung veröffentlicht, in der er nicht ohne Gewalttätigkeit versuchte, Schütz in die Reihe derjenigen Komponisten einzuordnen, die, wie Johann Walter oder Michael Praetorius, »im Melodienschatz der evangelischen Kirche eine der stärksten Wurzeln ihrer Kraft erblickt und erlebt« hätten⁹. Damit hatte er im Prinzip auch die Antwort auf die von ihm selbst gestellte Frage nach dem Verhältnis von italienischem Einfluß und deutsch-protestantischer Tradition in Schützens Schaffen bereits beantwortet. Für Alfred Einstein, der den Versuchen, Schütz wieder der Kirche zuzuführen, sehr skeptisch gegenüberstand, weil er sie einerseits für eine Verkleinerung und Einschränkung seiner universellen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung hielt und andererseits ohnehin überzeugt war, daß es nicht möglich sei, Musik dieser Zeit noch einmal »liturgisch lebendig zu machen«, be- ruhten denn auch Mosers Bestrebungen, Schütz in den Gottesdienst der Gegenwart einzuführen, weniger auf sachlichen Gründen als vielmehr auf einer taktischen Überlegung, die das Ziel verfolgte, im zeitgenössischen Musikleben für Schützens Werke einen Ort und eine im weitesten Sinne materielle Basis zu finden.

Auch auf dem nächsten Schützfest, das 1932 in Flensburg stattfand, wurde die Frage nach der Stellung und Verwendung der Schützschen Werke im Gottesdienst der evangelischen Kirche wieder aufgegriffen. Schon der Festvortrag, den wiederum Hans Joachim Moser, inzwischen theologischer Ehrendoktor, hielt, behandelte das Thema *Heinrich Schütz und das Evangelium*. In ihm vertrat er unter anderem die Ansicht, daß Schützens Kompositionen auf Evangelientexte als »auftraggebundene Zweckkunstwerke des Dresdner Hofkantors«¹⁰ zu verstehen seien, wobei er anregte, einmal alle Evangelienkompositionen des Meisters innerhalb eines »Schützjahres« zu den jeweils zugehörigen Perikopenlesungen aufzuführen. (Sein Vorschlag wurde übrigens von Johannes Röder, dem künstlerischen Leiter des Flensburger Schützfestes, später aufgegriffen und in Zusammenarbeit mit der Kirche und norddeutschen Rundfunkstationen durchgeführt.) Waren aber auch die Vorstellungen über den kirchlich-liturgischen Gebrauch von Schützens Werken unverändert geblieben, so hatten sich doch die Dimensionen und der Stil der Veranstaltungen gegenüber dem Berliner Fest entschieden geändert. Denn wenn Celle und auch Berlin noch Treffen für eine relativ kleine Gemeinde von Schützfreunden gewesen waren, so wurde Flensburg zu einem musikalischen Ereignis, an dem nicht nur die ganze Stadt, sondern auch das Umland teilnahm, Menschen, die zum größten Teil noch niemals etwas von Schütz gehört hatten. Allein das abschließende Festkonzert fand vor einem Publikum von fast zweitausend Zuhörern statt. Neben den Chören und dem städtischen Orchester Flensburgs hatte man für Soloaufgaben Künstler aus den verschiedensten Teilen Deutschlands engagiert. Innerhalb von anderthalb Tagen gab es neben dem musikalisch umrahmten Festvortrag Mosers allein sechs Konzerte mit weit über fünfzig mehr oder

9 Hans Joachim Moser, *Schütz und das evangelische Kirchenlied*, in: Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin 3 (1929/30), S. 7-28, hier S. 28.

10 Zitiert bei Walther Vetter, *Zweites Heinrich-Schütz-Fest der Neuen Schützgesellschaft*, in: ZfMw 14 (1931/32), S. 312-316, hier S. 315.

weniger ausgedehnten Werken, dazu sollte noch Zeit gefunden werden für die Mitgliederversammlung, gemeinsamen Mittagstisch und ein geselliges Beisammensein nach der letzten Veranstaltung. Vieles von dem, was gelohnt hätte, beachtet zu werden – darunter eine Reihe von Schützkompositionen, die hier zum ersten Mal wieder aufgeführt wurden –, ging denn auch in der Überfülle des Dargebotenen unter.

Auch über das Flensburger Schützfest waren die Meinungen geteilt. Neben begeisterten Beurteilungen, die in ihm ein Ereignis sehen wollten, das dieselbe Wirkung ausüben werde wie die Wiedererweckung der Bach'schen Matthäuspassion durch den jungen Felix Mendelssohn, gab es, namentlich bei denen, die schon immer davor gewarnt hatten, für die Wiederbelebung des Schützschen Schaffens nach dem Rezept der Bachfeste zu verfahren, das Gefühl, in eine Sackgasse geraten zu sein. Einer unter denen, die sich die Frage stellten, wie es nach Flensburg mit der Schützgesellschaft weitergehen solle, war auch Herbert Birtner, damals noch ein junger Privatdozent der Musikwissenschaft in Marburg. Er meldete sich in einem im Sommer 1932 in der Zeitschrift *Musik und Kirche* veröffentlichten Aufsatz mit Überlegungen zu Wort, die letzten Endes auf eine kaum verhüllte Kritik am bisherigen Kurs der Neuen Schützgesellschaft hinausliefen¹¹. In der Ähnlichkeit des Flensburger Schützfestes mit entsprechenden Veranstaltungen der Bachgesellschaft sah er das Ergebnis einer Fehlentwicklung, die daher gekommen sei, daß man der Neuen Schützgesellschaft schon im Gründungsbeschluß die regelmäßige Veranstaltung von Schützfesten zur Aufgabe gemacht habe, wobei die grundlegenden Unterschiede zwischen der Bach-Renaissance des 19. und der Schützbewegung des 20. Jahrhunderts übersehen worden seien. »Nichts ist gefährlicher«, so schrieb er, »als wenn hier eine 'Tradition' entsteht, die um ihrer selbst willen weiterlebt«. Denn Schützfesten sollten Ergebnisse der Schützpflege, nicht aber ihre Voraussetzung sein. Ein Problem sah er auch im Verhältnis der Schütz-Gesellschaft zur Singbewegung. Als bedenklich erschien ihm hier vor allem – ich zitiere –

»die Selbstverständlichkeit, mit der man die eigene geistig-seelische Haltung und Hoffnung, die in einem neuen, zum Teil ziemlich ungreifbaren Gemeinschaftsempfinden ihre Wurzel haben, in der polyphonen Musik vergangener Jahrhunderte wiederzufinden glaubt [...]. Schütz gegenüber ist sie geradezu gefährlich. Was eine Persönlichkeit wie Schütz der heutigen Welt bedeuten kann, verlangt mit letzter sachlicher Verantwortung erkannt und abgewogen zu werden«.

Aber selbst auf solcher Basis werde »die Hinwendung zu Schütz von den Voraussetzungen der Sing-Bewegung aus stets und notwendigerweise einseitig bleiben«. Ähnlich verhalte es sich auch mit der Schütz-Renaissance in der kirchlichen Erneuerungsbewegung. Sie könne zwar mit ihrem Hinweis auf die spezifische Art der Wort-Verkündigung des 16. und 17. Jahrhunderts helfen, auch den Sinn für die altprotestantische Musik dieser Zeit zu wecken, aber auch sie werde »Sinn und Wesen der Schützschen Kunst« immer nur einseitig erfassen können. In diesem Zusammenhang beschäftigte sich Birtner schließlich auch mit der Bedeutung, die italienische Komponisten für Schützens Schaffen gehabt hätten, und kritisierte Hans Joachim Moser, der neuerdings das Schwergewicht vom italienischen auf den deut-

11 Herbert Birtner, *Zur Schütz-Bewegung*, in: *MuK* 4 (1932), S. 250-268.

schen Traditionszusammenhang verlegt habe. »Daß Moser damit die unmittelbare Wirksamkeit des italienischen Vorbildes [...] zu sehr in den Hintergrund drängt«, so schreibt er, »unterliegt keinem Zweifel«. Aufgrund seiner kritischen Überlegungen kommt Birtner zu dem Schluß, daß es besser sei, zunächst Fragen wie die »nach der Bedeutung des Schütz'schen Werkes für die Gegenwart als Gemeinschaftsmusik oder als Kirchenmusik oder als Bildungs- und Kulturgut des deutschen Volkes« zurücktreten zu lassen, um statt dessen die musikhistorische Forschung als Besinnung auf die musikalische Vergangenheit und als Auseinandersetzung mit ihr voranzutreiben. Auf diesem Weg könne Schütz letztlich für die Beschäftigung der Gegenwart mit aller alten Musik zum »Zentrum und Gradmesser« werden.

Birtners Kritik wirkte sich schon auf die Planung und den Verlauf des dritten Schützfestes aus, das im Januar 1933, unmittelbar vor der nationalsozialistischen Machtergreifung, in Wuppertal-Barmen unter der Gesamtleitung von Gottfried Grote stattfand. Bereits die Ankündigung hatte darauf hingewiesen, daß man sich der grundsätzlichen Fragwürdigkeit einer derartigen Veranstaltung bewußt sei und deshalb versucht habe, in der Programmgestaltung neue Wege zu gehen. In der Tat kam es auf dem Barmer Schützfest zum ersten Mal zu einer wirklichen Begegnung von Musikwissenschaft und musikalischer Praxis. Einzelne Veranstaltungen waren bestimmten Gattungen, der Mehrchörigkeit, dem Kleinen geistlichen Konzert, gewidmet und beleuchteten gleichzeitig musikwissenschaftliche Fragestellungen, wie etwa das Verhältnis Schütz's zu Italien oder seine Art der Continuobesetzung, die Birtner selbst in einem Referat behandelte. Darüber hinaus bemühte man sich ernsthaft um eine stilgemäße Aufführungspraxis, für die inzwischen eine Reihe von Sängern und Instrumentalisten herangezogen werden konnte, die sich bereits in der Interpretation alter Musik bewährt hatten. Die Qualität der Aufführungen setzte Maßstäbe, die noch bis in die fünfziger Jahre ihre Gültigkeit behielten.

Das durchwegs positive Echo, das die Barmer Veranstaltung in der Öffentlichkeit fand, schien zu beweisen, daß die Schützgesellschaft nach einigen anfänglichen Schwierigkeiten nun einen Weg gefunden hatte, der es ihr gestattete, sich, unabhängig von zeitgebundenen Bewegungen, allein ihrem Ziel, der vorurteilslosen Erkenntnis und Pflege der Werke ihres Namenspatrons, widmen zu können. Wir wissen, daß es anders gekommen ist. Unmittelbar nach dem Barmer Schützfest fiel die Macht an das Hitler-Regime, der Staat übernahm die Kontrolle auch über das Kulturleben, und ebenso wurden die Forschungsinstitutionen »gleichgeschaltet«. Viele prominente Musikforscher mußten Deutschland verlassen, unter ihnen auch Alfred Einstein, der zunächst nach Italien ging und später in den USA eine neue Wirkungsstätte fand. Mit ihm verlor nicht nur die deutsche Musikwissenschaft einen Gelehrten von hohem Rang, sondern speziell auch die Schützgesellschaft einen der besten Kenner ihres Meisters, dessen kritische Unabhängigkeit sich nicht selten als wichtiges Korrektiv für ihre Aktivitäten erwiesen hatte. 1934 gab es kein Schützfest. 1935 jedoch war ein Bach-Händel-Schütz-Jahr, zu dem von der Regierung Jubiläumsveranstaltungen im ganzen Reich angeordnet waren. Vor der Reichsmusikkammer hielt Joseph Goebbels eine Festrede, in der er alle drei Komponisten als »Schirmherren einer lebendigen Gegenwart und Wegweiser in die deutsche Zu-

kunft« pries. Schütz feierte er als den »Schöpfer einer deutschen Kunstmusik, die als Gipfelpunkt nicht nur für das 17. Jahrhundert, sondern in ihrer Art für die ganze deutsche Musikgeschichte zu gelten« habe, und als einen Meister, in dessen Hand die italienischen Kunstmittel zu einer Wahrheit des musikalischen Ausdrucks geführt hätten, die »den Stempel deutscher Seele deutlich an der Stirne trägt«¹². Damit war das Motto vorgegeben, das in den einzelnen Schütz-Veranstaltungen auszuführen war, die jedoch in der Mehrzahl nicht als Feste mit offener Programmfolge, Referaten und Diskussionen, sondern als kultisch gestaltete Feiern abgehalten wurden. Schütz-Feiern dieser Art, die allerdings nicht in der Hand der Schütz-Gesellschaft lagen, gab es unter anderem in Weißenfels, Kassel, Marburg, Wolfenbüttel und Braunschweig. Ein Reichs-Schütz-Fest, bei dem die Reichsmusikkammer die Zusammenarbeit der Neuen mit der noch existierenden, aber nur noch ein Schattendasein führenden alten Schütz-Gesellschaft angeordnet hatte, fand allein in Dresden statt. Der Vorstand der Neuen Schützgesellschaft, in dem inzwischen Moser durch Birtner ersetzt worden war, hatte sich schon vorher in einem Aufruf zum Schütz-Jahr 1935 der vom Propagandaministerium vorgegebenen Sprachregelung angepaßt und zu der früher umstrittenen Frage des italienischen Einflusses in Schützens Schaffen nun eine eindeutige Antwort gegeben: »Heinrich Schütz«, so hieß es jetzt, »hat nach der künstlerischen Überfremdung seiner Jugendzeit das großartigste Beispiel restloser Eindeutschung ausländischer Anregungen gegeben und ein Lebenswerk geschaffen, aus welchem eine unmittelbare Verbundenheit und höchste Nähe zu Volk und Gemeinde spricht«¹³.

Gleichwohl hat Birtner in einem unmittelbar nach dem Schützfest veröffentlichten Artikel – unter dem Titel *Grundsätzliche Bemerkungen zur Schütz-Pflege in unserer Zeit*¹⁴ – deutliche Kritik an der von oben angeordneten Dresdner Veranstaltung geübt und dabei die Positionen, die er bereits 1932 im Anschluß an das Flensburger Fest eingenommen hatte, nochmals bekräftigt. Er erinnerte abermals daran, daß Schütz-Feste nur dann Sinn hätten, wenn sie, als Ergebnis langer Bemühungen, aus permanenter Schützpflege hervorgingen, denn nicht daß Schützens Musik oft erklinge sei wichtig, sondern wie sie erklinge. Dresden sei ein Beispiel dafür gewesen, daß man Schütz mit den »im Kern überalterten aber zäh fortlebenden Formen des Musizierens« nicht gerecht werde. Ebenso wenig freilich reiche das Laien-Musizieren der Singbewegung aus, um Schützens Musik der Gegenwart wiederzugeben. Denn Haltung und Gesinnung allein genügten nicht. In diesem Zusammenhang erneuerte er auch seine Distanzierung von der liturgischen Bewegung. Nicht nur sei die restlose Zuteilung der Schützwerke zum Kirchenjahr, wie sie Moser vorgeschlagen hatte, überzogen, sondern auch eine Praxis, die als einzig möglichen Ort für Schützaufführungen die Kirche ansehe. Denn es gebe von ihm auch zahlreiche Werke, die sich für Aufführungen im Konzertsaal eigneten. Die vordringliche Aufgabe der Schützgesellschaft aber, soviel wurde aus Birtners Ausführungen deutlich, sah er weniger in ihrer unreflektierten öffentlichen Darbietung als darin,

12 Joseph Goebbels, *Zur Deutschen Bach-, Händel-, Schütz-Feier*, in: Deutsche Musik 3 (1935), S. 40 ff.

13 *Aufruf der Neuen Schütz-Gesellschaft zum Heinrich Schütz-Jahr 1935*, in: MuK 7 (1935), S. 49-51, hier S. 49.

14 MuK 7 (1935), S. 206-218.

zunächst möglichst viele professionelle Musiker mit Schützens Werken und ihrer Aufführungspraxis vertraut zu machen, weil es nur so möglich werde, in den Geist eines Musizierens einzudringen, von dem er sich gleichzeitig eine Erneuerung des Musiklebens auch für die Zukunft versprach. Fragt man sich, worin diese Erneuerung bestehen sollte, so wird man sich daran erinnern müssen, daß es seit den zwanziger Jahren Bestrebungen gerade auch in der Neuen Musik gab, die sich gegen einen als »museal« empfundenen Konzertbetrieb richteten, in dem autonome Kunstwerke ausgestellt wurden. Ihr Ziel war die Schaffung einer zeitgenössischen »Gebrauchsmusik«, von der man sich die Erneuerung der gesellschaftlichen Bindungen versprach, aus denen die Alte Musik hervorgegangen war. Die Nazizeit allerdings war solchen Bestrebungen, die als Bolschewisierung des Musiklebens galten, längst nicht mehr günstig. Denn inzwischen bestimmte der Staat allein, welchem Gebrauch die Musik zu dienen hatte.

Nach 1935 trat die Neue Schützgesellschaft nur noch einmal, beim Schützfest 1938 in Frankfurt am Main, in Erscheinung. Auch hier wirkte Birtner wieder, wie schon in Barmen, als Berater an der Programmplanung mit. Seiner Anregung entsprechend hatte man diesmal das Hauptkonzert der Veranstaltung, obwohl in ihm geistliche Werke aufgeführt wurden, in den großen Konzertsaal des Frankfurter Saalbaues gelegt. Wie in einer Besprechung betont wurde, verband sich damit die Absicht, darzutun, »daß Schütz nicht allein in der Kirche, sondern auch im weltlichen Raum seine Berechtigung hat«¹⁵. Was hier als Reaktion auf die Überbetonung des kirchlich-liturgischen Charakters seiner geistlichen Kompositionen gemeint war, stimmte allerdings nur scheinbar und oberflächlich mit der herrschenden Ideologie überein. Denn wenn in der Nazizeit alte Musik überhaupt geschätzt und gefördert wurde, dann hauptsächlich wegen ihrer liturgischen Funktion, die sich ebensogut auch für den Ritus der staatlich verordneten politischen Feiern nutzen ließ. »Gerade in der Bindung an eine festgefügte Weltanschauung«, so heißt es in einer damals erschienenen kulturpolitischen Schrift, »erfüllte sie« – gemeint ist hier die geistliche Vokalmusik der Barockzeit – (bereits) »all das, was wir heute von ihr erwarten«¹⁶.

Der sehr persönliche Charakter von Schützens Musik jedoch, ihr hoher artistischer Anspruch und ihre distanziert-aristokratische Haltung machten sie wenig geeignet für Gemeinschaftsfeiern, bei denen nicht zuletzt die aktive Teilnahme der versammelten Menge eine wichtige Rolle spielte. Auch wenn weiterhin der bekannte und in praktischen Ausgaben verfügbare Teil von Schützens Werken im Gottesdienst gesungen oder auf Arbeitstagen von Chorgruppen und Instrumentalensembles geprobt und aufgeführt wurde, so bedeuteten doch insgesamt die Jahre des verordneten Kulturlebens speziell für die Tätigkeit der Neuen Schützgesellschaft eine Zeit des Nachlassens und der Stagnation. Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß die lange erwartete große Schützbiographie Mosers, als sie 1936 erschien, von der deutschen Musikwissenschaft kaum rezipiert wurde,

15 Richard Baum, *Fünftes deutsches Heinrich Schütz-Fest in Frankfurt a. M.*, in: MuK 10 (1938), S. 183-187, hier S. 185.

16 Zitiert bei Robert Unger, *Die mehrchörige Aufführungspraxis bei Michael Praetorius und die Fei-
gestaltung der Gegenwart*, Wolfenbüttel u. Berlin 1941, S. 175.

wie sie überhaupt der Schützforschung bis zum Ende des Dritten Reiches nur noch geringes Interesse entgegenbrachte. Und wenn zwischen 1928 und 1936 noch Werke wie die *Passionen* und *Historien*, die *Geistliche Chormusik* und der *Beckerpsalter* in praktischen Neuausgaben vorgelegt worden waren, so blieb es nun bis zum Ende des Dritten Reiches lediglich bei einer Reihe von Einzelausgaben meist kleinerer Werke. Zuletzt brachte der Krieg ohnehin alle Aktivitäten zum Erliegen. Ihm fiel 1942 auch Herbert Birtner zum Opfer. An seine Stelle als Vorsitzender der Gesellschaft trat Friedrich Blume.

1949, vier Jahre nach Kriegsende, erschien ein Aufsatz Walter Blankenburgs, der mit der Frage begann: »Ist es um Heinrich Schütz still geworden?«¹⁷ In der Tat war zu dieser Zeit schon seit mehr als einem Jahrzehnt Schützens Name in der Öffentlichkeit nur mehr selten aufgetaucht, und auch in den folgenden Jahren änderte sich daran nur wenig. Unmittelbar nach dem Kriege waren ohnehin neue Impulse weder von der Schützforschung noch von der Schützpflege zu erwarten. Denn es fehlten zunächst nicht nur die materiellen Voraussetzungen für einen Neubeginn, sondern es fehlte vor allem auch jene Generation junger Menschen, die vor dem Krieg noch zu jung gewesen war, um den Weg zu Schütz zu finden und in der Kriegs- und Nachkriegszeit kaum Gelegenheit dazu gehabt hatte. So konnte es nicht verwundern, daß, als nach langer Vorbereitungszeit 1953 in Herford erstmals wieder ein Schützfest stattfand, im Vorstand der Neuen Schützgesellschaft zum Teil noch dieselben Männer saßen, die sie bereits vor mehr als zwanzig Jahren gegründet hatten. Und es war nur natürlich, daß sie in ihrer Arbeit zunächst auch die Themen wieder aufgriffen, mit denen sich die Neue Schützgesellschaft schon seit ihrer Gründung immer wieder auseinandergesetzt hatte.

Bezeichnend dafür waren die Vorträge der Herforder Tagung, in denen wieder Fragen nach der Aufführungspraxis von Schützens Werken, nach ihrer Verwendung im Gottesdienst und nach der Bedeutung der italienischen Vorbilder für sein Schaffen im Mittelpunkt standen. War es aber für Wilhelm Ehmann, der sich mit der Aufführungspraxis der Schützzeit beschäftigte¹⁸, möglich, unmittelbar das fortzusetzen und weiterzuführen, was Birtner schon am Anfang der dreißiger Jahre begonnen hatte, so kündigte sich in der Behandlung der beiden anderen Themen eine Akzentverschiebung an, deren volle Bedeutung allerdings erst in den folgenden Jahren hervortreten sollte. Hans Joachim Moser, der, wie schon 1933 in Berlin und 1934 in Flensburg, wiederum das Thema »Schütz und Gottesdienst« aufgriff, behandelte diesmal nicht Fragen der liturgischen Verwendbarkeit, sondern sprach über »Die religiöse Aussage der Musik Heinrich Schützens«¹⁹. Damit lenkte er, anschließend an die Werkbetrachtungen seiner Schützbiographie, die Aufmerksamkeit auf den Meister als Ausleger seiner Texte, als musikalischen Prediger. Das war ein Thema, das nun für viele Jahre im Zentrum der Beschäftigung mit Schütz stehen sollte, auch wenn Moser die Frage nach der Bedeutung musikalisch-rhetorischer Figuren für Schützens Kompositionen nicht aufgegriffen hatte, die bereits,

17 Walter Blankenburg, *Die Neue Schütz-Gesellschaft*, in: *MuK* 19 (1949), S. 97 f.

18 Wilhelm Ehmann, *Heinrich Schütz in unserer musikalischen Praxis*, in: Adam Adrio u. a., *Bekennnis zu Heinrich Schütz*, Kassel 1954, S. 9-39.

19 Ebd., S. 40-54. Hier unter dem Titel: *Heinrich Schütz in unserem Gottesdienst*.

ausgehend von Bach, seit 1950 begonnen hatte, für alle Untersuchungen der Textbehandlung in der deutschen Vokalmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gleichsam zu einem Pflichtpensum zu werden. Hans Heinrich Eggebrecht hat dieser Betrachtungsweise mit seinem wenige Jahre später erschienenen Buch *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*²⁰ eine weitreichende Resonanz verschafft.

Auch das altvertraute Problem »Schütz und Italien« fand nun, nachdem sich der nationalistische Qualm des »Tausendjährigen Reiches« verzogen hatte, eine sachlichere Behandlung. Nun konnte Adam Adrio²¹ in seinem Referat zu diesem Thema der früheren Überbetonung der deutschen Tradition die schlichte Feststellung entgegenhalten: »Schützens kompositorischer Entwicklungsweg dürfte somit stärker von Italiens neuer Musik der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, nachhaltiger von Gabrieli und von Claudio Monteverdi und dessen jüngeren Zeitgenossen bestimmt worden sein, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist«. Die damit eingeleitete Befreiung des Schützschen Werkes aus den Fesseln einer nationalistisch verengten Betrachtungsweise aber war die unerläßliche Voraussetzung für eine Entwicklung, wie sie bald darauf einsetzte, eine Entwicklung, die eng verbunden ist mit den Namen Karl Vötterles, des Gründers und Inhabers des Kasseler Bärenreiter-Verlages, und Wilhelm Ehmanns, des Leiters der Herforder Kirchenmusikschule und der Westfälischen Kantorei.

Vötterle hatte, nachdem er bereits der ersten Dresdner Gesellschaft beigetreten war, entscheidend an der Gründung der Neuen Schützgesellschaft mitgewirkt, deren Vorstand er von Anfang an angehörte. Seit dessen Neuformierung nach dem Tode Birtners wurde er ihr Vizepräsident und später ihr geschäftsführender Vorsitzender. Schon seit Ende der zwanziger Jahre hatte er sich mit seinem Verlag für die Verbreitung der Schützschen Werke eingesetzt. Durch ihn erhielt die Neue Schützgesellschaft die Unterstützung eines erfolgreichen Geschäftsunternehmens, das vor allem in den fünfziger Jahren – der Zeit des westdeutschen »Wirtschaftswunders« – schnell expandierte. Hatte der Verlag noch während des Krieges eine Dependence in Basel eröffnen können, so schlossen sich nun Außenstellen in London, New York und Paris an. Vötterles besonderes Engagement für Schütz brachte es mit sich, daß dessen Werke auch in seinem Verlagsprogramm eine wichtige Rolle spielten. Schon 1936 hatte er Mosers Schützbiographie herausgebracht. Während ihre Resonanz beim ersten Erscheinen noch gering gewesen war, setzte mit der 1954 herausgegebenen Neuauflage die eigentliche, wie sich zeigen sollte keineswegs unproblematische Wirkungsgeschichte des Werkes ein. Noch im Schatten dieser Wirkung begann Vötterle ein Jahr später mit einer im Auftrag der Neuen Schützgesellschaft erscheinenden Edition einer neuen Gesamtausgabe der Werke des Meisters, mit der die noch im 19. Jahrhundert erschienene wissenschaftliche Ausgabe Philipp Spittas für die Praxis erschlossen werden sollte. Sie wurde ergänzt durch die etwa zur gleichen Zeit in Angriff genommenen Gesamtausgaben für den Schütz-Vorgänger Leonhard Lechner und seinen Zeitgenossen Johann Hermann Schein. Seit Ende der fünfziger Jahre schließlich kamen im Angebot des Bärenreiter-Verlags auch Schallplatten mit Werken von Schütz heraus.

20 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959.

21 *Bekennnis zu Heinrich Schütz*, S. 55-64

Wilhelm Ehmann, der nach dem Kriege in den Vorstand der Gesellschaft eingedrückt war, hatte das Herforder Schützfest, an dessen Programm er mit seiner Westfälischen Kantorei maßgeblich beteiligt war, angeregt und organisiert. Er und sein Ensemble wurden in den folgenden Jahren zum musikalischen Aushängeschild der Schützgesellschaft. Bis 1974 hat sich Ehmann an rund der Hälfte der Schützfesten, die nun nahezu Jahr für Jahr stattfanden, mit seiner Kantorei beteiligt. Darüber hinaus wurden seine für die damalige Zeit mustergültigen Aufführungen auch durch Schallplatten verbreitet, die unter dem Namen der Schützgesellschaft erschienen. Durch sie kam auch ein Publikum mit Schützens Musik in Berührung, das über jährliche Festveranstaltungen allein niemals zu erreichen gewesen wäre. Dank der regen Reisetätigkeit der Kantorei und der weitreichenden Kontakte des Verlages konnten schon bald Sektionen der Schützgesellschaft, zunächst in einer Reihe von europäischen Staaten, schließlich auch in Amerika und Japan, eingerichtet werden. Seit 1954 fanden auch Schützfesten im Ausland statt, das erste in Schweden, bald darauf folgten Veranstaltungen in den Niederlanden, der Schweiz und England. Aus der Neuen Schützgesellschaft wurde so allmählich eine Internationale Schützgesellschaft, was sich schließlich seit 1963 auch in ihrem Namen ausdrückte.

Was im Ausland an neuem Terrain gewonnen wurde, konnte aber nicht den Verlust ausgleichen, von dem die Gesellschaft durch die nach dem Bau der Berliner Mauer definitiv gewordene Teilung Deutschlands betroffen wurde. Durch sie verlor die Schützgesellschaft nicht nur fast die Hälfte ihrer deutschen Mitglieder, sondern auch den Zugang zu den Stätten der Geburt und des Wirkens ihres Meisters, die auch immer besondere Pflegestätten seines Werkes gewesen waren. Das letzte Dresdner Schützfest vor der Teilung hatte 1956 stattgefunden. Es war ein großes, fast über eine Woche sich erstreckendes Fest mit vorwiegend großbesetzten, repräsentativen Werken nicht nur von Schütz, sondern auch von zeitgenössischen Komponisten, das in der Hauptsache vom Chor der Kreuzkirche unter Rudolf Mauersberger, von der Staatskapelle und der Dresdner Philharmonie bestritten wurde. Eine bezeichnende Episode, an der deutlich wird, welche Emotionen damals durch die Veranstaltungen des Schützfestes bei den Teilnehmern freigesetzt wurden, hat Karl Vötterle in seinem Erinnerungsbuch *Haus unterm Stern* festgehalten. »Am Sonntag, dem 17. Juni«, so berichtet er,

»fand in der überfüllten Kreuzkirche der Festgottesdienst statt. Der Prediger, Karl Ferdinand Müller aus Hannover, lud die Gemeinde zu einem anschließenden Gang zur Ruine der Frauenkirche ein, unter deren Trümmern sich das Grab von Heinrich Schütz befindet. Es gehört zu meinen eindrucksvollsten Erinnerungen, wie nach dem Ende des Gottesdienstes über tausend Menschen der Aufforderung folgten und, angeführt von den Kruzianern, zu dem riesigen Trümmerfeld zogen, das von der Frauenkirche übriggeblieben ist. Zwei Kruzianer trugen den großen Kranz voraus, hinter ihnen gingen Landesbischof Gottfried Noth, Professor Rudolf Mauersberger und ich.«

Vötterle legte den Kranz nieder und hielt eine kurze Ansprache. Nachdem er geendet hatte, sangen die Kruzianer Schützens *Verleih uns Frieden gnädiglich* aus der *Geistlichen Chormusik*. »Ich glaube«, so schreibt er, »das war der Höhepunkt des

Dresdner Schütz-Festes«²². Es sollte für lange Zeit das letzte bleiben, das die Schützgesellschaft hier feiern durfte.

Noch im gleichen Jahr übernahm Vötterle von Friedrich Blume, der aus Altersgründen nicht mehr kandidierte, das Amt des Vorsitzenden der Schützgesellschaft, das er bis zu seinem Tode im Jahr 1975 innehatte. Die Jahre seiner Präsidentschaft waren reich an äußeren Erfolgen. Der Mitgliederstand der Gesellschaft wuchs beständig, wozu sicher auch der über viele Jahre stabile und vergleichsweise niedrige Mitgliedsbeitrag und die regelmäßigen Jahresgaben in Form von Schütz-Noten und Schallplatten beitrugen, auch die Zahl der neu gegründeten Sektionen nahm zu, die Schützfesten, die nun immer häufiger auch im Ausland stattfanden – von den fünfzehn Schützfesten während Vötterles Amtszeit waren es allein acht – wurden zu vielbeachteten Ereignissen des öffentlichen Musiklebens. Auch das nun propagierte Schützverständnis paßte sich dieser Entwicklung an. Denn wenn man in den dreißiger Jahren Schütz noch als einen kerndeutschen Meister gefeiert hatte, dem es gelungen sei, die ausländischen Einflüsse seiner Jugendzeit in seinem späteren Schaffen restlos zu überwinden, so bemühte man sich nun, die grenzübergreifende Universalität seiner Kunst zu betonen. In einer Ansprache zur Eröffnung des 21. Internationalen Schützfestes, das 1969 wieder in Herford stattfand, äußerte sich Ehmann denn auch zum Thema »Schütz und die Ökumene«. »Sein« – also Schützens – »Wirkungsbereich«, so hob er hervor²³,

»erstreckt sich von Dresden aus gen Süden bis nach Italien und gen Norden bis nach Skandinavien. In den Jahren 1633 bis 1644 steht Schütz dreimal im Dienst des Königs von Dänemark. Er beherrscht außer seiner Muttersprache das Hebräische, Griechische, Lateinische – nach der Aussage seiner Lehrer – vorzüglich; gewiß auch das Italienische und Dänische als Umgangssprache. Schütz komponiert biblische Texte aus dem Alten und Neuen Testament, insbesondere Psalmen und Hoheliedtexte, sowie längere oder kürzere Teile aus Evangelien und Episteln, dogmatische Formulierungen des Luthertums, katholische Erbauungslyrik des Mittelalters, Schäferpoesie und Opitzsche Dichtungen seiner Zeit. Dabei benutzt er die deutsche, lateinische, italienische Sprache [...]. Den Cantus firmus-Satz über liturgische Melodien oder evangelische Kirchenlieder, in dem sich ein dogmatisches Wortverständnis kundtut, hat Schütz so gut wie nicht verwendet«.

Das waren zwar Feststellungen, die im einzelnen kaum zu bestreiten waren, aber sie wurden problematisch, sobald sie dazu dienten, Schütz gleichsam als einen Komponisten für alle Gelegenheiten und Verwendungen anzupreisen. Denn wenn Birtner noch gefordert hatte, daß Schützfesten nur dort gefeiert werden sollten, wo sie sich als Resultat des permanenten Umgangs und der inneren Vertrautheit mit den Werken des Meisters gleichsam von selbst ergaben, so dienten die Schützfesten im Ausland jetzt vor allem dem Ziel, auch Menschen, die noch nie etwas von Schütz gehört hatten, für seine Musik zu gewinnen. Wenn solche Bemühungen auch keineswegs erfolglos waren, so kamen doch, vor allem mit der Einrichtung neuer ausländischer Sektionen, zusätzliche organisatorische Aufgaben und materielle Anforderungen auf die Schützgesellschaft zu, die sie nur dank der Unterstützung durch das weltweite Verlagsunternehmen ihres Präsidenten bewältigen

22 Karl Vötterle, *Haus unterm Stern. Ein Verleger erzählt*, Kassel⁴/1969, S. 254 f.

23 Wilhelm Ehmann, *Heinrich Schütz und die Ökumene*, in: ders., *Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1943-1974*, hrsg. von Dietrich Berke u. a., Kassel 1976, S. 79 f., hier S. 80.

konnte. Bei den in Deutschland abgehaltenen Schützfesten machte sich eine andere, ebenfalls nicht unproblematische Entwicklung bemerkbar. Denn der repräsentative Charakter der großen Veranstaltungen, wie sie etwa 1960 in Stuttgart, 1965 in Berlin oder im Schützjahr 1972 in Kassel und Marburg stattfanden, wurde nicht zuletzt durch die Aufnahme auch zeitgenössischer geistlicher Musik in die Festprogramme, von Werken meist in großer Besetzung, unter Mitwirkung von namhaften Solisten, großen Chören und Symphonieorchestern, unterstrichen. Auch wenn dabei die Absicht verfolgt wurde, eine Brücke von der Kirchenmusik der Schützzeit zu der unseres Jahrhunderts zu schlagen, so drohte doch das Ziel, das ebenfalls schon Birtner unserer Gesellschaft vorgegeben hatte, aus dem Auge zu geraten: nämlich zunächst und vor allem anderen die Musik ihres Namenspatrons von ihren geschichtlichen Wurzeln her erkennen und begreifen zu lernen, um dann mit dieser Kenntnis zum Verständnis und zur Pflege der Alten Musik überhaupt zu gelangen. Nun aber ergab sich die Situation, daß, während die Feste unserer Gesellschaft unter dem Zeichen »Schütz und die Gegenwart« standen, die Alte Musik begann, sich außerhalb und unabhängig von ihr als eigenständiger Faktor im professionellen Musikbetrieb endgültig durchzusetzen. Was schon im Zusammenhang mit den Schützfesten der dreißiger Jahre gefordert worden war, entstand nun ohne sie, denn allenthalben bildeten sich mit der historischen Aufführungspraxis vertraute vokale und instrumentale Soloensembles, die sich allein der Pflege alter Musik widmeten. Sie konnten ihr einen Platz im zeitgenössischen Musikleben vor allem deshalb erobern, weil der hohe professionelle Standard ihrer Interpretationen an den Werken, indem er ihre historische Distanz zur Gegenwart hervorhob, gleichzeitig ästhetische Qualitäten kenntlich machte, die sie unserem modernen Musikverständnis kommensurabel machten.

Der Spezialisierung dieser Ensembles auf die Alte Musik, und nur auf die Alte Musik, stand in unseren Schützfesten erklärtermaßen die Absicht gegenüber, Schütz lediglich zum Ausgangspunkt immer weiter ausgreifender Programme zu machen. Ganz in diesem Sinne hieß es im Vorwort des Programmbuches zum Schützjahr 1972²⁴:

»Wie bei anderen Schützfesten bieten auch bei diesem die Konzerte keine mehr oder weniger beliebige Anhäufung Schützscher Kompositionen, sondern sie beziehen Werke der Schütz-Zeitgenossen ebenso ein wie Werke des 18. und 19. Jahrhunderts und unserer Zeit. Denn wenn auch dieses Gedenken an den 300. Todestag einen besonderen Schwerpunkt auf Schütz gerechtfertigt hätte, so soll doch einseitige Verherrlichung vermieden werden. Die Auseinandersetzung mit dem Schützchen Werk in Wissenschaft und musikalischer Praxis unseres Jahrhunderts hat Problemkreise eröffnet, die weit über die historische Gestalt des Sagittarius hinausgehen und bis in unsere Gegenwart reichen. In der Vielfalt solcher geistig-künstlerischen Entwicklungen und Bestrebungen bildet das Werk von Heinrich Schütz eine geistige Mitte, und vor allem hieraus bezieht auch dieses Schütz-Fest mit seinem Programm die Legitimation«.

Nur drei Jahre nach dem Kassel/Marburger Schützfest starb Karl Vötterle. Sein Nachfolger wurde Kurt Gudewill, der bereits während der ganzen Nachkriegszeit dem Vorstand, seit 1956 als Vizepräsident, angehört hatte. Er wußte, was er sagte,

24 Vorwort zum Programmbuch des 23. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Kassel und Marburg vom 23. 9. bis 4. 10. 1972, S. 10.

wenn er in seinem Nachruf davon sprach, daß seit ihrem Bestehen kein Ereignis die Internationale Schützgesellschaft schwerer getroffen habe als der Tod ihres langjährigen Präsidenten. In der Tat war sie unter seiner Leitung ganz sein Werk geworden, er war ihr menschlicher Mittelpunkt gewesen, und sie hatte im wahrsten Sinne des Wortes von ihm gelebt – und zwar sowohl ideell als auch materiell. Denn nicht nur war sie durch seinen Verlag materiell unterstützt worden, vielleicht wichtiger noch waren die gesellschaftlichen und institutionellen Kontakte gewesen, die er als Chef eines weltweiten Wirtschaftsunternehmens auch im Sinne der Schützgesellschaft zu nutzen gewußt hatte. Ohne ihn mußte sie nun versuchen, in dem sehr viel enger gewordenen Rahmen ihrer Möglichkeiten ihre Vorhaben und Ziele neu zu bestimmen. Es bleibt das große Verdienst meines jüngst verstorbenen Vorgängers Kurt Gudewill, dank seiner Fähigkeit zur Integration auch gegensätzlicher Vorstellungen, die Gesellschaft in dieser schwierigen Phase zusammengehalten und ihre Neuorientierung eingeleitet zu haben.

Von großer Bedeutung für den weiteren Weg unserer Gesellschaft wurde dabei der Entschluß, neben der praktischen Schützpflege auch der Schützforschung wieder stärkeres Gewicht zu verleihen. Aus ihm erwuchs der Plan zur Schaffung eines Schütz-Jahrbuches, das, von Werner Breig herausgegeben, 1979 erstmals erscheinen konnte. Damit wurde ein Projekt Wirklichkeit, an das bereits 1930 der erste Präsident unserer Gesellschaft, Hans Joachim Moser, gedacht hatte, als er an die Adresse der Singbewegung die Frage richtete, ob nicht ein Schütz-Jahrbuch »über die engeren Grenzen des Musikantischen hinaus« uns noch sehr vieles mehr zu bieten haben würde. Heute ist dieses Schütz-Jahrbuch längst zu einem Sammelbecken der internationalen Schützforschung geworden und hat wesentlich dazu beigetragen, daß auch unsere Gesellschaft als Ganze wieder ein deutlicheres wissenschaftliches Profil erhalten hat.

Auch für die Darstellung unserer Gesellschaft in der Öffentlichkeit mußten neue Wege gesucht werden. Unsere Schützfeste sind seither seltener und, von Ausnahmen abgesehen, weniger umfangreich geworden, und ebenso hat sich der Anteil vermindert, den zuvor die zeitgenössische Kirchenmusik an den Veranstaltungsprogrammen gehabt hatte. Unverkennbar hat sich hier in der letzten Zeit wieder die Tendenz zu einer neuerlichen Konzentration auf Schütz und die Musik seiner Zeitgenossen und Vorgänger gezeigt. Auch sie ist ein Ergebnis der verstärkten Bemühung um ein historisches Verständnis unseres Namenspatrons, ein Verständnis, das seine Motive weniger der Absicht verdankt, seinen Werken eine bestimmte Rolle im Musikleben der Gegenwart zuzuweisen, als vielmehr der Überzeugung, daß wir ihren künstlerischen Rang und ihre geschichtliche Bedeutung um so besser zu verstehen vermögen, je genauer wir die Voraussetzungen ihrer Entstehung kennenlernen. Diesem Verständnis sind jetzt sowohl die zum Programm der Schützfeste gehörenden wissenschaftlichen Symposien als auch die jeweils auf ein Thema festgelegten Arbeitstagungen gewidmet, die wir seit 1987 in den Jahren durchführen, in denen keine Schützfeste stattfinden.

Die verstärkte Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragen hat ihre guten Gründe. Denn während nach dem Erscheinen von Mosers Schützbuch, also seit 1936, sich der Wissensstand über Leben und Werk unseres Meisters für lange Zeit

kaum vermehrte, setzte seit den sechziger Jahren die Schützforschung allmählich wieder ein. Seitdem haben zahlreiche Einzeluntersuchungen, vor allem solche, die an den hier in Dresden und den in Kassel überlieferten Quellenbestand anknüpften, dazu geführt, daß unser Schützbild sich nicht unwesentlich veränderte. Es ist hier nicht der Ort, über den jüngsten Stand der Schützforschung zu referieren, wohl aber verdient es erwähnt zu werden, daß es in erster Linie die wissenschaftlichen Kontakte waren, die in der Zeit der Spaltung unseres Landes dazu beitrugen, daß die Verbindung zwischen Ost und West nicht völlig abriß. Schon 1981 konnte Wolfram Steude auf dem Karlsruher Schützfest über seine Wiederentdeckung von Schützens verloren geglaubtem Opus ultimum berichten, und danach gab es kein *Schütz-Jahrbuch* mehr, in dem nicht wenigstens ein Aufsatz eines ostdeutschen Kollegen gestanden hätte.

*

Was die Schützgesellschaft in der Vergangenheit war, habe ich versucht, Ihnen in groben Zügen darzustellen. Wie sie sich heute versteht, wird Ihnen, davon bin ich überzeugt, das Programm der folgenden Tage zu erkennen geben. Wir suchen wieder, wie es der Titel eines der Konzerte unseres Schützfestes sagt, Wege zu Schütz, statt uns Bilder von ihm zu machen, die in die Gegenwart passen. Denn gerade das dürfte der Blick in die Geschichte unserer Schützgesellschaft gezeigt haben: Solche Bilder sind so wandelbar wie die Interessen, denen sie sich verdanken. Vor mehr als sechzig Jahren hat Alfred Einstein den Bemühungen Mosers, Schützens Musik ihren Platz in der Liturgie des protestantischen Gottesdienstes anzuweisen, entgegeng gehalten, Schütz sei »viel größer als die protestantische Kirche des 17. und 18. Jahrhunderts, geschweige die des 19. und 20.« Zu ergänzen wäre freilich: Gerade in seinen größten Werken ist Schütz viel zu differenziert, um überall voraussetzungslos verstanden zu werden. Die unerläßlichen Voraussetzungen aber für ein immer besseres Verständnis der Werke ihres Meisters zu schaffen, wird auch für eine lange Zeit noch eine der wichtigsten Aufgaben unserer Gesellschaft bleiben.

Das religiöse und das politische Gewissen

Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der
Reformation im Kurfürstentum Sachsen

von

WOLFGANG HERBST

0

Im Jahr 1617 wurde im Kurfürstentum Sachsen das Jubiläum der Reformation festlich begangen. Dieses Ereignis ist aus mehreren Gründen für die Schütz-Forschung von Bedeutung. Am 12. Februar war der 32jährige Heinrich Schütz aus Weißenfels in aller Form zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden. Die mehrtägigen Feierlichkeiten des Reformationsjubiläums fallen demnach in sein erstes offizielles Dresdner Amtsjahr, ein Jahr, in dem außer diesem Fest noch weitere höfische Ereignisse die Aufmerksamkeit und Arbeitskraft des Hofkapellmeisters beanspruchten¹. Noch wichtiger ist jedoch, daß die Jubelfeier der Reformation am sächsischen Hofe einen außerordentlich hohen politischen und geistlichen Rang hatte. Der gesamte Ablauf war zuvor genau festgelegt worden, und die zahlreichen Festgottesdienste sind in ihren theologischen Tendenzen besser dokumentiert als alle anderen Gottesdienste, an denen Heinrich Schütz jemals mitgewirkt hat. Der Oberhofprediger, dessen ureigenstes Anliegen die Jubiläumstage waren, berichtete im nachhinein, welche Art von Kirchenmusik unter der Verantwortung von Heinrich Schütz in den einzelnen Gottesdiensten erklang und in welcher Besetzung. Er blickte auf eine gelungene Veranstaltung zurück, und der hohe musikalische Aufwand erfüllte ihn mit besonderem Stolz. Mehr als hundert Jahre danach war dieser Aufwand noch immer im Gespräch. Der Kirchenhistoriker Christian Gerber stellte 1732 rückblickend die kritischen Fragen, ob man Martin Luther damals nicht allzu hoch erhoben habe, ob man nicht allzu große Üppigkeit »mit Instrumental-Music, Paucken und Trommeten, Pfeiffen und Geigen« dabei habe walten lassen, ob es nötig gewesen wäre, in den Predigten dermaßen schimpflich mit den Katholiken umzugehen, wie es bei diesem Fest geschehen ist, ja ob nicht sogar der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges durch diese lärmende Art, die Reformation zu feiern, mitverursacht worden wäre². In unserer Zeit käme sicher niemand mehr auf die Idee, das Jubiläum der Reformation als kirchliche und politische Siegesfeier zu inszenieren, wie das damals geschehen ist. Dennoch verdient das große Fest Johann Georgs I. unsere Aufmerksamkeit, denn es gibt uns einen Eindruck von dem geistigen und politischen Hintergrund, vor dem die Musik des Hofkapellmeisters Heinrich Schütz in seiner ersten Dresdner Amtszeit zu sehen ist.

1 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und das Jahr 1617*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 69 ff.

2 *Historie Der Kirchen=Ceremonien in Sachsen; Nach ihrer Beschaffenheit in möglichster Kürtze mit Anführung vieler Moralien/ und specialen Nachrichten Verfasset Von Christian Gerbern/ Past. sen. in Lockwitz. Dresden und Leiptzig/ Zu finden bey Raphael Christian Sauereßig/ 1732*, S. 224 f.

Die Vorgeschichte des Jubiläums

Für die theologische und politische Bewertung der Säkularfeiern ist der kalendarische Ablauf wichtig. Am 22. April trifft beim Oberkonsistorium in Dresden ein Schreiben der Wittenberger Theologischen Fakultät ein, in dem gebeten wird, in Wittenberg die Hundertjahrfeier von Luthers Thesenanschlag festlich begehen zu dürfen³. Mehr als drei Wochen vergehen. Am 15. Mai gibt die Behörde das Schreiben an den Kurfürsten Johann Georg I. weiter. Der aber reagiert sofort. Bereits einen Tag später greift er den Gedanken auf und erweitert ihn zugleich: Das Jubiläum soll nicht nur in Stadt und Universität Wittenberg, sondern auch an der Universität Leipzig und darüber hinaus im ganzen Kurfürstentum prunkvoll gefeiert werden, denn Sachsen fühlt sich als das Stammland der Reformation in die Pflicht genommen und soll das große »Gnadenwerck/ welches GOTT diesen Landen zu erst/ vnd hernach aus denselben der gantzen Christenheit in vielen Königreichen/ Chur: vnd Fürstenthümben/ erzeiget hat«⁴ feierlich bezeugen. Denn »Gott ist in Sachsen bekandt/ in Deutschland ist sein Name herrlich/ zu Dresden ist sein Gezelt/ vnd seine Wohnung an vielen Orten«⁵. So formuliert es der Oberhofprediger D.⁶ Matthias Hoë von Hoënegg in Anlehnung an Ps. 76, 1-2. Er war der Organisator des Jubelfestes, der Beichtvater und theologische Vordenker des Kurfürsten Johann Georg. Er versäumt es nicht, seiner kurfürstlichen Gnaden zu schmeicheln, sie habe sich »einen vnsterblichen hochlößlichsten Namen/ für der gantzen werthen Christenheit/ vnd bey allen Nachkommen/ so lang die Welt stehet/ mit der hochfeyerlichen anordnung des Jubelfests gemacht«⁷, sogar die Engel

3 Friedrich Loofs, *Die Jahrhundertfeier der Reformation an den Universitäten Wittenberg und Halle 1617, 1717 und 1817*, in: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen 14 (Magdeburg 1917), S. 5.

4 *Formula. Wie den Neunzehenden Sontag Trinitatis, Welcher ist der 26. Octobris, das Instehende Evangelische Jubelfest/ also bald nach gehaltenen Predigten/ vnd vor Ablesung des gemeinen Gebets/ von allen Cantzeln soll indiciret werden*, in: SOLENNITAS JUBILAEI EVANGELICI Oder Drey Christliche Evangelische Jubelfest Predigten/ Derer Erste den letzten Octobris, die Andere vnd Dritte aber den ersten vnd andern Novembris in der Domkirche zu Merseburg Anno 1617. gehalten [...] Simon Gediccus der Heiligen Schrift Doctor vnd der Kirchen Gottes im Hohen Stifft Merseburg verordneter Superintendentens, auch des Judicij Ecclesiastici daselbst Assessor [...] ANNO M.DC.XVIII (im folgenden abgekürzt: SolJub), S. 98.

5 *Paraseve ad Solennitatem JUBILAEAM EVANGELICAM Das ist: Christliche vnd aus Gottes Wort genommene Anleitung/ wie das instehende Evangelische Jubelfest/ recht vnd nützlich solle begangen/ insonderheit aber/ das vor hundert Jahren/ von dem Allerhöchsten durch Herrn D. Mart. Luthern seligen/ angefangene/ vnd hernach glücklich vollbrachte Reformationswerck/ heilsamlich betrachtet werden [...]* Durch Matthiam Hoë von Hoënegg/ der H. Schrift Doct. Churfürstl. Sächs. Oberhofpredigern zu Dresden[...] Leipzig/ In Vorlegung Abraham Lambergs vnd Caspar Klosemans Im Jahr M.DC.XVII (im folgenden abgekürzt: Parasc), S. 38.

6 »D.« bedeutete damals: »Doktor der Theologie«; heute hat diese Abkürzung die Bedeutung »Dr. theol. h. c.«.

7 *Chur Sächsische Evangelische JubelFrewde/ In der Churfürstlichen Sächsischen SchloßKirchen zu Dresden/ theils vor/ theils bei wehrendem/ angestalten Jubelfest/ neben andern Solennitaten, auch mit Christlichen Predigten/ auff gnedigste anordnung/ gehalten. Durch Matthiam Hoë von Hoënegg, der heiligen Schrift Doctorn, vnd der zeit Churfürstlichen Sächsischen OberHofepredigern daselbst [...] Leipzig/ In*

im Himmel würden sich darüber freuen, und der Teufel in der Hölle zittere und heule angesichts des Jubelfestes der Reformation, das in Sachsen gefeiert werde.

Zunächst stand aber eine andere Feierlichkeit im Vordergrund: Der Besuch des Kaisers Matthias aus Prag vom 3. bis 13. August⁸. Die geplante Hundertjahrfeier der Reformation war dem Kurfürsten jedoch so wichtig, daß er noch vor Beendigung des Kaiserbesuches am 12. August eine *Instruction*⁹ ergehen läßt, in der alle Einzelheiten der Reformationsfesttage bestimmt werden, denn die Zeit drängt. Um ein hohes Niveau aller Predigten sicherzustellen, veröffentlicht der Oberhofprediger schließlich am 1. Oktober selbstverfaßte Musterpredigten für die Pfarrer und Diakone im Land als Zurüstung (»Parasceve«)¹⁰ auf das Fest. Dies sei nötig – meint er –, weil man in Visitationen festgestellt habe, »daß etliche vnnnd zumahl alte verlebte Priester auff dem Lande entweder mit geringen Bibliothecen versehen/ oder dermaßen seucht vnnnd vnvermügend/ daß jhnen die Psalmen Davids/ vnd die Prophetischen Weissagungen Danielis [...] ohne Anleitung zuerklären [...] schwer vorfallen möchte.« Zugleich gelingt es D. Hoë, den Kurfürsten zu einem offiziellen Befehl zu bewegen, in dem Verkaufsreklame für diesen vorbereitenden Predigtband gemacht und auf dessen Preis und die Bezugsquellen hingewiesen wird. Die Superintendenten bekommen das Titelblatt der *Parasceve* als Werbeprospekt zugesandt. Den wichtigsten Predigttext läßt er allerdings aus und erklärt ihn nicht, denn das sei schon in einem früheren Buch geschehen, und das muß sich der Interessent dann eben auch noch kaufen. Der Oberhofprediger weiß schon hier das Wohl des Landes mit seinem persönlichen Vorteil zu verbinden¹¹.

Erst am 26. Oktober, also weniger als eine Woche vor Beginn des Jubelfestes, wird den Gemeinden im ganzen Kurfürstentum durch Abkündigung bekannt gemacht, daß die Säkularfeiern überhaupt stattfinden¹². Dabei wird die kurfürstliche *Instruction* vom 12. August öffentlich verlesen.

Die Festtage werden um den 31. Oktober gruppiert, den Tag, an dem Luther seine 95 Thesen an der Tür der Schloßkirche Wittenberg angebracht hatte, und zahlreiche deutsche Herrschaftsgebiete schließen sich dem sächsischen Vorbild an. Es war bis dahin nirgends üblich gewesen, den 31. Oktober als Reformationsfesttag zu feiern, denn wenn überhaupt, so feierte für gewöhnlich jedes Herrschaftsgebiet den Tag, an dem die Reformation in dem betreffenden Land eingeführt worden war. In Braunschweig war dies z. B. der 1. September, in Hamburg und Lübeck der

vorlegung Abraham Lambersgs vnd Caspar Klosemans. ANNO M.DC.XVII (im folgenden zit. nach der 2., verb. Aufl. von 1618; abgekürzt: JubelFr), Zitat am Ende der Vorrede.

8 Paul Rachel, *Fürstenbesuche in Dresden*, in: *Dresdner Geschichtsblätter* 18 (1909), Nr. 2, S. 17 ff.

9 *Instruction Vnnnd Ordnung/ nach welcher inn Vnsern von GOTTES Gnaden Johannis Georgen/ Hertzogen zu Sachsen/ Gülich/ Cleve vnnnd Berge/ des Heiligen Römischen Reiches Ertz=Marschallens vnd Churfürstens/ Landgraffen in Düringen/ Markgraffens zu Meissen/ Burggraffens zu Magdeburg/ Graffens zu der Marck vnd Ravensberg/ Herrn zu Ravenstein/ etc. Churfürstenthumb vnd Landen/ das instehende Evangelische JubelFest solle gehalten werden. Datum Dresden am 12. Augusti Anno 1617 Johann George Churfürst/ etc.*, in: *SolJub* (s. Anm. 4), S. 82 ff.

10 S. Anm. 5.

11 *Ander Befehlich des Churfürsten zu Sachsen Hertzog Johannis Georg Das Evangelische Jubelfest betreffend. Datum Dresden am 1. Octobris Anno 1617 Johannis Georg Churfürst/ etc.* in: *SolJub* (s. Anm. 4), S. 94 ff.

12 S. Anm. 4.

Trinitatstag, in Niedersachsen der Sonntag nach Johannis und in Pommern der St. Martinstag. Luther selbst empfand allerdings die Veröffentlichung seiner 95 Thesen tatsächlich als den Auslöser der Reformation¹³. Insofern hatte der Vorschlag der Wittenberger Theologen vom 22. April 1617 seine Berechtigung. Zur offiziellen Einführung des 31. Oktober als eines Gedenktages der Reformation kam es in Sachsen erst unter Johann Georg II. im Jahre 1667¹⁴.

Der mit großer Pracht gefeierte Kaiserbesuch war zwar vorüber, aber es scheint, als sollte der politische Eindruck, den der Besuch des katholischen Kaisers in der evangelischen Residenzstadt Dresden gemacht hatte, neutralisiert werden, denn im November 1617 besuchten zwei Kurfürsten der protestantischen Union den Dresdner Hof: Johann Sigismund von Brandenburg und Friedrich V. von der Pfalz. Der sächsische Kurfürst sollte von ihnen dazu bewegt werden, dem Bündnis der protestantischen Länder gegen Kaiser und Papst beizutreten. Das ist nicht gelungen, aber das Ringen um die sächsische Bündnispolitik wird als politisches Problem sichtbar, das – wie wir sehen werden – seine Schatten auch auf das Reformationsjubiläum und seine zahlreichen Predigten wirft.

Obrigkeithliche Anordnungen zu den Jubelfeiern

Trotz der kurzfristigen Planung und der auf allen Gebieten geringen Vorbereitungszeit ergehen vom kurfürstlichen Hofe sehr detaillierte Anordnungen über die Gestaltung des Festes. Dabei werden auch die theologischen Tendenzen, die in den Predigten zu herrschen haben, bestimmt. Die Festtage sollen am Donnerstag, dem 30. Oktober mit der Vesper am Nachmittag und mit Einzelbeichte beginnen. Am Freitag, dem 31. Oktober und am Sonnabend, dem 1. November sind jeweils vor- und nachmittags Gottesdienste mit Predigt und Abendmahl zu halten. Am Sonntag, dem 2. November ordnen sich die Festtage durch das Proprium des 20. Sonntags nach Trinitatis allmählich wieder in das Kirchenjahr ein. Hier wird deshalb manches weniger streng gehandhabt, und es stehen außer dem Evangelium von der königlichen Hochzeit (Matth. 22, 1-14) noch sieben weitere Texte zur Auswahl. Streng zu befolgen sind dagegen die Lektionen und Predigttexte, die für die beiden Hauptfesttage vorgeschrieben sind. Es handelt sich dabei um die Psalmen 76 und 87 und vor allem um die beiden Perikopen Dan. 12 (heutige Zählung: Dan. 11, 36-45) und Offb. 14, 6-13.

Wir fragen uns, weshalb zum Jubiläum der Reformation nicht solche Texte ausgesucht und verordnet worden sind, die den Kern der evangelischen Botschaft zur Sprache bringen. Hier wären vor allem die Briefe des Paulus zu nennen, die für die reformatorische Erkenntnis Martin Luthers besonders wichtig geworden waren. Stattdessen werden Texte ausgesucht, die zwar sehr bildhaft sind, sich aber auch besonders gut zur Polemik eignen. Dabei mußten diese Texte vor ihrer Verlesung mit besonderen Formeln eingeleitet werden. Z. B.: »Ewer Christliche Liebe wolle

13 *D. Martin Luthers Werke*, Krit. Gesamtausgabe, Weimar 1883 ff. (im folgenden abgekürzt WA). – WA Tischreden, 4, 4446 und WA Briefe 4, 275.

14 Gerber (s. Anm. 2), S. 227.

mit gebührender Andacht vnd Ehrerbietung anhören ein Stück auß dem 14. Capitel des Buchs der Offenbarung [...]«¹⁵. Was dann innerhalb der Ankündigungsformeln folgt, ist eine Anweisung, wie die Texte in den Predigten theologisch zu interpretieren sind. Mit der Stadt Babylon z. B., von der in Offb. 14 die Rede ist und die in ihrer Verdorbenheit nun endlich gefallen ist, soll selbstverständlich das römische Papsttum gemeint sein. Der Engel der Endzeit, der durch den Himmel fliegt und allen Völkern ein ewiges Evangelium verkündet, dieser Engel ist niemand anderes als Herr Dr. Luther. Ähnlich wird mit der Geschichte aus dem Buch Daniel verfahren. Angeregt durch Luthers eigene Deutung des Propheten Daniel¹⁶ wird der König, der in dieser Geschichte vorkommt und der seine Macht mißbraucht, als der Papst und damit der Antichrist verstanden, obwohl damals allen klar war, daß im historischen Sinne eigentlich der syrische König Antiochus Epiphanes (um 170 v. Chr.) gemeint ist. Doch die weissagende Deutung hatte damals grundsätzlich Vorrang vor der historischen. In der *Instruction* vom 12. August heißt es deshalb, daß im Buche Daniel »gar klärlich geweissaget wird [...] welchen der heilige Geist vnter der Person des Königs Antiochi beschreibet/ das ist der Papst«¹⁷. In dem Text wird über den hoffärtigen König gesagt, er verachte sogar die Götter seiner Väter, »statt dessen verehrt er den Gott der Festungen« (unter Antiochus sollte in Jerusalem der Kult des Zeus als des Gottes der Burgen und Festungen, als eines Städtegottes – Jupiter capitolinus – eingeführt werden). Die ursprüngliche Bedeutung des hebräischen Wortes *maosim* (Festung) kannte damals jeder gute Theologe. Dennoch wiegt ein anderes exegetisches Argument für den Predigtzusammenhang schwerer als der allseits bekannte Wortsinn. Simon Gediccus, Doktor der Heiligen Schrift, Domprediger und Superintendent in Merseburg erklärt es den Hörerinnen und Hörern seiner Festpredigt so: »Diese Wort gehen eigentlich auff den Abgott der Päpstischen Meß/ inmassen denn Mausim vnd Meß fast vber Einklingen.« Der Heilige Geist selbst gäbe also durch den ähnlichen Klang der Worte den Hinweis auf die richtige Deutung. Danach folgt eine elegante Wendung zurück zur philologischen Korrektheit: »Denn Mausim heist so viel als Festunge/ worauff man sich verlässt. Was ist aber nun die Meß anders/ denn des Papstes Festung? Wenn die Meß fiel/ so fiel der gantze Baw des Papstthumbs dahin«¹⁸. Natürlich liegen solche Auslegungen ganz auf der Linie der damaligen Bibelwissenschaft, die noch stark auf Weissagungen und deren Erfüllung fixiert war. Das gesamte Ereignis der Reformation, vor allem aber die Person Martin Luthers, ist nach damaligem Glauben vielfältig vorhergesagt worden: durch die Offenbarung Johannis, durch Kaiser Barbarossa¹⁹, durch Johannes Hus, durch den Barfüßermönch Johann Hielten oder

15 SolJub (s. Anm. 4), S. 86.

16 Luther (s. Anm. 13), WA 7, 5, 31 und WA 52, 93, 37.

17 SolJub (s. Anm. 4), S. 85.

18 Ebd., S. 11.

19 »So hatte Keyser Fridericus Barbarossa, eine grosse Kirchen/ mit allerley steinernen Seulen geziert. Vnter denselben Bildnissen aber war eines/ wie ein Mönch/ der einen Gürtel vmb den Leib hatte/ vnd ein blosses Haupt/ vber welchem mit so viel Buchstaben geschrieben war/ LVTERUS. Nun ist niemaln einiger Mönch auff Erden gewesen/ dieses Namens/ dann allein vnser Herr D. Lutherus seliger«. JubelFr (s. Anm. 7), S. 73.

durch Girolamo Savonarola²⁰. All diese Geschichten gehen in die Reihe der unwiderleglichen Beweise ein, durch die die reformatorische Wahrheit abgesichert und – so meinte man – der Glaube gestärkt wird.

Vom Oberhofprediger vorgeschlagen und durch kurfürstliche Instruktion angeordnet waren außerdem neun deutsche Lieder, die überall gleichermaßen zu singen waren. Das gleiche galt für die Gebete und gottesdienstlichen Danksagungen und für die akademischen Veranstaltungen in Leipzig und Wittenberg²¹.

Das Konfessionsproblem in den Dresdner Predigten

Die kurfürstlich angeordneten Predigten waren zwar Aufgabe der Pfarrer und Diakone im ganzen Lande, aber ein besonderes Augenmerk mußte auf denjenigen Predigten liegen, die sozusagen von offizieller Seite in der Dresdner Schloßkirche durch Matthias Hoë von Hoënegg gehalten worden sind. Hier werden auch die politischen Implikationen des Reformationsjubiläums deutlicher als auf dem Lande. D. Hoë war ohne Zweifel ein hochbegabter Prediger. Sein Redestil zeugte von hervorragender Redundanz, das heißt: Er wiederholte einen geäußerten Gedanken um der Deutlichkeit willen mit anderen Worten so oft, bis er davon überzeugt war, daß ihn jeder verstanden hatte. Seine Bibelkenntnis war fulminant und führte gelegentlich zu wahren Bibelspruchketten, bei denen hintereinander bis zu 23 Schriftstellen zitiert werden, um den Wahrheitsgehalt und den biblischen Zusammenhang eines Gedankens zu beweisen²². Aber seine Beredsamkeit hatte auch Schattenseiten. Er war eitel, wenn es um seine persönlichen Leistungen ging. So legte er großen Wert auf die Feststellung, er sei »aus vnterschiedenen vnd weit entlegenen Orten/ instendig darumb ersuchet worden«, seine Predigten zu publizieren²³. Er war auch in erstaunlichem Maße eigennützig und hat mehrfach seinen persönlichen finanziellen Vorteil mit seinen dienstlichen Pflichten verbunden. So hatte er sich z. B. seine politische Treue zu Habsburg und die daraus resultierenden diplomatischen Vermittlungsdienste vom Kaiser gut bezahlen lassen und Vorteile für seine Familie dafür empfangen²⁴. Diese Charakterschwächen Hoës weisen auf ein Problem hin, auf das er auch selbst mehrfach aufmerksam gemacht worden ist. Er mußte sich nämlich den Vorwurf gefallen lassen, seinen geistlichen Einfluß mit weltlicher Macht zu vermischen, »S. Petri Schlüssel vnd S. Pauli Schwerdt zugleich

20 SolJub (s. Anm. 4), S. 30 ff.

21 Ebd., S. 88, 89 und 101.

22 JubelFr (s. Anm. 7), S. 36.

23 Ebd., Vorrede. – Von der Eitelkeit Hoës zeugen auch die vertraglichen Bedingungen, die er bei seiner Anstellung in Dresden durchgesetzt hat. Hierzu: Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961, S. 160.

24 D. August Tholuck, *Vorgeschichte des Rationalismus*, Zweiter und letzter Teil: *Das kirchliche Leben des siebzehnten Jahrhunderts bis in die Anfänge der Aufklärung. Erste Abtheilung. Die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bis zum westphälischen Frieden*, Berlin 1861, S.45: »Ein Handbillet des Kaisers mit einem Geschenk von 12.000 Gulden und Gnaden für seine Söhne waren sein Lohn für die Mitwirkung beim böhmischen Kriege, s. das devote Dankschreiben Hoës an den Kaiser [...] Von 20.000 Gulden spricht man bei Vermittlung des Prager Friedens.«

zu gebrauchen/ einen Fuß in der Kirchen/ den andern aber auff dem Rathauß« zu haben²⁵. Dieses charakterliche Zwielficht, das auf den hochbegabten Prediger Hoë von Hoënegg fällt, ist auch der Grund für den immer wiederkehrenden Verdacht, er würde paktieren und taktieren, wie es der politische Pragmatismus verlangte, er – der Lutheraner – sei mit den Jesuiten zu vertraulich und wolle im Grunde »den Papistischen stuel bey gutem Zustand erhalten«²⁶.

Aus alledem erklärt sich die demonstrative Härte seiner Rede gegen das Papsttum. Der Papst ist für Hoë – wie bereits für Luther – nichts anderes als der Antichrist selbst, das apokalyptische Tier: »Daher hat Gott geweissaget/ daß des Thiers/ das ist/ des Bapsts oder Antichrists Reich/ würd verfinstert seyn/ im Buch der Offenbarung Johannis am 16.Capitel«²⁷. Mit hunderten von Verbalinjuriën wird in seinen Predigten das Papsttum geschmäht, wobei D. Hoë sich nicht davor scheut, die Grenze zur Demagogie zu überschreiten. Das hindert ihn freilich nicht daran, in seinen Predigten gelegentlich sehr sorgfältig auf den Kern des reformatorischen Ansatzes einzugehen, nämlich auf die Lehre von der Gnade Gottes ohne vorherige Verdienste und Leistungen des Menschen. Ernst zu nehmen sind auch die Vorwürfe, die der Oberhofprediger mit eingehender geschichtlicher Begründung erhebt. Das Papsttum sei von Anfang an durch Prachtentfaltung, Machtmißbrauch, Geldgier, Raub, Mord und Intrige charakterisiert gewesen, seine Geschichte sei im Grunde eine Kriminalgeschichte. Mit dieser Argumentation und Polemik befindet sich Hoë im Einklang mit der theologischen Tradition des Luthertums und mit Luther selbst. Alles in allem ist es jedenfalls für den heutigen Beobachter keine Überraschung, wenn er liest, daß bei den Festlichkeiten in der Dresdner Schloßkirche ebenso wie im ganzen Kurfürstentum unverändert der ursprüngliche Text der Lutherliedes gesungen wurde: »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und steure Papsts und Türken Mord«.

Eines bleibt jedoch bei alledem bemerkenswert: Trotz aller zitierten Ausfälligkeiten und Beschimpfungen der Papstkirche kann man von den Predigten Hoës manchmal den Eindruck gewinnen, daß sie zwar antipapistisch sind und die vulgären Auswüchse spätmittelalterlichen Kirchentums anprangern, daß sie aber kaum antikatholisch genannt werden können im Sinne einer ernsthaften Verurteilung katholischer Frömmigkeit. Manchmal gelingen ihm in seinen Predigten Passagen voller Innigkeit und Herzlichkeit, die die mystischen Traditionen des Katholizismus aufnehmen, wie das im orthodoxen Luthertum weit verbreitet war.

25 *Ernste vnd abgedrungene gegen Antwort/ Auff das Lästerhafftige Sendschreiben/ welches an den Durchlauchtigsten Churfürsten zu Sachsen/ etc. von Herrn Jacob von Grünthal/ auff Voigtstedt/ Churf. Sächs. Kriegs=Rath vnd General Commissarien, auch der Graffschaft Mansfeld Oberauffsehern/ des Inhalts/ Daß Ihre Churfürstl. Durchläuchtigkeit von Keyserlicher Majestät abfallen/ Die vbernommene execution einstellen/ vnd D. Hoën als Sündopffer je ehe je besser hinrichten wolten/ Mit klaren Worten also abgethan worden sein sol/ da es doch ein teuflisch Gedicht ist. Aus dem Latein in Teutsche gebracht/ vnd aller Welt zur Nachrichtung in Druck verfertigt. Leipzig/ Bey Abraam Lamberg/ vnd in Gottfrid Grossens Buchladen zu finden. Anno MDCXXI, S. 51 (Verfasser ist Matthias Hoë von Hoënegg).*

26 Ebd., S. 14 und 48.

27 Parasc (s. Anm. 5), S. 5.

Ganz anders sieht die Kritik des Oberhofpredigers am Calvinismus aus. Ihn hält D. Hoë offensichtlich für gefährlicher als den Katholizismus. Dahinter steht die alte lutherische Angst, das Abendmahl könnte ohne die Lehre von der Gegenwart des wahren Leibes und Blutes Christi seinen sakramentalen Charakter verlieren und zur Bedeutungslosigkeit verkommen. Diese Angst ist nicht unbegründet, wenn man die Geschichte der lutherischen Abendmahlspraxis in der Folge der Reformation bedenkt. Aus den Reiseberichten des Augsburger Theologen Wolfgang Musculus wissen wir, daß in Wittenberg 1536 manchmal kein einziger Mann, sondern nur einige wenige Weiblein (»paucae quaedam mulierculae«) zum Tisch des Herrn kamen. Am Sonntag Exaudi, 28. Mai 1536 hat sogar Martin Luther selbst zusammen mit dem größeren Teil der Gemeinde vor der Kommunion die Wittenberger Stadtkirche verlassen und ist nicht zum Abendmahl dageblieben²⁸. In der *Instruction* des Kurfürsten vom 12. August 1617 heißt es deshalb aus gutem Grunde, das Abendmahl sei an allen drei Festtagen auszuteilen, »wann Communicanten vorhanden wehren/ darzu denn die Pfarrer ihre Zuhörer fleissig vermahnen sollen«²⁹. Angesichts dieser Situation ist es erklärlich, daß die reformierte Abendmahlsauffassung mit ihrem Grundgedanken des Gedächtnisses Christi, anstatt seiner realen Gegenwart, als eine Gefahr angesehen wird, und daß Ulrich Zwingli von der lutherischen Polemik am Dresdner Hof zum »beruffenen vnd beschryenen Sacramentschänder« erklärt wird. Eine Gemeinschaft mit ihm und seinen Nachfolgern ist noch weniger denkbar als die mit den Katholiken³⁰.

Aber das alles ist nicht der einzige Grund für das Wüten des Oberhofpredigers gegen die Calvinisten und Zwinglianer. Im Kurfürstentum Sachsen war die Regierungszeit Christians I. von 1586 bis 1591 noch unvergessen, in der der lutherische Glaube sein Stammland zu verlieren drohte, weil vom Kurfürsten ein calvinistisches Kirchentum bevorzugt wurde. Es kam zur Abschaffung des Exorzismus bei der Taufe, zur Dezentralisierung der Kirchenverwaltung und zur Berufung reformierter Theologieprofessoren und Superintendenten, vor allem aber kam es zu einer selbständigeren Haltung des Kurfürstentums Sachsen gegenüber dem Hause Habsburg. Auch wenn diese Zeit wegen des Todes des Kurfürsten Christian I. nur fünf Jahre währte, auch wenn anschließend durch Verhaftung oder Entlassung calvinistenfreundlicher Theologen und Politiker und durch umfassende Kontrollvisitationen im ganzen Land die alten streng lutherischen Verhältnisse wieder hergestellt werden konnten: Der Stachel saß tief und verursachte sogar eine verspätete Racheaktion. Nach zehnjähriger Haft wurde 1601 in Dresden trotz internationalen

28 Wolfgang Musculus, *Itinerarium Conventus Isnachii*, in: Wolfgang Herbst (Hrsg.), *Evangelischer Gottesdienst, Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen 1992, S. 103 ff. Als Begründung für das Verschwinden Luthers bei der Kommunion wird angeführt, er habe Kreislaufstörungen gehabt.

29 SolJub (s. Anm. 4), S. 84.

30 JubelFr (s. Anm. 7), S. 117. – Lieber mit den Katholiken Gemeinschaft zu haben als mit den Calvinisten, war auch schon die Devise von Polycarp Leyser, Hoë von Hoëneggs Amtsvorgänger am Dresdner Hofe. Er veröffentlichte 1602 (2. Aufl. 1620) ein Buch mit dem Titel *Eine wichtige vnd in diesen gefährlichen Zeiten sehr nützliche Frage: Ob wie vnd warumb man lieber mit den Papisten gemeinschaftt haben [...] soll denn mit [...] den Calvinisten*. Dazu: Othmar Wessely, *Heinrich Schütz und das Haus Habsburg*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 112.

Protests Nikolaus Krell, der Geheime Rat und Kanzler jenes Kurfürsten Christian I., durch Enthaupten öffentlich hingerichtet.

Die Emotionen hatten sich dermaßen gesteigert, daß eine sachliche Auseinandersetzung mit dem reformierten Bekenntnis noch weniger möglich war als zuvor. In den Predigten zur Hundertjahrfeier der Reformation findet der Oberhofprediger Hoë von Hoënegg deshalb auch keine ernsthafte Ebene, mit den reformatorischen Ideen Zwinglis und Calvins umzugehen. Die Reformierten sind für ihn »vbelgerathene Stieffbrüder«, »Sacrament= vnd Christenschänderische Zwinglianer vnd Calvinisten. Durch welche alle der Teuffel nichts anders/ denn der Evangelischen Lehr vntergang gesucht hat«³¹. Sie sind für ihn nur noch »Geschmeiß«³² und »wilde Säwe«³³ und werden mit allen Pauschalverdammungen und negativen Reizworten versehen, die ihm in den Sinn kommen. Die Kirche Gottes, so verkündet er in seinen Musterpredigten für unbedarfte Landpfarrer, werde bis ans Ende der Welt bestehen bleiben, »wie sehr auch der Teufel/ der Türck/ der Bapst/ die Calvinisten/ vnd andere Feinde darwider streiten«³⁴. Es findet keine Auseinandersetzung mehr statt, sondern nur noch Polemik. Wie Martin Luther mit der Waffe des Gotteswortes die Schwärmer und Irrgläubigen in großer Zahl »erleget« hat³⁵, so will es auch Hoë von Hoënegg mit den Reformierten tun. Die Kompromißunfähigkeit Martin Luthers ist ihm dabei ein leuchtendes Vorbild, dem er nachzueifern gedenkt. Er kann es deshalb auf keinen Fall dulden, daß »die Calvinisten vnverschämpter weise fürgegeben/ daß Herr D.Luther seliger/ die letzten Jahr jrer Lehr gewogner worden/ als er zuvor gewest«³⁶. Mit jedem Satz beweist der Oberhofprediger, daß die Wunden aus der Zeit des Kurfürsten Christian I. bei Hofe in Dresden noch immer unverheilt sind.

Nicht überall im Kurfürstentum Sachsen mußte man damals anlässlich des Reformationsjubiläums solche boshaften Töne über sich ergehen lassen. Der Leipziger Superintendent und Pfarrer an der Nikolaikirche Vincentius Schmuck kommt in seinen Festpredigten zur Hundertjahrfeier der Reformation ohne solch unmäßige Calvinistenschelte aus. Die anticalvinistischen Passagen aus dem obrigkeitlich verordneten Gebet liest er zwar ordnungsgemäß vor, aber er distanziert sich vorsichtig von ihnen, indem er die Gebete ausdrücklich als von oben angeordnet bezeichnet³⁷.

31 Parasc (s. Anm. 5), S. 3, 22.

32 JubelFr (s. Anm. 7), S. 115.

33 Parasc (s. Anm. 5), S. 119.

34 Ebd., S. 117.

35 JubelFr (s. Anm. 7), S. 115.

36 Ebd., S. 117.

37 *Drey Jubelfests Predigten/ Die Erste/ bey ankündigung des Christlichen Evangelischen Jubelfests/ ober das Evangelium am 19. Sontag nach Trinitatis Die Andere/ am ersten Jubelfeststag/ den 31. Octobris/ aus dem zwölfften Capitel Danielis. Vnd die Dritte/ am andern Jubelfeststage/ den 1. Novembris/ aus dem 14. Cap. der Offenbarung S. Johannis. Zu Leipzig gehalten/ durch D. Vincentium Schmuck/ Superintendenten daselbst. Beneben beygefügt Formul der geschehenen Abkündigung/ auch angeordneten Gebets vnd Dancksagung/ so wol einverleibter Relation/ waser gestalt solch Christlich Jubelfest von der hohen Obrigkeit gnädigst angeordnet/ vnd darauff gedachtes orts mit Göttlicher verleihung gehalten vnd vollbracht worden. Zum Gedächtniß der Nachkommen in Druck gegeben. Mit Churfürstl. Sächs. Privilegio. Anno 1618.*

Der Konflikt zwischen religiösem und politischem Gewissen

Die bisher dargestellten Tendenzen in den Predigten des kurfürstlich sächsischen Oberhofpredigers münden in eine Problematik ein, die besonders für die lutherischen Landeskirchen damals und zum Teil noch bis ins 20. Jahrhundert hinein charakteristisch war. Es ist die heikle Frage des Gehorsams gegen die Obrigkeit. Die Gedanken des Apostels Paulus in Röm. 13, 1 sind in der lutherischen Tradition immer besonders ernst genommen worden: »Jedermann sei untertän der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat. Denn es ist keine Obrigkeit ohne von Gott; wo aber Obrigkeit ist, die ist von Gott verordnet«. Ihr paulinisches Obrigkeitsverständnis hatte zur Folge, daß die Lutheraner im Konfliktfall in der Regel auf Seiten der weltlichen Herrscher standen. Sich gegen sie zu wenden, hieß zugleich, sich gegen Gott und seine Ordnung zu wenden. Als der lutherische Markgraf Georg Friedrich von Durlach 1622 dem Bündnis gegen den Kaiser beitrug, warnte ihn sein Superintendent und geistlicher Berater eindringlich, »daß unter keinen Umständen – und wäre auch der Glaube gefährdet – dem Reichsstande gegen das Reichsoberhaupt das Schwert zu ziehen gestattet sei«³⁸. Matthias Hoë von Hoënegg wirft aber genau dies den Calvinisten vor: »Sie wollen fürs andere/ Ich soll eine Tuba AntiCaesariana seyn/ vnnnd helfen Lärmen blasen wider den Römischen Kayser/ wider das von Gott geordnete Haupt der Christenheit. Ich sol helffen/ daß diejenigen nicht nur von ihrer Kays. Mayt absetzen/ sondern auch gar mit Kriegesmacht Ihrer Majestät sich widersetzen«³⁹. Die Erörterung der Frage, ob man dem katholischen Kaiser auch als Protestant Gehorsam schuldig sei, war nicht allein Sache des Oberhofpredigers D. Hoë, sondern auch schon seiner Amtsvorgänger und hatte ihre Ursache in der sächsischen Geschichte. Es gab ein politisches Trauma, von dem das albertinische Kurfürstentum Sachsen von Anfang an begleitet worden war. Der lutherische Herzog Moritz hatte sich im Schmalkaldischen Krieg 1546/47 auf die Seite des Habsburgischen Kaisers geschlagen und gegen die evangelischen Reichsstände Stellung bezogen. Seinen ebenfalls evangelischen Vetter Johann Friedrich ließ er verhaften. Dadurch bekam er und mit ihm die albertinische Linie des Hauses Sachsen einen großen Teil der bisher ernestinischen Gebiete mitsamt der Kurwürde. Dies alles geschah zum Teil in heftigem Konflikt mit der Bevölkerung seines Landes, die ihrem eigenen Herrn Verrat an der evangelischen Sache vorwarf und ihn deshalb »Judas von Meißen« nannte⁴⁰. Der Merseburger Domprediger Simon Gediccus wagt in seiner zweiten Festpredigt zum Jubelfest der Reformation einen Hinweis auf dieses delicate Problem und bezeichnet den damals gefangengesetzten Kurfürsten Johann Friedrich als »erwehleten Märterer Jesu Christi«⁴¹. Eine solche Bemerkung wäre aus dem Munde des Dresdner Oberhofpredigers kaum denkbar gewesen, weil sie mit der kursächsischen Außenpolitik kollidierte. Aus

38 Tholuck (s. Anm. 24), S. 45.

39 *Gründliche Ableinung Fünffzig statlicher/ auferlesener/ vnd in alle ewige Ewigkeit vnerweißlicher Calvinistischer Ertz= vnd Hauptlügen [...]* (Verfasser: Matthias Hoë v. Hoënegg), Leipzig 1621, S. 4.

40 Günter Wartenberg, *Die Entstehung der sächsischen Landeskirche von 1539 bis 1559*, in: Helmar Junghans (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Reformation in Sachsen*, Berlin 1989, S. 82 f.

41 Soljub (s. Anm. 4), S. 58 f.

allen diesen Ereignissen entstand ein erheblicher Rechtfertigungsdruck für den Kurfürsten und seine Nachfolger, die nun alles taten, um ihre lutherische Glau-
benstreue trotz des Eintretens für den katholischen Kaiser unter Beweis zu stellen.
Die Argumente für eine solche Rechtfertigung durchziehen auch die Festpredigten
Matthias Hoë von Hoëneggs im Jubeljahr 1617: Die habsburgischen Kaiser dürften
nicht mit dem Papst auf eine Stufe gestellt werden, meint er. Sie stünden für gott-
gewollte Obrigkeit, aber nicht für Katholizismus und schon gar nicht für Papismus.
Vielmehr wäre dem Papst der Vorwurf zu machen, daß er die Unterscheidung
zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt nicht beachtet habe. »Er hat affectirt
vnd sich angemasset rechter Weltlicher königlicher Majestät vnd Herrlichkeit/ hat
in seiner mehr dann Königl. dreyfachen Kron/ gepranget/ gantze Königreich/
Fürstenthumb/ Land vnd Herrschafften an sich gezogen/ hat auch so einen
statlichen Hoff gehalten/ als irgendein Keyser oder König halten können [...] da-
hero auch alle Macht haben wollen/ vnnd im Werck selbst sich vnterfangen/ nach
seinem belieben/ einen/ vnnd den andern/ ein oder abzusetzen«⁴². Im Grunde –
so die Argumentation – verachtet das Papsttum die Obrigkeit, die von Gott ist, und
macht sie »zu seinen Stallbuben vnd Stegreiffhaltern/ zu seinen Sattelknechten/ zu
seinen Trücksässen«⁴³.

Die Habsburger werden in den Festpredigten auf die Seite Gottes und des
Evangeliums gestellt. Aus der Geschichte zitiert man überall von den Kanzeln die-
jenigen geschichtlichen Situationen, in denen Kaiser gegen Päpste gestanden haben.
Dem Kaiser Maximilian I. wird sogar bestätigt, daß er vom Licht des Evangeliums
erleuchtet worden sei, und die Kaiser Karl V., Ferdinand I. und Maximilian II. seien
mit evangelischem Trost gestorben, sie hätten »nach anleitung Evangelischer Lehr/
jhr end genommen«⁴⁴. Im Grunde wären die Kaiser für die Reformation gewesen
und nicht gegen sie. Karl V. sei nur vom Papst gegen die Evangelischen aufgehetzt
worden. Das beträfe auch Maximilian II. bei der Bartholomäusnacht am
23./24. August 1572 in Paris. Hier dreht übrigens Matthias Hoë von Hoënegg seine
eigenen Argumente um des politischen Effekts willen herum, wie er es brauchen
kann, denn die 30.000 meist hugenottischen Opfer des Massakers sind für ihn jetzt
keine teuflischen Calvinisten mehr, sondern Christen und Märtyrer⁴⁵. Das hindert
ihn freilich nicht daran, wenig später wieder auf »die Jesuiten/ die Sacramentirer
vnd Calvinisten« zu schimpfen. Ähnlich unschuldig wäre der Kaiser auf dem
Reichstag zu Worms gewesen, dort hätten es »die Papisten so weit gebracht/ das
der Römische Keyser Lutherum Vogelfrey gegeben«⁴⁶. Ein solches, letztlich für die
Reformation kämpfendes Kaisertum mußte nach damaliger Theologie durch göttliche
Prophetie angekündigt worden sein. So predigen sowohl D. Hoë in Dresden als
auch Superintendent Gediccus in Merseburg von einer alten Weissagung, die
Luther in seiner Schrift *Vom mißbrauch der Messen* schon mitgeteilt hatte: Wenn

42 JubelFr (s. Anm. 7), S. 59 f.

43 Ebd., S. 61.

44 Parasc (s. Anm. 5), S. 124.

45 Ebd., S. 42.

46 JubelFr (s. Anm. 7), S. 88 f.

Kaiser Friedrich komme, so werde er das Heilige Grab erlösen⁴⁷. Diese Weissagung könne sich nur auf Kurfürst Friedrich den Weisen beziehen, »Zu dero zeiten nun/ ist das heilige Grab geöffnet worden/ die H. Schrifft/ versteht/ welche in währendem Bapstthumb/ gleichsam wie in einem Grab/ verscharret gelegen«⁴⁸. Nun sei Friedrich der Weise zwar kein Kaiser, aber immerhin 1519 bei der Kaiserwahl nominiert gewesen und habe dann zugunsten Karls V. verzichtet. Für die Erfüllung einer Weissagung reichte so ein Tatbestand allemal aus, denn es ging allein darum darzustellen, daß das Kaisertum als von Gott gegebene Obrigkeit auf der Seite des Evangeliums gegen den Papst gestanden hat und immer noch steht.

Der Konflikt ist offenkundig geworden zwischen dem religiösen Gewissen der Lutheraner, das sich evangelische Landesherren und Bündnisse mit anderen ebenfalls evangelischen Herrschaftsgebieten wünscht, und dem politischen Gewissen, das den Obrigkeitsgehorsam auch dann verlangt, wenn es gegen den eigenen Glauben geht. Es stellt sich die Frage, wie lange man einen solchen Konflikt eigentlich aushalten kann und welche Folgen es hat, wenn man dieser Spannung nicht mehr gewachsen ist. Die Wittenberger Theologische Fakultät hatte in einem amtlichen Gutachten eine Grenzlinie gezogen und vor dem Bündnis mit dem Kaiser gewarnt, weil »zu besorgen, da man zu auffreibung und zu unterdrückung der Evangelischen hülffe [...]«⁴⁹

Das Jubeljahr kam dem kurfürstlichen Oberhofprediger und seinem lutherischen Landesherrn gerade recht. Hier liegt auch der Grund, weshalb der Kurfürst den Gedanken der Jubelfeier so überraschend schnell aufgenommen hat. Es bot sich dadurch die willkommene Gelegenheit, trotz der heiklen sächsischen Bündnispolitik evangelische Gesinnung öffentlich zu repräsentieren, und zwar je prunkvoller, desto besser. Da durften auch wieder die großen Kanonen in Dresden ihre Schüsse abgeben wie im August des gleichen Jahres, als Kaiser Matthias mit dem Schiff von Schandau die Elbe herabkommend in Dresden eingetroffen war. Die knappe Vorbereitungszeit des Jubiläums war kein Hinderungsgrund; im Gegenteil: Sie spornte zu besonderer Bemühung an. Im Vorfeld dieser großen Jubelfeiern entzündete sich auch noch ein Disput mit den Jesuiten darüber, wer überhaupt Jubeljahre ansetzen darf, die weltliche oder die geistliche Obrigkeit⁵⁰. Dieser Konflikt kam dem sächsischen Hofe wahrscheinlich nicht ungelegen. Hier bot sich nämlich ein guter Anlaß, Luthers Lehre von den beiden Reichen in praktische Politik umzusetzen und sich klar für die politische Kompetenz des Kurfürsten und gegen jede geistliche Bevormundung durch die Papstkirche zu entscheiden.

Gewiß hat die kurfürstlich sächsische Religions- und Bündnispolitik auch noch eine andere Seite gehabt. Sie hat ohne Zweifel ausgleichend wirken können und Polarisierungen schwerer gemacht. Sie hat Fronten unscharf werden und das politisch Unmögliche möglich erscheinen lassen. Aber der Konflikt für die Menschen im Lande konnte nicht weggedregelt werden, und der war für viele zum traurigen

47 Luther, *Vom mißbrauch der Messen* (1521), WA (s. Anm. 13) 8, 561.

48 JubelFr (s. Anm. 7), S. 72.

49 Brecher, Art. *Hoë*, in: ADB 12, S. 544.

50 JubelFr (s. Anm. 7), S. 55 ff.

Dilemma zwischen religiösem und politischem Gewissen geworden⁵¹. Der hochangesehene Theologe Johann Gerhard hat es 1620 in Worte gefaßt: »Traurig ist es freilich, daß wir mit unseren Waffen die Religion derjenigen vertheidigen müssen, die wir in unseren Schriften bekämpfen«⁵². Zu dieser Zeit war der Dreißigjährige Krieg bereits im Gange, und ein kleiner Funke genügte, um einen religiösen Konflikt in einen politischen umschlagen zu lassen und umgekehrt einen politischen in einen religiösen. Da blieb in der Praxis kaum Spielraum für sorgfältige Differenzierungen. Das aber machte die kursächsischen Jubelpredigten letztlich gefährlich.

Die derbe Sprechweise und die barocke Polemik jener Predigten am Vorabend des großen Krieges mag uns heutigen Menschen vielleicht Vergnügen bereiten. Wir empfinden die Redeweise als kraftvoll-originell, weil sie kein Blatt vor den Mund nimmt, und wir erfreuen uns an Grobheiten, die wir uns selbst nicht mehr leisten. Aber das Feuer war im Jubeljahr 1617 schon an die Zündschnur gelegt, und die Predigten mit ihrer wüsten Polemik, die Gottesdienste voll feierlichen Gepräuges, die Böllerschüsse anlässlich des Reformationsjubiläums waren die Vorboten eines jahrzehntelangen Elends, von dem nicht zuletzt auch die Musik am Dresdner Hofe massiv betroffen war.

51 Tholuck (s. Anm. 24), S. 45.

52 Ebd.

Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der »Psalmen Davids« von Schütz

von

KONRAD KÜSTER

Die Stellung, die die *Psalmen Davids* von 1619 im Schütz-Bild einnehmen, läßt sich wohl primär als Ausdruck eines Anfangs beschreiben: Sie sind die erste Werksammlung, die Schütz als sächsischer Hofkapellmeister in Druck gegeben hat; und indem der Druck geistliche Werke enthält (anders also als die *Madrigali* von 1611), bilden sie den biographischen Grundstock dessen, was man von Schütz als Kirchenkomponisten üblicherweise wahrnimmt. Die Anfangssituation läßt sich auch im Bereich des Persönlichen konstatieren: Schütz datiert die Widmung des Druckes (an seinen Dienstherrn) auf den Tag seiner Hochzeit. Trotz diesem Anfangs-Charakter können die *Psalmen Davids* aber auch als ein Endpunkt erscheinen: Der 30jährige Krieg dürfte auf die Substanz, Publikation und Aufführungsententionen solcher Werke längerfristig massive Folgen gehabt haben, auf diese Werke aber gerade eben noch nicht. Wie also läßt sich der Traditions-Kontext umschreiben, der von den Kriegseignissen dann so massiv durchkreuzt wurde? Eine abstraktere Frage verbindet sich damit: Welche Intentionen stehen hinter dem Druck? Ist die in ihm enthaltene Musik bis dahin der Beitrag Schützens zur Dresdner Hofmusik gewesen?

Zunächst: Nur der Kurztitel *Psalmen Davids* läßt eine in sich homogene Sammlung erwarten; doch diese zwei Wörter sind eine nicht völlig sachgerechte Verkürzung dessen, was Schütz formuliert hat: *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten*. Folglich kann man in dem Druck von vornherein auch mit anderen Stücken (als normalen Bestandteilen) rechnen. Diese Position gegenüber der Sammlung kann nun für deren Einschätzung Folgen haben: Auch und gerade die scheinbaren Fremdkörper sind originäre Bestandteile des Drucks, und sie können bei der Beschreibung von dessen Struktur nicht anders bewertet werden als die Stücke, denen tatsächlich »Psalmen Davids« zugrunde liegen.

Im Inhaltsverzeichnis¹ kehren die Gattungsbegriffe wieder; dort sagt Schütz für eine Reihe von Stücken, welcher Psalm in ihnen vertont ist (allenfalls um einen Einleitungsvers gekürzt). Daß von der 18. Komposition an die entsprechende Spalte generell leer bleibt, ist auch ein Layout-Problem: Denn auch in den Kompositionen Nr. 22-24 hat Schütz Psalmen vertont, wie es ja (wenn auch weniger übersichtlich) im Druck ausgewiesen ist². Den anderen Stücken setzt Schütz eigene Gattungsbegriffe bei (vgl. Tabelle 1). Zweien liegen Texte von außerhalb des Psalters zu-

1 Mehrfach abgebildet, beispielsweise in: Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel etc. und München²/1979, S. 60; NSA 23, S. XX.

2 Für die Kompositionen Nr. 1-17 nennt er die Psalm-Nummer in einer eigenen Spalte, der er den Begriff »Psalmus« summarisch voranstellt; in den späteren Psalmvertonungen wird der entsprechende Hinweis in die gesamte Titelformulierung integriert (z. B. für Nr. 24: »Dancket dem Herren. *Psalmus* 136. Mit Trommeten à 13.«).

grunde: in Nr. 19 ein Jeremia-Text, in Nr. 25 ein Jesaja-Text. Das erste davon bezeichnet er als Motette, das zweite als Konzert. Als Motette gilt ebenso eine der Kompositionen, in denen Schütz nur einen Psalmausschnitt verarbeitet (Nr. 21). Ebenso ist im 18. Stück nur ein Psalmausschnitt vertont; dieses bezeichnet Schütz wiederum als Konzert. Somit tendieren die beiden Kompositionen, in denen Schütz Psalmausschnitte vertont, in verschiedene Richtungen, ebenso die beiden Kompositionen, in denen er Texte von außerhalb des Psalters vertont, aber aus beiden Gruppen zielt je eine in dieselbe Richtung: als Motette, als Konzert. Der Begriff Konzert erscheint ferner für die eine Kompilation von Psalm-Ausschnitten (das Schlußstück *Jauchzet dem Herren, alle Welt*). Übrig bleibt die Vertonung einer Psalm-Nachdichtung³ (Nr. 20: *Nun lob, mein Seel, den Herren*), die Schütz als Canzone bezeichnet. Die zwei Motetten und zwei der Konzerte erscheinen also zumindest hinsichtlich der Text-Arten als aufeinander bezogen. Daran fügt sich als Einzelstück die Canzone an sowie als Schlußstück (als Verschränkung von Texten angelegt) die Psalmkompilation; beide spiegeln eine freie Verarbeitung von Psalmtexten, von denen Schütz das Schlußstück neuerlich mit dem Gattungsbegriff Konzert belegt – gewissermaßen als Höhepunkt dessen, wozu die im Titel genannten musikalischen Techniken geführt werden können.

TABELLE 1: Gattungsbegriffe in den *Psalmen Davids*

	Nr.	Textanfang	Textquelle	Gattung
a) <i>Psalmausschnitte</i>	18	Lobe den Herren	Ps. 103, 2-4	Concert
	21	Die mit Tränen säen	Ps. 126, 5-6	Moteto
b) <i>Texte von außerhalb des Psalters</i>	19	Ist nicht Ephraim	Jeremia 31, 20	Moteto
	25	Zion spricht	Jesaja 49, 14-16	Concert
c) <i>freie Behandlung von Psalmtexten</i>	20	Nun lob, mein Seel	Nachdichtung von Ps. 103	Canzon
	26	Jauchzet dem Herren	Psalmkompilation; dazu Ps. 117	Concert

Schütz benutzt den Psalter also als sein Kern-Terrain und entwickelt von dort aus Wege, die aus diesem hinausführen können. In der Text- und Gattungswahl erscheint der Druck folglich als ein sorgsam geplantes Ensemble – eher als daß man annehmen könnte, Schütz habe eine Werkgruppe, deren Gruppen-Charakter eher zufällig zustande gekommen wäre, in Druck gegeben. Und dieser Eindruck verstärkt sich noch: Für zwei der Psalmen legt Schütz zwei Vertonungen vor. Es handelt sich um Psalm 128 (*Wohl dem, der den Herren fürchtet*), für den Schütz in Nr. 23

3 Im Kontext des Druckes erscheint nicht der Charakter der Kirchenliedbearbeitung als das Primäre (so Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 260, in Anlehnung an den Passus »Imitation des Chorals«, den Schütz im Inhaltsverzeichnis beifügt), sondern – vom Titel des Drucks aus betrachtet – der Psalm-Bezug des Liedes.

die musikalischen Abläufe aus Nr. 9 direkt beibehält⁴, und um Psalm 136 (*Danket dem Herren, denn er ist freundlich*), für den in Nr. 11 und 24 lediglich Grund-Satzprinzipien einander gleichen. Vor allem das erste Satzpaar wäre kaum zu verstehen, wenn sich nicht auch in ihm ein Gestaltungsprinzip spiegelte, das über die Publikation von frei Erarbeitetem hinausgeht. Wenn man also von dem scheinbar Unregelmäßigen ausgeht, das nun neben dem restlichen Werkbestand 'fast sonderbar wohl disponiert' wirkt, müßte man freilich auch für die Psalmvertonungen nach einem neuen Betrachtungsansatz suchen.

Musik jener Zeit, die in Druck gegeben wurde, sollte man unter zwei besonderen Aspekten betrachten. Erstens: Das Werkrepertoire kann in seiner Zusammenstellung und in seiner Drucklegung zweckgebunden sein – ausgerichtet auf Interessen eines Widmungsempfängers, möglicherweise sogar basierend auf dessen Finanzierung. Zweitens: Gedruckte Musik ist stets für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt; auch an die zweifellos kleinen Auflagen des 17. Jahrhunderts konnte sich eine handschriftliche Überlieferung anschließen – in weiterem Umkreis und außerhalb der Kontrolle des Komponisten. Somit erforderte Drucklegung auch damals Rücksichtnahme auf Interessen jenes breiteren Kundenkreises; die publizierten Werke müssen – gerade auch in der Zeit um 1600 – unterschiedlichen Musizierbedingungen anpaßbar sein, welche auch immer es waren, und sie informieren demnach auch über diese Ansprüche. Beides läßt sich näher untersuchen, um den Stellenwert der Schütz'schen Sammlung in ihrer Zeit neu zu beschreiben.

1614, kurz nach Schütz' Rückkehr aus Italien, beginnt Kurfürst Johann Georg I. sich dafür einzusetzen, jenen an den sächsischen Hof zu binden. Johann Georg regiert seit 1611; er befindet sich noch in der Anfangsphase dessen, das Dresdner Hofleben nach seinen individuellen Vorstellungen zu gestalten. Darin, wie Johann Georg wenig später gegenüber dem Hof von Hessen-Kassel seine Situation darlegt⁵, wird erkennbar, mit welchem langem Atem er an die Reorganisation auch der Kapelle gegangen ist: Selbst gerade 30 Jahre alt, bemüht er sich um ähnlich junge Musiker und veranlaßt deren Ausbildung im Ausland. Der gleichaltrige Schütz hat eine solche bereits erlangt und gilt als singuläre Persönlichkeit in seinem Fach⁶. Am 1. Januar 1619 widmet dann Gabriel Mölich, bereits von Schütz in Dresden ausgebildet, dem Kurfürsten in Florenz einen Druck mit geistlichen Madrigalen, genau fünf Monate später folgt Schütz mit den *Psalmen Davids*; es ist also kaum denkbar, nicht auch den Schütz-Druck auf den Dresdner Kapell-Ausbau zu beziehen⁷. Vor diesem Hintergrund ist fraglich, ob Schütz mit der Widmung lediglich Dank für die Berufung abstattet⁸; eher wird hier ein in Dresden neu erreichter Stand dokumentiert, freilich einer, den man dort als richtungweisend oder gar als außergewöhnlich versteht. Darin aber spiegelte sich dann nicht nur Schützens Sicht, sondern auch die seines Dienstherrn; dies ist näher zu betrachten.

4 Nur die Doxologie 'fehlt' in Nr. 23.

5 Vgl. die Wiedergabe der Briefe bei Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 80.

6 So das Gutachten Christof von Loß' (vgl. ebd., besonders S. 81).

7 Vgl. hierzu auch Konrad Küster, *Weckmann und Mölich als Schütz-Schüler*, in: *SJb* 17 (1995), S. 39-61, hier S. 60.

8 So Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 77.

Der Kurfürst hätte sich Musik, die außerhalb des erwünschten Horizonts stand, nicht einmal widmen zu lassen brauchen. Doch noch mehr: Auf der Titelseite erscheint sein Wappen, und zwar in aufwendiger Anlage – mit achtzehn Wappenfeldern, Helmzier und umlaufendem Adelstitel⁹. Ein Wappen ist das persönliche Zeichen seines Inhabers, das ohne Zustimmung nicht eingesetzt werden kann. Insofern trägt der Druck ganz direkt das Zeichen des Kurfürsten (und nicht nur deshalb, weil Schütz das Druckprivileg erhalten hatte)¹⁰. Die Signalwirkung aber verstärkt sich noch deshalb, weil Schütz mit dem Druck ja erstmals als sächsischer Kapellmeister an die Öffentlichkeit tritt. Wie also steht es im Detail für die *Psalmen Davids* um die Interessen des Kurfürsten?

Die Vorrede des Drucks datiert Schütz auf den 1. Juni 1619, den Tag seiner Hochzeit; schon am 27. Mai liegt ein Exemplar des Drucks in Naumburg vor, als dort über eine Gegenleistung dafür und (als Reaktion auf Schützens Hochzeitseinladung an das Domkapitel) über ein Hochzeitsgeschenk verhandelt wird. Daß Schütz diese Einladung buchstäblich ernst und persönlich gemeint hat (letztlich auch wenige Tage ante festum und über eine Distanz von deutlich mehr als 150 Kilometern hinweg), wird man kaum annehmen können; sie deutet also eher an, wie weit er in die offiziellen Geschicke des Kurfürstentums eingebunden worden war und wie sehr auch andere sächsische Städte, an die er Exemplare der *Psalmen Davids* sandte, sich zu ständischer Ehrerbietung gegenüber diesem hochrangigen Hofrepräsentanten aufgerufen fühlen mußten¹¹. Es wurde also ein Junktim zwischen dem Druck der Exemplare und dem Versand von 'Hochzeitsanzeigen' gebildet; beides erforderte eine Reaktion der Empfänger. Somit entsteht der Eindruck, daß sich Schützens Hochzeit innen- und kulturpolitisch instrumentalisieren ließ. Dies wird auch durch eine Mitteilung des Kurfürsten an Landgraf Moritz von Hessen verdeutlicht, gut vier Monate vor jenem 1. Juni¹²: »Zu dem hat auch erwähnter Schütz auf unser selbst vielfältiges Ermahnen sich in eine Heirath allhier eingelassen, da er sich denn wegen seiner zukünftigen Vertrauten Ältern und Freunde dahin verpflichten müssen, von diesem Ort und aus diesem unsern Dienst sich nicht zu wenden, sondern in demselben zu continuiren und zu verharren.« Somit sind für Schütz Heirat und Dienst von offizieller Seite her ebenso miteinander verbunden,

9 Vgl. Abbildung in NSA 23, S. XVII; farbig in *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente* – Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski, Gunter Schweikhart, Kassel 1985, S. 75. Man vergleiche dies mit der viel weniger aufwendigen Wappenwiedergabe auf der Titelseite der (ebenfalls Johann Georg I. gewidmeten) *Symphoniae Sacrae* III, die nur die zwei wesentlichsten Wappenfelder – mit Rautenstange und gekreuzten Schwertern – zeigt; vgl. Nachbildung in SGA 10, S. (1).

10 Deshalb sollte man auch Schützens Erwähnung Giovanni Gabrielis als seines italienischen Lehrers nicht nur als Verneigung vor dessen Autorität verstehen, sondern auch als Verneigung vor den Intentionen des Kurfürsten; mit der Ausbildung in Italien war der Grund dafür gelegt worden, daß der Kurfürst Schütz derart umwarb.

11 Alle Quellenbelege zu den ausgesandten Exemplaren (einschließlich des Briefs vom 17. Juli 1619 nach Frankfurt) nach Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 94 f. Freilich enthält Schützens Schreiben, das ein Druckexemplar der *Psalmen Davids* nach Frankfurt begleitete, keinen Hinweis auf die Hochzeit!

12 Wiedergabe ebd., S. 83; zu der dargelegten Einschätzung vgl. bereits Eppstein, *Schütz* (s. Anm. 8), S. 22.

wie es nach außen hin die Datierung der Vorrede zu den *Psalmen Davids* und die Hochzeitsfeier sind¹³. Nichts davon, was Schütz in diesem Fall tut, kann also als etwas rein Individuelles gewertet werden: nicht die Heirat, nicht der Druck der *Psalmen Davids*, nicht die innenpolitische Koppelung von beidem, nicht auch der Versand der Exemplare, nicht die Annahme der Gegenleistungen – wobei auf einem anderen Blatt steht, daß Schütz jede einzelne dieser Facetten aktiv mitgetragen haben kann. Vor diesem Hintergrund kann man kaum mehr annehmen, daß die Dedikation des Drucks an den Kurfürsten individuell motiviert gewesen wäre; sie unterstreicht Schützens Loyalität bzw. seine Einbindung in die Konzepte seines Kurfürsten¹⁴.

Dann aber kann jene Musik (gedruckt) tatsächlich als Dokumentation dafür gelten, wohin in den Augen des Kurfürsten die Dresdner Hofmusik nunmehr stilistisch tendieren sollte; ihr kann hierin ein Vorbildcharakter für das Musikleben im übrigen Kurfürstentum beigelegt worden sein, der freilich gleichermaßen auch über dessen territoriale Grenzen hinaus ausstrahlen konnte. Dies läßt sich primär auf Besetzungsverhältnisse beziehen und auf dreierlei Art näher betrachten: über Schützens Interpretations-Empfehlungen im Rahmen seiner Vorrede, ferner über die beiden Psalmen, die Schütz in zwei verschiedenen Versionen abdrucken läßt, schließlich über den Umgang, den andere Kapellen mit den *Psalmen Davids* pflegten.

Die Prämisse der Besetzung ist im Titel angedeutet und in der Widmungsvorrede spezifiziert: Es geht in jedem Fall um den Kontrast und die Zusammenführung von selbständig musizierenden Chören, und Schütz beruft sich für diesen Stil auf seinen Unterricht bei Giovanni Gabrieli. In einer Reihe von Punkten und für die meisten der Kompositionen weist er aber Wege, wie sich aus der gedruckten Substanz heraus (die ja auch in der gegebenen Grundform aufführbar ist) die doppelchörige Besetzung noch erweitern läßt. Dies hat zwei Konsequenzen.

Erstens: Mit jener Fortführung des Doppelchörigkeitsprinzips, das ja bereits selbst als eine Verräumlichung des Klangs verstanden werden kann¹⁵, gelangt er zu besonderen raumakustischen Effekten. Er führt die Unterscheidung von Favoriti

13 Daß es Schütz selbst war, der mit der Terminkoppelung der Druck-Widmung an seine Hochzeit den Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt akzentuiert habe (Otto Brodde, *Schütz* [s. Anm. 1], S. 53), erscheint vor diesem Hintergrund als eine wohl allzu autonome Sicht eines Künstlertums, das in diesem Fall ja aus der Funktion für einen Hof heraus bewertet werden müßte. Noch weniger freilich heißt die Datierung der Widmung an den Kurfürsten auf den eigenen Hochzeitstag »Dir zu eigen, meine liebe Braut« (so Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 114).

14 Angeregt durch einen Diskussionsbeitrag von Herrn Professor Dr. Arno Forchert, dem ich dafür herzlich danke, könnte man den gedanklichen Faden folgendermaßen ausspinnen: Daß kein Gratulationsgedicht des Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg im Druck enthalten ist, könnte sich aus konkurrierenden Interessen zwischen diesem und dem Kurfürsten erklären (vgl. hierzu auch den Hinweis von Wolfgang Herbst in diesem Band, daß es zwischen Kurfürst und Hoë zu Abstimmungsproblemen über die Kompetenz zur Gestaltung des Reformationsjubiläums von 1617 gekommen sei): Ein 'Vorpreschen' des Kurfürsten könnte Hoë von einer Stellungnahme abgehalten haben.

15 Im Sinne der Überlegungen Stefan Kunzes: *Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis*, in: *SJb* 3 (1981), S. 12-23, besonders S. 12-19.

(Soli) und Capella (Klangfülle) ein¹⁶, die jeweils als Paar aufeinander bezogen erscheinen, und empfiehlt, eine Capella nicht neben den Favoriti zu plazieren, zu denen sie gehört, sondern die Capella I bei den Favoriti II, die Capella II aber bei den Favoriti I. Daß er damit eine Aufstellung der vier Klangkörper gewissermaßen auf einem kreuzförmigen Grundriß gemeint hat (wie Moser es interpretierte¹⁷), erscheint nicht als zwingend, denn sogar mit einer Aufstellung der Ensemblegruppen auf einer Linie ließe sich etwas Sinnvolles damit erreichen: Man erlebte also beim Eintritt der Capellae gewissermaßen keinen Stereo-Effekt mehr, der eine räumliche Ortung der Klangkörper zuließe, sondern einen Mono-Effekt als geballte Klangmasse – »zum starken Gethön, vnnnd zur Pracht«, wie Schütz in jener Vorrede die Aufgabe der Capellae formuliert –, so daß sein Capellae-Prinzip sich als eine komplementäre Aufstellung der Chöre bezeichnen ließe. Zu der speziellen Klangfülle der komplementären Aufstellung und zu der Wirkung von verstärkenden Capellae dringt eben nur vor, wer die entsprechenden ad-libitum-Maßnahmen ausführt.

Und zweitens: Schütz geht dabei, welche Maßnahmen er vorschlägt, für bestimmte Aspekte vom Allgemeinen zum Besonderen vor. Damit kann streckenweise sogar der Eindruck eines methodischen Gangs entstehen; dies wiederum erhöht den Eindruck eines sorgsam geplanten Werk-Ensembles.

Ein erster Punkt ist die Besetzung der Chöre. In den ersten Stücken des Drucks ist sie nicht festgelegt (man findet nur die Bezeichnungen Cantus, Altus, Tenor, Bassus und Quintus); im 17. Stück und vom 19. an geht Schütz darüber hinaus. Dann bestimmt er in den Werküberschriften der Einzelstimmen entweder deren Ausführung präzise (zum Beispiel im Schlußstück den Part des Cantus I als »Traversa«¹⁸); oder es gibt alternative Angaben wie in Nr. 19 – für den Cantus I instrumental-vo-

16 Vgl. den ersten Punkt in Schütz' Vorrede *Allen der Music erfahrenen meinen Gruß vnd Dienst zuvor*; zit. nach dem Faksimile in NSA 23, S. XVIII. Dies braucht weder ein besetzungstechnisches noch ein zahlenmäßiges Problem zu sein: Denkbar ist, daß eine Capella, die das Musizieren der Favoriti unterstützt, instrumental (und dann in jeder Stimme ebenso solistisch wie in den Favoritstimmen) besetzt sein kann; und in den als Favoriti ausgewiesenen Chören gibt es auch reine Instrumentalstimmen.

17 Mit Blick auf Punkt 2 der Vorrede (vgl. Anm. 16) bei Moser, *Schütz* (s. Anm. 3), S. 256. Moser bezieht sich zudem auf die Ausführungen Michael Praetorius' (*Syntagma Musicum* III, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 [DM I/15], S. 134 [eigentlich 114]; dort aber ist nur von einer Verteilung der Chöre an unterschiedliche Stellen einer Raumarchitektur die Rede, nicht von der von Schütz vorgeschlagenen kreuzweisen Aufstellung, so daß Mosers Interpretation zumindest in diesem Punkt als zu weit gehend bezeichnet werden muß. Moser denkt an eine Aufstellung im Grundriß eines schrägliegenden Kreuzes ('Andreaskreuz'); je weiter sich der Winkel zwischen den Kreuzarmen aber der 90°-Marke nähert, desto weniger läßt sich dann noch Schützens Vorschrift realisieren, »daß Capella I. dem andern Coro Fautorito, vnd hingegen Capella 2. dem ersten, etc. am nechsten sey«, da in einem Kreuz mit rechtwinkliger Anordnung der Arme nur gegenüberliegende Kreuz-Endpunkte voneinander 'entfernt' sind, nebeneinanderliegende aber gleich weit (also stünde jede Capella exakt zwischen beiden Favoritchören etc.). Zudem hätte man sich zu überlegen, ob Schützens Vorschrift (nach Moser auf den Verhältnissen der Dresdner Schloßkapelle aufbauend) auch auf allgemeinere – architektonische – Bedingungen übertragen werden kann, wie dies im Falle von gedruckter Musik sinnvoll ist.

18 Für den Capella-Schlußabschnitt gelangt man zudem zur Angabe »Cornetto«.

kal gemischt (»Cornetto o Voce«), im Tenor I rein instrumental (»Cornetto ò Trombon«)¹⁹.

Der zweite dieser Punkte ist, welche Stimmen gesungen werden müssen. In der Vorrede schlägt Schütz für die Stücke Nr. 6-9 vor, in jedem Chor die Vokalbesetzung auf nur eine Stimme zu reduzieren und alle übrigen instrumental darzubieten. Tatsächlich gibt es aber weitere Stücke in seinem Druck, in denen dieses Verfahren ebenfalls praktiziert wird: die Stücke Nr. 22 und 23 (in beiden Favoritchören), daneben Nr. 19 und 24 (je ein Favoritchor)²⁰; in drei weiteren Stücken legt sich Schütz pro Favoritchor auf zwei vokale Stimmen und instrumentalen 'Rest' fest²¹. Auch hier schreitet er also vom Allgemeinen, Offengelassenen zum Speziellen, Festgelegten fort.

Auf einer dritten Ebene wird dieses 'methodische' Verfahren nur scheinbar unklarer: für die Mitwirkung der Capellae. Schütz geht hierbei insofern *medias in res*, als er den Betrachter der Noten nicht zunächst mit nur achtstimmigen Kompositionen konfrontiert. Also ist gerade die Überschreitung dieser Besetzung Prinzip; und so sagt Schütz von vornherein, was Sache ist. Für 14 der 26 Stücke werden daraufhin die entsprechenden Beiträge aus den Stimmbüchern »Capella I-IV« heraus geleistet (dies ist in der Regel jeweils im Inhaltsverzeichnis erwähnt); zudem erwähnt Schütz aber in der Vorrede, daß man für vier Stücke direkt aus dem Notentext des Favoritchors (in diesen Fällen: Chor I) eine Capella ableiten könne: Nr. 10, 12, 18 und 20. In den meisten dieser nun insgesamt 18 Stücke lassen sich die Capellae als *ad-libitum*-Bestandteile des Satzes verstehen.

Auch hier aber erfolgt eine klare Abstufung: Es gibt also Capellae, die nicht notiert werden müssen, sondern direkt aus Favoriti-Parts ableitbar und nicht obligat sind (in jenen vier Stücken); das ist die Grundstufe der Capellae-Erweiterung. Daneben gibt es Capellae, die Schütz eigens komponiert hat (und die deshalb bisweilen auch anders angelegt sein können als die Favoritchöre, denen sie zugeordnet sind); auch diese Capellae sind nicht obligat. Schließlich gibt es in Nr. 22-24 obligate Capellae, ohne deren Mitwirkung Lücken im Musizieren entstünden, sowie in Nr. 19 eine aus Formgründen obligate Capella²². Und in den Stücken, in denen das

19 Zu den Stimmangaben vgl. Werner Breigs Kritischen Bericht in NSA 26 sowie ebd. den Kritischen Bericht zu den Bänden 23-25, S. 191-200.

20 Nr. 19: Chor II, Cantus (in Chor I können Cantus, Altus und Bassus entweder vokal oder instrumental ausgeführt werden, nur für den Tenor spricht Schütz von ausschließlich instrumentaler Besetzung); Nr. 24: Chor II, Cantus (Chor I ohne vergleichbare Spezifizierung; alle Angaben beziehen sich auf die originalen Stimmbezeichnungen, nicht auf die Schlüsselungen).

21 Nr. 21 und 25: Cantus und Tenor beider Favoritchöre; Nr. 26: im Favoritchor I Altus und Tenor, im Favoritchor II Cantus und Tenor.

22 Obligat in dem Sinne, daß der musikalische Fortgang unterbrochen wäre, wenn die Capella weggelassen würde. Von dieser elementaren Charakteristik in bezug auf den 'horizontalen' Kompositionsverlauf bleibt unberührt, daß die Capellae-Stimmen klanglich eigenständige Beiträge zu einer Komposition leisten können (also im 'vertikalen' Kompositionsaufbau, d. h. über eine einfache Duplierung anderer Stimmen hinaus); ebenso kann sich ein obligater Charakter auch darin zeigen, welche Funktion einzelne Capella-Stimmen für die Interpretation des Texts übernehmen, vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 3 (1981), S. 24-39. Zu den Form-Hintergründen in Nr. 19 vgl. Werner Breig, *Zur*

Ableitungsverfahren praktiziert werden kann, wird der zweite Chor selbst als (obligate) Capella bezeichnet – neben der fakultativen, aus den Favoriti abgeleiteten.

Diese Vorschriften werden nun sorgsam über den Druck 'verteilt'. Am klarsten läßt sich diese Situation an den vier Stücken darstellen, in denen Schütz nur eine Singstimme pro Chor für eine sinnvolle Besetzung hält: die Nummern 6-9 (vgl. Tabelle 2). Tatsächlich ähnlich im Besetzungs-Ansatz sind Nr. 7 und 8; für sie formuliert Schütz nur dies als Aufführungsvariante. Nr. 6 hingegen wird mit einer nicht obligaten fünfstimmigen Capella gekoppelt (in dieser Hinsicht wie Nr. 1). Durch die Überlagerung von Vorschriften potenzieren sich die Aufführungsmöglichkeiten also noch, so daß sich die musikalische Grundsubstanz – nur einmal wiedergegeben – auf viererlei grundsätzlich verschiedene Weise musizieren läßt: achttimmig-vokal (ohne und mit fünfstimmiger Capella), mit je einer Singstimme pro Chor (ohne und mit fünfstimmiger Capella). Und: In Nr. 9 ist einer der beiden Psalmen vertont, für die Schütz zwei Varianten tatsächlich abdruckt. Die darauf bezogene Komposition (Nr. 23) ist aber vierchörig angelegt; der musikalische Grundbestand der zwei Favoritchöre wird folglich in ähnlicher Weise um zwei auskomponierte Capellae erweitert, wie dies in Nr. 2 der Fall ist. Der Charakter einer 'Variante' geht aber noch deutlich weiter, denn die Favoritchöre aus Nr. 9 werden nicht direkt in die Favoritchöre aus Nr. 23 überführt. Dies wird bereits deutlich, wenn man die Anfänge der Kompositionen miteinander vergleicht.

TABELLE 2: Besetzungsvarianten in Nr. 6-9

Nr.	Ps.	Textbeginn	pro Chor	weitere Variante
6	8	Herr, unser Herrscher	1 Singstimme	Capella à 5
7	1	Wohl dem, der nicht wandelt	1 Singstimme	—
8	84	Wie lieblich sind	1 Singstimme	—
9	128	Wohl dem, der den Herren	1 Singstimme	2 Capellae à 8 vgl. aber Nr. 23

Nr. 9 wird vom ersten Favoritchor eröffnet; für ihn schlägt Schütz aus der Vorrede heraus die Besetzung mit nur einer Singstimme und begleitenden Instrumenten vor. Die gleiche Musik übernimmt in Nr. 23 aber die obligate Capella, für die Schütz eine rein vokale Besetzung zumindest offenläßt, indem er die Stimmen ganz schlicht als Cantus, Altus, Tenor und Bassus bezeichnet; die Favoritchöre (für die Schütz hier nun jeweils vokale Besetzung in nur einer Stimme vorschreibt) schweigen noch und setzen erst später ein. Anders als für diese sagt er also für den eröffnenden Stimmverbund nicht, daß nur ein Part vokal darzubieten sei (und ebenso: welcher); die diesbezügliche Differenzierung, die in Nr. 9 das gesamte Stück überspannen müßte, greift hier erst im weiteren Verlauf der Komposition. Damit potenziert Schütz das Besetzungsverfahren, das er in Nr. 9 als Ableitung lediglich vor-

Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz: »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) und »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410), in: Sjb 16 (1994), S. 87-98, hier S. 87-91.

schlägt, auf eine besondere und als obligatorisch formulierte Weise: Man kann die Festlegung, in einer vorgegebenen mehrchörigen Grundsubstanz nur eine Stimme pro Chor vokal darzubieten, im Lauf der Aufführung wieder aufgeben; bestimmte Abschnitte des mehrchörigen Musizierens können anders besetzt werden als andere, auch innerhalb der Musik ein und desselben Chors. Musik, die Schütz in Nr. 9 dem Chor 1 zugewiesen hat (möglicherweise mit nur einer Singstimme pro Chor), wird also bald von einem Chor übernommen, für den Schütz die Besetzung dezidiert regelt, bald von einer Capella, die in ihrer Besetzung (vokal/instrumental) nicht näher spezifiziert ist²³. Um dies überhaupt so dezidiert darlegen zu können, verteilt Schütz den Satz auf drei obligate Chöre: auf eine obligate Capella sowie zwei Favoritchöre, in denen er sich dann aber jeweils festlegen muß, welche Einzelstimme vokal besetzt sein soll – anders funktioniert die notierte Information über den variablen Besetzungscharakter nicht.

Und Schütz baut das Verfahren noch aus, indem er die Favoritchöre gegenüber Nr. 9 von Vier- auf Fünfstimmigkeit erweitert und indem er außer dieser obligaten Capella eine zweite, *ad libitum* musizierende einsetzt – doch sie ist ebenso auskomponiert wie alle übrigen Stimmen, nicht also direkt aus dem übrigen Notenbestand ableitbar. Schütz weist dieser nichtobligaten Capella II nun – anders als der Capella I – keine Aufgaben zu, die sie unabhängig von den übrigen Klangkörpern vortrüge; deshalb konzentriert sich die Variantenbildung hier auf die Frage, ob die Favoriti (und zwar nicht zwingend die zweite Gruppe) allein musizieren oder aber von der Capella II verstärkt werden²⁴.

Insofern kumuliert Schütz in Nr. 23 mehrere der Aufführungsvarianten: Neben der in Nr. 9 isoliert entwickelten Technik, in Chören nur eine einzige Stimme vokal auszuführen, stellt er eine komponierte, obligate Capella, auf die jenes Geringstimmigkeits-Prinzip nicht angewandt wird, ferner eine ebenfalls komponierte, aber fakultative Capella (wie in Nr. 6), und als 'Krönung' erweitert er die Favoritchöre von Vier- auf Fünfstimmigkeit. Damit ergibt sich aus Schützens Druck-Ensemble folgende Argumentationskette: Die in Nr. 9 auf jeden Fall dargelegte Doppelchörigkeit kann aus der notierten Grundsubstanz heraus in ein Wechselspiel vokaler und instrumentaler Klangkörper fortentwickelt werden; in Nr. 23 wird dies mit Blick auf den Kompositionsablauf differenziert (welcher Klangkörper übernimmt die Musik aus Chor I?) und kann im Aufführungsraum zusätzlich ausgebreitet werden (wann ergibt sich eine klangliche Verstärkung bzw. klangräumliche Erweiterung durch die separat postierte Capella II?). Diese Überlegung bestimmt dann auch das gleichzeitige Musizieren aller vier Chöre²⁵.

23 Favoriti I (Nr. 23) übernehmen die Musik von Chor 1 (Nr. 9): T. 26, 34, 51; die obligate Capella I (Nr. 23) übernimmt die Musik von Chor 1 (Nr. 9): T. 1, 64.

24 Die Verstärkung der Favoriti durch die Capella II ist vorgesehen in T. 38 (Favoriti II) und 57 (Favoriti I), ferner freilich in den Tuttiabschnitten.

25 Für die beiden Bearbeitungen des 136. Psalms (Nr. 11 und 24) liegen die Verhältnisse zunächst anders, da sie sich auch kompositorisch unterscheiden (so steht Nr. 11 in einem d-Modus, Nr. 24 in einem C-Modus). In der Besetzung tritt hier an die Stelle zweier vierstimmiger Capellchöre *ad libitum* (Nr. 11) eine einzelne neue Capella; sie ist ebenso auskomponiert, nun aber obligat und fünfstimmig (wenn Schütz in Nr. 23 also zwei vierstimmige Capellae gegenüber Nr. 9 hinzufügt, handelt es sich nun hier um eine komplementäre Maßnahme dazu: Schon in Nr. 1 und 2

Ähnlich ist die Situation für die vier Stücke, in denen sich eine zusätzliche Capella aus dem Favoriti-Chor I ableiten läßt. Wiederum sind zwei Stücke in ihren Besetzungen gleich: die Nummern 10 und 12. Mit den beiden übrigen, Nr. 18 und 20, verläßt Schütz das engere textliche Terrain der *Psalmen Davids*: In Nr. 18 überträgt er das Verfahren auf die Concerto-Vertonung eines Ausschnitts aus Psalm 103; Nr. 20 hingegen ist die Canzona, also die Bearbeitung der Psalmnachdichtung – wohl kaum zufällig liegt auch ihr Psalm 103 zugrunde. Im gedruckten Grundbestand setzt sich das Ensemble hier aus zwei vierstimmigen, gesungenen Favorit-Chören und zwei fünfstimmigen, instrumentalen Capellae zusammen²⁶. Schütz schlägt vor, die instrumentalen Capellae nicht nur als ad-libitum-Zusatz wegzulassen, sondern an ihrer Stelle aus dem ersten Favorit-Chor eine neue ad-libitum-Capella abzuleiten. Insofern erlangt hier nun das Spiel mit ad-libitum-Capellae seine Krönung: Die Capellae-Anteile können entweder so musiziert werden, wie sie komponiert sind, oder so, wie man sie aus dem Favoriti-Bestand ableiten kann; als dritter Weg bleibt das Weglassen jeglicher Capellae-Anteile. Somit ist dieses Stück im Druck gewissermaßen dreimal vertreten, ähnlich wie *Wohl dem, der den Herren fürchtet* in seinen zwei gedruckten Varianten gewissermaßen vier Versionen erschließt: indem man es entweder achtstimmig vokal oder achtstimmig mit nur zwei Singstimmen plus Instrumenten oder aber in der vergrößerten dreichörigen Version ohne ad-libitum-Capella oder gar vierchörig aufführen kann. Für den Psalm 103 an sich kommen aber noch zwei Wege der Capellae-Behandlung hinzu: aus dem Concerto-Stück Nr. 18.

Schütz hat also sicher Kompositionen auch in einer Form in den Druck aufgenommen, die gegenüber der Aufführungspraxis der Dresdner Hofkapelle reduzierbar ist; es ging ihm aber wohl noch eher darum, Wege zu erschließen, wie man eine komponierte, weitausladende Grundsubstanz variieren (oder gar: nochmals vergrößern) kann. Hierzu hat er nicht etwa mehrere Wege nebeneinander erschlossen, sondern sie auch miteinander verknüpft, und zwar auch mehrfach an gleichbleibender musikalischer Substanz. Übrig bleiben dabei nur sechs Kompositionen, für die er weder eine präzisierende Aufführungsanweisung noch einen Variierungshinweis gibt²⁷. In zwei Punkten hat sich zudem erwiesen, daß Schütz dieses Verfahren im Druck nicht so weit ausgereizt hat, wie er es selbst praktizierte. Werner Breig hat gezeigt, daß die Motette *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (Nr. 19) ursprünglich wohl geringer besetzt war als in der Form, in der Schütz das Stück in den Druck aufnahm²⁸, und er hat ebenso darauf hingewiesen, daß der Echo-Psalm *Jauchzet dem Herren, alle Welt* nicht nur in der zweichörigen Form überliefert ist, in der er als 15. Stück in den *Psalmen Davids* steht, sondern auch in einer dreichöri-

fügt er einmal eine fünfstimmige Capella, einmal zwei vierstimmige Capellae hinzu). Anders als in der Relation Nr. 9/23 ist damit hier nur für Chor II vorgeschrieben, daß eine einzelne Singstimme von einem Instrumentalensemble begleitet werde; in Chor I ist die Besetzung offengelassen. Ferner wirkt ein Trompetenensemble mit. Somit entwickelt Schütz in den Werkpaaren Nr. 9/23 und Nr. 11/24 die Besetzungsverhältnisse auf unterschiedliche Weise fort.

26 Also ähnlich wie im zweiten Stück des Drucks, in dem zwei ad-libitum-Capellae auskomponiert sind, aber ohne Hinweis auf instrumentale Besetzung und als nur vierstimmige Klangkörper.

27 Nr. 3 und 4 sowie 14-16.

28 Vgl. Breig, *Zur Vorgeschichte* (s. Anm. 22), S. 87-91.

gen²⁹. Bereits daran zeigt sich, daß mit den Stücken durchaus auch ein anderer Umgang gepflegt werden konnte als der, den Schütz in den Noten bzw. in der Vorrede vorschlug. Daß es ihm aber darum ging, einen solchen 'Umgang' regelrecht 'darzustellen', kann man wohl kaum mehr ausschließen.

Wie aber wurden seine Ideen von auswärtigen Ensembles aufgenommen? Für eine (knappe) Antwort seien zwei ausgewählte Druckexemplare betrachtet: Sie sind erstens bislang für die Quellengeschichte der *Psalmen Davids* nicht ausgewertet worden, zweitens an ihrem ursprünglichen Nutzungsort verblieben, und zwar (drittens) außerhalb Sachsens, und viertens enthalten sie handschriftliche Eintragungen, aus denen sich der Umgang der Ensembles mit Schützens Werk ablesen läßt³⁰. Das erste Exemplar ist der fast vollständig überlieferte Stimmensatz der bayerischen Hofkapelle in München, der mit handschriftlichen Eintragungen geradezu gespickt ist³¹; nicht zu klären ist, ob Gallus Guggumos, Schützens 'Mitschüler' bei Gabrieli, für sie verantwortlich ist (dies ist zumindest historisch denkbar³²). Das andere ist der nur in Teilen überlieferte Stimmensatz der Berliner Nikolaikirche, in dem sich einige besonders auffällige Eintragungen finden³³.

Beim groben Überblick über die Münchner Stimmen fällt auf, daß in den Capella-Stimmbüchern praktisch keine handschriftlichen Vermerke zu finden sind, ganz anders als in den Hauptstimmen³⁴. Änderungen, die in Haupt- und Capellstimmen gleichermaßen durchgeführt worden sein müßten, sind nur in den Hauptstimmen verzeichnet³⁵ (sie beziehen sich vor allem auf eine grundlegend andere Alterationspraxis³⁶). Die Hauptstimmen enthalten andererseits Rötelstriche, die als

29 NSA 28, S. 61-88; vgl. Werner Breig, *Neue Schütz-Funde*, in: AfMw 27 (1970), S. 59-72, hier S. 60-63.

30 Zur Bedeutung dieses Aspekts vgl. die Untersuchungen von Richard Charteris zur Überlieferung der Werke Giovanni Gabrielis: zuletzt *Newly discovered manuscript parts and annotations in a copy of Giovanni Gabrieli's 'Symphoniae sacrae' (1615)*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 487-496.

31 Signatur: 4 Mus. pr. 2680; das vierte Capella-Stimmbuch fehlt.

32 Auch deshalb, weil er nach dem 'gemeinsamen' Unterricht ein Ansprechpartner Schützens beim Versand von Druckexemplaren an auswärtige Höfe gewesen sein könnte.

33 Ohne Signatur (erhalten geblieben sind nur die beiden Cantus-Stimmbücher, der Bassus I und die Stimme Capella III); zusammengebunden mit Daniel Selichs *Opus novum geistlicher lateinisch teudscher Concerten und Psalmen Davids* (Wolfenbüttel 1624; unter RISM A/I/8 S 2740 nicht genannt) als zweitem Stück sowie als drittem der III. *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1618 [1619], RISM A/I/7 P 5370). Daß Eintragungen erst nach der Zusammenfassung der drei Bände erfolgten (also 1624 oder später), ist nicht auszuschließen; allerdings deutet die Tatsache des Zusammenbindens als solche darauf hin, daß die Arbeit mit den drei Drucken aus den 1620er Jahren herrührt.

34 Abgesehen etwa von dem längeren Musik-Nachtrag zu Nr. 5 im Stimmbuch Capella III.

35 Änderungen, die zwischen Favoriti und Capellstimmen als etwas Korrespondierendes angelegt sein müßten, sind relativ selten, da die Änderungen der Favoritstimmen häufig in Abschnitten (oder: in Stücken) liegen, in den die Capellae schweigen. Beispiele findet man aber in Nr. 5 (Psalm 122, SWV 26): In Takt 23 erhält die letzte Note im Alt I eine #-Vorzeichnung (cis'), in der parallel geführten Capellstimme (Cantus I) fehlt sie. Für den Tenor II ist in Takt 146, 3. Note, die #-Vorzeichnung (gis) getilgt; die Parallelstimme, der Tenor II der Capella (Stimmbuch: Pars III), enthält den Part unverändert.

36 Die Stimmführung ist wesentlich stärker auf Leittönigkeit angelegt; vgl. z. B. *Ich hebe meine Augen auf* (Nr. 10; Psalm 121, SWV 31), T. 184, Cantus, 4. Viertel: g' zu gis' alteriert (zum Text

Kopistenmarken interpretiert werden können; folglich sind die Hauptstimmen vervielfältigt worden. Somit hat man auch in München zwar prinzipiell mit einem großen Ensemble gearbeitet. Aber mit diesem Vervielfältigungsverfahren hat man wohl Schützens Ideen hinsichtlich der Geringstimmigkeit in Nr. 6-9 grundsätzlich ausgeschlossen. Zudem ist man Schütz in den Einsatzmöglichkeiten von Capellae zumindest nicht so gefolgt, wie er es beabsichtigt hatte. Lediglich dadurch, daß es auch Hauptstimmen-Eintragungen für die Stücke Nr. 22-24 gibt, für die einzelne Capellae-Parts mit Blick auf die musikalischen Abläufe unverzichtbar sind, läßt sich vermuten, daß man jene Stimmbücher überhaupt benutzt hat, es sei denn, man hätte die entsprechenden Passagen völlig neu komponiert.

Auch an der Berliner Nikolaikirche praktizierte man den Capella-Umgang auf individuelle Weise – aber nochmals anders: In Nr. 3, einem der Stücke, für das Schütz gar keine Variante vorsieht, ist durch Unterstreichungen in der Textierung eingetragen, wo die achtstimmig-doppelchörige Besetzung um eine Capella verstärkt werden soll. Für das Bewußtsein der Zeit (und auch für die Aufführungskräfte) war es also denkbar, das in der Vorrede genannte Ableitungsverfahren auch auf andere Stücke anzuwenden als die, für die Schütz es vorgeschlagen hat. Doch in Berlin findet man auch anderes. In Nr. 11 werden Instrumentationswechsel eingetragen (zwischen Violine, Zink und Flöte); in Nr. 12 handelt es sich um einen Wechsel von Violine, Zink und Singstimme. So unspektakulär dies für die Aufführungspraxis der Zeit sein mag, zeigt sich darin ein ähnlicher Umgang mit notierter Musik, wie ihn Schütz zwischen Nr. 9 und Nr. 23 darlegt: Eine gegebene Chor-Besetzung wird im Laufe eines Stücks verändert. Letztlich dasselbe Verfahren wirkt sich in *Der Herr ist mein Hirt* (Nr. 12) mit noch weiterreichenden Folgen aus: In den erhaltenen Hauptstimmen-Exemplaren findet sich zu Beginn der Hinweis »Sinf: 12 tact«; folglich wurde der gesamte geradtaktige Eröffnungsabschnitt des Werks instrumental ausgeführt, und eine vokale Mitwirkung setzte erst mit dem Tripeltakt-Abschnitt ein, mit dem die Sinfonia wohl verschränkt wurde.

Sinfonia-Techniken sind im Berliner Stimmenbestand überhaupt die auffälligsten Änderungen an den Schützschen Werkdispositionen. Zu Psalm 100 (Nr. 15) und zum Concerto über Psalm 103 (Nr. 18) wurde je eine vierstimmige – in der Besetzung nur fragmentarisch erhaltene – Sinfonia handschriftlich in die Stimmen eingetragen; in Nr. 15 wird Johann Crüger als Autor namentlich genannt, seit 1622 Kantor an der Berliner Nikolaikirche. Bei diesem Stück handelt es sich um den Echo-Psalms; seine sachgerechte Interpretation ist nur dann gewährleistet, wenn man nicht nur die Musik, sondern auch den Text in einer Echofunktion wahrnehmen kann. Echos sind in diesem Stück aber ebensowenig angelegt wie motivische Beziehungen zu Schützens Stück. Folglich wurde dieses in Berlin von einem beachtlich umfangreichen Ensemble dargeboten (mit Instrumenten), und zwar (so weit es um den Werkanfang geht) unter Preisgabe eines durchgängigen Echo-Prin-

»noch der Monde des Nachts«). Dagegen sind Töne, die im Generalbaßsatz als frei einsetzende Septimen zu interpretieren wären, durch die benachbarten Oktaven ersetzt worden, etwa in *Warum toben die Heiden* (Nr. 2; Psalm 2, SWV 23): In T. 35 und 37 sind die Septimen-Einsatztöne von Sopran bzw. Tenor um eine Sekund nach oben 'korrigiert' (also von c" nach d" bzw. von f nach g').

zips, denn mit der von Schütz komponierten Substanz hat Crügers Musik keine konkreten Gemeinsamkeiten. Für Nr. 18 ist denkbar, daß der Bearbeiter im weiteren Verlauf Schütz tatsächlich darin gefolgt ist, dem Favoriti-Ensemble eine (instrumentale) Capella zur Seite zu stellen, und deren Funktion lediglich erweitert hat.

Schützens *Psalmen Davids* wurden somit nicht nur in den von ihm selbst konkret formulierten Grenzen rezipiert; vielmehr wurden seine Ideen als etwas Exemplarisches verstanden, und die Interpretation der Werke, zu denen Schütz keine Detailanweisung formuliert hat, orientiert sich an diesen ebenso. In München scheint man Schütz weder in den Geringstimmigkeits-Ansätzen noch in der speziellen Verräumlichung der Tutti-Klangbedingungen großer Ensembles gefolgt zu sein, der verschränkten Aufstellung der Favoriti- und Capellae-Gruppen; in Berlin hat man diese auch aus einem anderen Stück entwickelt und hat außerdem zu Schützens Musik eine Sinfonia-Praxis hinzuaddiert, die für die *Psalmen Davids* ansonsten keine Rolle spielt.

Abgesehen davon, daß die beiden betrachteten Druckexemplare zwar stark unterschiedliche, aber realistische zeitgenössische Aufführungsvarianten bieten, dokumentieren sie also auch, wie sehr Schütz mit den Techniken der *Psalmen Davids* das Lebensgefühl jener Zeit getroffen hat: den Wunsch nach gesteigerter Prachtentfaltung in variabler Gestalt, und zwar im gottesdienstlichen Rahmen. Offenkundig haben sowohl er als auch sein Dienstherr hierfür eine Schlüsselrolle bei Dresden gesehen (oder etabliert); dies konnte in jedem Fall als Rechtfertigung für den Versand der Druckexemplare gelten. Wege, die achtstimmige Doppelchörigkeit zu überschreiten, waren in Dresden also wohl in vielfältiger Weise gegeben; über vergleichbare technische und geistige Möglichkeiten verfügte aber letztlich auch die Umwelt, und zwar so weit, daß man zumindest in Berlin die Verformbarkeit der in diesem Druck enthaltenen Werke erkannte und Schützens Anweisungen zu den *Psalmen Davids* als exemplarisch verstand. Einschränkungen der Musikpraxis durch den 30jährigen Krieg, wie Johann Hermann Schein sie bereits 1623 im *Israelsbrunnlein* beklagt³⁷, zeichneten sich demnach noch nicht ab. Für die Bestimmung, welche historische Position Schützens *Psalmen Davids* einnehmen, sollte man dieses allgemeine, vorabsolutistische Interesse an Prachtentfaltung und die 'Lust am Experiment' nicht zu gering veranschlagen; aber beides hat auch Folgen für die Bestimmung jener 'offiziellen' Position, die der Druck in Schützens Leben und Werk einnimmt. Somit konnte diese Musizierform aber in den politischen Verkehr hineinragen, und die Kriegszeit hat diese Strukturen durchkreuzt; daß sie sich nicht neu beleben ließen, als der Krieg vorüber war, ist somit wiederum nicht nur im engeren Sinne musikhistorisch konsequent, sondern erscheint selbst als Ergebnis äußerer Faktoren.

37 In der Vorrede *Allen Aufrichtigen der Music erfahrenen und Liebhabern* schildert er den Zustand der Musik als »fast gantz desert« und nennt dies als Grund dafür, daß er »secundam partem meiner geistlichen Moteten vnd Concertten« noch nicht habe publizieren können; zit. nach der Faksimilierung in: Johann Hermann Schein, *Israelsbrunnlein 1623*, hrsg. von Adam Adrio (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke 1*), S. XI.

Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen

von

JÜRGEN HEIDRICH

I

Die von Hans Joachim Moser 1935 in seiner großen Schütz-Monographie¹ vorgetragene Charakterisierung der *Cantiones sacrae* von 1625 als »eines der höchsten und zugleich von der Praxis unserer Zeit am wenigsten gekannten Werke der musikalischen Weltliteratur« hat bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit behalten und kann ohne weiteres auch auf das Gebiet der wissenschaftlichen Bemühungen bezogen werden: In mannigfaltiger Weise sperrt sich Schützens großes Motettenwerk noch immer einer umfassenden historischen und stilistischen Deutung; insbesondere im Hinblick auf die Entstehung der Sammlung sind wichtige Fragen bisher unbeantwortet geblieben.

Unsicherheit besteht schon bei der Bestimmung der Textvorlagen. So ist die von Anna Amalie Abert² zur Diskussion gestellte und für die spätere Forschung weitgehend bindend gebliebene Annahme, daß Schütz maßgeblich auf das in zahlreichen Auflagen ab 1553 verbreitete Andachtsbuch des lutherischen Theologen Andreas Musculus mit dem Titel *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus*³ zurückgegriffen habe, später durch Walter Blankenburg⁴ durch die Andeutung erweitert worden, daß offenbar noch andere Quellen aus dem Repertoire evangelischer Gebetbuchliteratur zugrunde liegen könnten; beide Arbeiten unterlassen freilich eine umfängliche quellen- und textkritische Untersuchung möglicher Vorlagen. Solange ein solches Desiderat besteht, müssen gelegentlich angestellte Überlegungen, daß Schütz aus eigener Intention Eingriffe in die Texte vorgenommen habe, als vorläufig angesehen werden. Zudem ist die geistige Grundhaltung der Motetten verschieden aufgefaßt worden; bekanntlich wird die Sammlung maßgeblich durch pseudoaugustinische Andachtstexte geprägt. Die Beurteilungen dieses Sachverhaltes reichen von einer die zeitgenössische Glaubensmystik unter dem Einfluß Jacob Böhmes hervorhebenden Deutung⁵ über das Anliegen einer überkonfessionellen Ausrichtung⁶ bis hin zu einer mehr das Künstlerisch-Individuelle akzentuierenden Interpretation, wonach hier »das Werk eines jugendlichen Revolu-

1 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel²/1954, S. 377.

2 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, S. 2 f., Anm. 4.

3 So der Titel der späteren Ausgaben; die Erstausgabe heißt: *Precandi formulae piae et selectae, ex veterum Ecclesiae sanctorum doctorum scriptis*, Frankfurt/O. 1553.

4 Walter Blankenburg, *Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz*, in: SJB 6 (1984), S. 62-71.

5 Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel 1972, S. 86 ff.

6 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1987, S. 126.

tionärs [vorliege], eines Künstlers, der als selbstbewußter Ich-Mensch in einer stark affekthaften kühnen Tonsprache seinem leidenschaftlich aufgewühlten Ich einen Spiegel vorhält⁷. Schließlich hat auch die merkwürdige Dedikation einer Motettensammlung des kursächsisch-lutherischen Kapellmeisters an den kaiserlich-katholischen Fürsten Hans Ulrich von Eggenberg mitten im Dreißigjährigen Krieg in der Forschung eine gewisse Ratlosigkeit verursacht; die unter anderem vertretene Meinung, daß diese Widmung bloß vorgenommen sei, um dem neuen Druck »ein größeres Absatzgebiet« in den habsburgischen Ländern zu sichern⁸, daß also allein wirtschaftliche Gründe vorlägen, greift wohl doch etwas zu kurz.

Die wissenschaftlichen Bemühungen um die beschriebenen Probleme waren mehrheitlich so ausgerichtet, daß eine Interpretation der *Cantiones sacrae* vor allem aus dem Werk selbst unternommen wurde; in der Folge soll ein anderer Weg beschritten werden, mit dem Versuch, in einer breiteren historischen Sicht eine Einordnung in die zeitgenössischen politischen und konfessionellen Verhältnisse zu vollziehen und vielleicht auf diese Weise – gewissermaßen von außerhalb – dem Verständnis der Entstehungsgeschichte näher zu kommen.

II

Im Jahre 1618 eskaliert in Böhmen⁹ der seit Jahren schwelende Streit zwischen der kaiserlich-katholischen Landesherrschaft und dem eingesessenen Adel dadurch, daß am 23. Mai Abgeordnete des nach Prag einberufenen Protestantentages zwei kaiserliche Beamte aus ihren Amtszimmern im Hradschin durch das Fenster in den Burggraben werfen. Der so bezeichnete »Prager Fenstersturz« bedeutet nicht nur den Beginn des offenen böhmischen Aufstandes gegen den Kaiser, sondern er steht auch für den Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges schlechthin. Mit einem ganzen Katalog von folgenreichen politischen Maßnahmen suchen die Böhmen ihre vermeintlich gewonnene Unabhängigkeit zu konsolidieren¹⁰: Dazu zählt die Konstituierung eines Landtags sowie die Einsetzung einer eigenen ständischen Verfassung¹¹, auch die Weigerung der »erbländischen Stände«, nach dem Tode des in der böhmischen Frage unentschlossenen Kaisers Matthias seinem Nachfolger Ferdinand II. zu huldigen, schließlich die förmliche »Absetzung« Ferdinands, der als römischer Kaiser zugleich das böhmische Königtum innehat. Mit der anschließenden Wahl des Führers der protestantischen Union, des calvinistischen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, zum neuen böhmischen König¹² nimmt das Unheil seinen Lauf: Der zunächst lokal begrenzte innerhabsburgische Konflikt erreicht mit diesem Schritt reichspolitische, ja europäische Dimensionen. Ferdinand II. nämlich ist

7 Hans Christoph Worbs, *Heinrich Schütz – Lebensbild eines Musikers*, Leipzig 1956, S. 33.

8 So Gottfried Grote im Vorwort zu NSA 8 (1960), S. VII.

9 Als Quelle für die folgenden historischen Ausführungen herangezogen wurde das noch immer unersetzliche Werk von Anton Gindely, *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges. Erste Abtheilung: Geschichte des böhmischen Aufstandes von 1618*, 3 Bde., Prag 1869-1878; hier bes. Bd. I, S. 59 ff.

10 Ebd., Bd. I, S. 300 ff.

11 In der sogenannten Konföderationsakte vom 31. Juli 1619.

12 Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 338 ff.

keineswegs gewillt, den böhmischen Affront länger hinzunehmen. Er, der als Symbolfigur der katholischen Reorganisationsbemühungen in die Geschichte eingehen wird, beginnt unverzüglich, durch konsequente reichs- und bündnispolitische Schritte die Niederwerfung der Böhmen vorzubereiten. Der breitgefächerten, wohlorganisierten Allianz hat der Prager »Gegenkönig« Friedrich nur wenig entgegenzusetzen, und so ist das Ende der böhmischen Erhebung unausweichlich: Der Feldzug von Liga und Kaiser nach Böhmen im Herbst des Jahres 1620 führt zur raschen Niederlage des böhmischen Heeres in der Schlacht am »Weißen Berge«, damit zum völligen Zusammenbruch des Aufstandes. Der glücklose, so betitelt »Winterkönig« Friedrich flieht, das anschließende Strafgericht der Kaiserlichen hat die Hinrichtung der aufständischen Anführer zur Folge, zudem die Vertreibung weiter Teile des Adels, schließlich die Konfiszierung von dessen Gütern durch den Kaiser. Mit der Verteilung dieser Gebiete an den kaisertreuen landfremden Adel, der Restauration des Katholizismus und der Einsetzung von Verwaltung und Gesetzgebung durch die Krone wird die endgültige Wiedereingliederung Böhmens in den kaiserlichen Machtbereich vollzogen.

III

Vor dem Hintergrund dieser nur knapp dargestellten historischen Entwicklung ist nun nach der Rolle Kursachsens zu fragen; dazu ist zunächst eine Beschreibung der inneren machtpolitischen Situation notwendig. Kurfürst Johann Georg I., der von 1611 bis 1658, also während des gesamten Dreißigjährigen Krieges, die Geschicke des Landes in Händen hielt, wird – wohl mit Recht – von der Historiographie als zweifelhafte Figur beurteilt, als charakterschwach¹³, unentschlossen und in politischen Entscheidungen häufig überfordert. Obschon das oft zögerliche und unselbständige Taktieren Johann Georgs vereinzelt als »Ringens um religiöse Toleranz«¹⁴ oder als »weise Neutralitätspolitik«¹⁵ interpretiert worden ist, hat die Geschichtsforschung mehrheitlich herausgearbeitet, daß dessen im Ganzen inkonsequente Politik verhängnisvolle Folgen hatte. Allerdings gehen die im folgenden lediglich angedeuteten politischen Fehlentscheidungen nur zum Teil auf Johann Georg allein zurück. Stärker noch dürfte ein Mann dafür verantwortlich gewesen sein, der als einflußreicher Berater des Kurfürsten die dominierende Figur der sächsischen Politik in den Anfangsjahren des großen Krieges war: Matthias Hoë von Hoënegg¹⁶, der kursächsische Oberhofprediger, zugleich Kurator der Hofkapelle und in dieser Funktion der unmittelbare Vorgesetzte des Kapellmeisters Heinrich Schütz. Hoë

13 Gindely (ebd., S. 216) spricht von Trunksucht und rohen Manieren, der landläufige Spitzname »Bierjörge« deutet Ähnliches an.

14 Gregor-Dellin (wie Anm. 6), S. 137.

15 Friedrich Schiller in seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*; zitiert nach Moser (wie Anm. 1), S. 104.

16 Vgl. zur Person Hoë von Hoëneggs insgesamt die immer noch unerläßliche Biographie von Hans Knapp, *Matthias Hoë von Hoënegg und sein Eingreifen in die Politik und Publizistik des Dreißigjährigen Krieges*, Halle 1902 (= Hallesche Abhandlungen zur Neueren Geschichte 40). Zur Rolle Hoës am Dresdner Hof vgl. auch den Beitrag von Wolfgang Herbst in diesem Band.

war nun freilich das ausgesprochene Gegenstück zu seinem kurfürstlichen Dienstherrn: willensstark, konsequent, bisweilen rücksichtslos in der Wahl seiner Mittel, dabei nicht selten in opportunistischer Weise um die Wahrung und Mehrung eigener materieller Vorteile bedacht. Vor allem ist aber der unbedingte religiöse Fanatismus, die leidenschaftliche, bis zum unbändigen Haß gesteigerte anticalvinistische Haltung Hoë von Hoëneggs zu nennen. Zahlreiche Zeugnisse dieser Gesinnung sind in Form von Reden und Schriften erhalten; am sprechendsten ist vielleicht die 1620 in Leipzig herausgekommene, ursprünglich von Polycarp Leiser stammende, jetzt von Hoë ergänzte Publikation *Eine wichtige / und in diesen gefährlichen / Zeiten sehr nützliche Frag: / Ob, wie, und warumb, man lieber mit den Papisten gemeinschaft / haben, und gleichsam mehr vertrauen zu ihnen tragen sollē, denn mit, und zu / den Calvinisten*¹⁷.

Es verwundert nicht, daß sich die so formulierte Einstellung Hoës schon bald gegen den calvinistischen »Winterkönig« Friedrich von der Pfalz und den Aufstand im Ganzen richtete; die Gründe liegen sicher auch darin, daß der sächsische Kurfürst für eine gewisse Zeit als Bewerber für die böhmische Königsnachfolge ebenfalls im Gespräch war, ja von Seiten der Böhmen zu einer Kandidatur förmlich ermuntert wurde¹⁸. Zwar hat Johann Georg aller Kenntnis nach niemals ernsthaft den Gedanken erwogen, das böhmische Königtum zu übernehmen: Daß aber die Prager Wahl des Calvinisten Friedrich von der Pfalz ohne weiteres vollzogen wurde, während man in Sachsen noch verhandelte, wurde hier als Affront gegen den Kurfürsten selbst, aber auch gegen den an den Gesprächen wesentlich beteiligten Hoë von Hoënegg empfunden¹⁹. Hoës Stellungnahme gegen diesen Vorgang ist demzufolge scharf: Er spricht von »calvinischen Brandföchten«²⁰ und verurteilt die böhmischen

17 Vgl etwa auch *Augenscheinliche Probe, wie die Calvinisten in 99 Punkten mit den Arianern und Türcken übereinstimmen*, Leipzig 1621, erwähnt in: Johann Andreas Gleich, *Annales ecclesiastici, Oder: Gründliche Nachricht der Reformation-Historia [...]*, 2 Bde., Dresden und Leipzig 1730, S. 95. Hoënegg/Leisers Traktat ist freilich nicht unwidersprochen geblieben; vgl. den ebenfalls von Gleich (S. 92) erwähnten *Gegen-Bericht auf D. Polyc. Leisers Praefation, und Herrn D. Hoens Anhang, darinnen sie fürgeben, daß man sicherer mit den Papisten, denn den Reformierten, welche sie Calvinisten zunahmen, zum wenigsten Politische Freundschaft halten solle? Durch einen friedliebenden Patrioten*, Amberg 1621.

18 Vgl. dazu den Schriftwechsel zwischen dem Kurfürsten und den böhmischen Ständen vom September 1618 bis Februar 1619, abgedruckt in: Gottfried Lorenz (Hrsg.), *Quellen zur Vorgeschichte und zu den Anfängen des Dreißigjährigen Krieges*, Darmstadt 1991 (= *Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte der Neuzeit*, Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 19), Nrr. 43/44, 46/47 und 51/52.

19 Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 218 ff.

20 Vgl. die anonyme Schrift *FASCICULUS | Ex | BOHEMIA | I. | D. Matthias Hoens Schreiben an den Wolgebör= | nen Herrn Graven Joachim Andres Schlick [...]* von 1619, wo in einem erbosten Brief Hoës an den böhmischen Unterhändler Graf Andreas Schlick der genannte Ausdruck fällt. Über die Art der Beteiligung Hoëneggs an den Thronfolgesprächen handelt apologetisch Johann Mylius, *Viel und längstgewünschter warhafftiger Bericht | Ob | was | woher | und wiefern | der Churfürstliche Sächsische Oberhoffprediger Herr D. Hoe | mit der Böhmischen Sach | und sonderlich der fürgegangenen Wahl | eines neuen Königs in Böhmen | zu thun gehabt [...]*, Leipzig 1620; vgl. auch Gleich (wie Anm. 17), S. 85 f. Graf Schlick wurde später durch den Kurfürsten an den Kaiser ausgeliefert, im Zuge des Prager Blutgerichts zum Tode verurteilt und hingerichtet; vgl. Johann Franzl, *Ferdinand II. – Kaiser im Zwiespalt der Zeit*, Graz-Wien-Köln 1978, S. 233 ff.

Vorgänge als unrechtmäßige Rebellion wider den Kaiser. Sein in der Folge für den Kurfürsten erstelltes Gutachten²¹ bezieht noch klarer Position und deutet an, in welche Richtung sich die sächsischen Überlegungen zu einer möglichen Parteinahme bewegten; es formuliert, daß die evangelischen Fürsten aus Gewissensgründen nicht verpflichtet seien, den Böhmen beizustehen, vielmehr sei die Niederwerfung des Aufstands notwendig; der böhmische Aufruhr diene allein dem Calvinismus. Die so charakterisierte Haltung des kurfürstlichen Beraters hatte reichspolitische Konsequenzen in der Weise, daß Kursachsen in einem deutlich nachvollziehbaren Prozeß den Anschluß an die kaiserliche Partei gesucht hat; die Bündnispolitik und das Werben der Habsburger tat ein Übriges, um den sächsisch-lutherischen Kurfürsten gänzlich auf die kaiserlich-katholische Seite zu ziehen. Ein Treffen in Mühlhausen zwischen den Ligafürsten und Johann Georg im März 1620 brachte die endgültige Entscheidung, wonach sich der Sachse vertraglich verpflichtete, den Kaiser zu unterstützen²²; als Gegenleistung erhielt er die Nieder- und Oberlausitz²³ zugesprochen: ein doppelt geschickter Schachzug der kaiserlichen Diplomatie. Denn nicht nur wurde der Kurfürst hierdurch gebunden und ein vielleicht doch noch im Bereich des Möglichen liegendes konfessionell motiviertes Bündnis mit den Böhmen verhindert, sondern durch die rasche kursächsische Besetzung der den Böhmen freundlich gestimmten Lausitzen²⁴ im September 1620 sah sich der Kaiser zugleich einer möglichen nordöstlichen Bedrohung im Zusammenhang mit der eigenen böhmischen Intervention enthoben. Hoë von Hoënegg bemühte sich mit umfänglichen Publikationen²⁵, die in Sachsen nicht unumstrittene Entscheidung zu rechtfertigen: Besonders die Wittenberger Professoren hatten sich nämlich in einem eigenen Gutachten²⁶ in genau gegensätzlicher Weise erklärt und attestiert, daß ein evangelischer Fürst, falls seine Glaubensgenossen vom Kaiser angegriffen würden, von diesem nicht in die Pflicht genommen werden könne. Durch Predigten, welche die sächsische Kaisertreue in den Vordergrund stellten, bisweilen auch

21 Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften-Abteilung, Hoëana Gött. II, fol. 21 ff.; eine Zusammenfassung bei Knapp (wie Anm. 16), S. 17.

22 Abdruck der Mühlhäuser Erklärung bei Lorenz (wie Anm. 18), Nr. 78. Vgl. auch Franzl (wie Anm. 20), S. 219 f., und C. V. Wedgwood, *Der Dreißigjährige Krieg*, München 1967, S. 156, wo der Vorgang als »ungeheure Bestechung« bezeichnet wird.

23 Die Oberlausitz hatte sich schon frühzeitig auf die Seite der aufständischen Böhmen gestellt; vgl. Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 36 f.

24 Rudolf Kötzschke und Hellmut Kretzschmar, *Sächsische Geschichte*, Bd. II, Dresden 1935, S. 44.

25 Vgl. etwa: *Deutliche und gründliche | Außführung dreyer jetzo | hochnötiger und gantz wichtiger | Fragen: | I. | Ob einiger Evangelischer Chur- oder Fürst, | Gewissens= | halben verbunden gewesen, denen Herren Böhmen | beyzustehen? | II. | Ob einiger recht Evangelischer Chur- oder Fürst, mit gut= | em Gewissen, dem Römischen Kayser in jetzigem Krieg | assistentz leisten können und sollen? | III. | Ob ein Christlicher Evangelischer Chur oder Fürst, | (zumal auf ordentlichen Beruff, von seinem Haupt, deme er mit | Pflicht zugethan) mit gutem Gewissen, Fug, Recht, | und Nutz, lieber Neutral bleiben, und keinem | Theil beystehen solle, oder nicht? Daß die drei Fragen ganz im Sinne der kurfürstlichen Politik beantwortet werden, und daß die Antworten zu einem Rechtfertigungsversuch für die rasch vollzogene Annektion der Lausitzen geraten, braucht nicht betont zu werden; vgl. auch Knapp (wie Anm. 16), S. 23 u. 25.*

26 (Anonym), *Wittenbergischer Theologen | in Gottes Wort | und des Herrn D. Lutheri Schrifften begründete Informatio | Ob ein lutherischer Fürst | der Kays: May: wieder die Böheimden | als Evangelischer Assistenz zuleisten schuldig*, o. O. 1620.

durch Druckschriften unverhüllt agitatorischen Inhalts war Hoë bestrebt, laut werdende Kritik zu unterdrücken. Daß er selbst, der sich wegen seiner Wiener Herkunft zeit seines Lebens als seiner »Kais. Maj. Erbland Kind«²⁷ bezeichnete, offenbar massive Vorteile aus dieser Entwicklung gezogen hat, sei nur am Rande erwähnt: Zu den von kaiserlicher Seite gewährten Vergünstigungen zählt neben erheblichen materiellen Gaben auch die Ernennung zum »Pfalz- und Hoffeggrafen«²⁸.

IV

Es hat den Anschein, als hätte die kursächsische Diplomatie einen verhängnisvollen Umstand in ihre Überlegungen entweder nicht mit einbezogen oder in seinen Konsequenzen unterschätzt: die Möglichkeit, daß nach kaiserlicher Intervention in Böhmen nicht allein die Aufständischen und, wie es der Absicht Hoës entsprochen haben wird²⁹, besonders die Calvinisten bekämpft werden würden, sondern daß auch die böhmischen Lutheraner, Glaubensgenossen der kursächsischen lutherischen Kirche, unter der katholischen Reorganisation zu leiden hätten. Zwar klingt bereits in dem oben genannten Gutachten Hoës von 1619 an, daß solche Bedenken bestanden haben³⁰, und auch im Zuge der Bündnisverhandlungen mit dem Kaiser trägt die kursächsische Seite wiederholt den Wunsch vor, daß die Lutheraner in Böhmen durch den Religionsfrieden geschützt werden müßten, doch hat sich Habsburg in diesem Punkt durch unverbindliche und brüchige, zudem mehrdeutig interpretierbare Aussagen jeglicher Verpflichtung entzogen³¹. Der Sachverhalt, daß Johann Georg in diesem für die weitere Entwicklung der konfessionellen Auseinandersetzung so wichtigen Punkt genötigt war, sich auf bloße außervertragliche und wenig bindende Zusagen zu stützen, erweist mehr als deutlich die Schwäche des kursächsischen Taktierens.

27 Knapp (wie Anm. 16), S. 18.

28 Ebd., S. 19.

29 Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 420.

30 Vgl. ebd. (S. 419) die Gespräche Johann Georgs mit dem Landgrafen Ludwig von Darmstadt betreffend die Sorge um die künftige lutherische Obhut über vormalige katholische Stifter und Klöster. Eine ähnliche Warnung formuliert die anonym erschienene Schrift *Paebstliches Poet und Waechterhorn* [...], o. O. 1620.

31 Zur Vereinbarung von Mühlhausen vgl. Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 426 ff. Danach hatte Hoë entscheidenden Anteil an den Verhandlungen, auch daran, daß sich der Kurfürst mit eingeschränkten Zusagen der Ligafürsten zufriedengestellt sah. Über die Doppelbödigkeit der kaiserlichen Zusagen betreffend den zugesicherten Majestätsbrief vgl. ebd., S. 422 f., sowie S. 419 f. zu den Verhandlungen in Würzburg (18. Februar 1620) zwischen Kaiser und Mitgliedern der Liga, wieweit man dem Kurfürsten Johann Georg in der Kirchengüterfrage entgegenkommen wolle. In diesen Zusammenhang gehört auch die unverbindliche Zusicherung Kaiser Ferdinands an Johann Georg vom 6. Juni 1620, den Religionsfrieden einzuhalten (Abdruck bei Lorenz [wie Anm. 18], Nr. 83). Vgl. auch die diesbezügliche Mitteilung des Grafen Karl Hannibal von Dohna (Gindely [wie Anm. 9] Bd. II, S. 422 f.). Zu erwähnen wäre schließlich die Bestätigung Kurfürst Ferdinands von Köln, in: Matthias Hoë von Hoënegg, *Gründliche und abgenöthigte Antwort* [...] von 1621, zitiert nach Knapp (wie Anm. 16), S. 20.

Wie begründet die Befürchtungen der Gegner der kursächsischen Bündnispolitik waren, sollte sich rasch erweisen. In zunehmendem Maße waren die Lutheraner in Böhmen und anderen kaiserlichen Gebieten Verfolgungen ausgesetzt³²; in besonders schmerzlicher Weise desillusionierend dürfte für Hoë von Hoënegg die Aufhebung jener lutherischen Gemeinde zu Prag schon im Oktober 1622 gewesen sein, die er in den Jahren nach 1610 als junger Theologe selbst aufgebaut hatte³³. Eine unverzüglich abgefaßte Note³⁴ an den Kaiser brachte erwartungsgemäß keinen Erfolg. Die im Anschluß daran einsetzende Flut von Briefen³⁵ und Eingaben an kaiserliche Räte, auswärtige Theologen und persönliche Freunde, wie auch die Mobilisierung des Kurfürsten³⁶ zum Zwecke der Abfassung einer gemeinsamen Protestation aller evangelischen Stände gegen die kaiserliche Unterdrückung³⁷ bewirkte allenfalls die Desavouierung Hoës als vormaliger kaiserlicher Unterhändler, sollte sich im Sinne der lutherischen Sache jedoch als nutzlos erweisen. Es ist nicht nötig, dieser in den Folgejahren sich noch verstärkenden Entwicklung im Detail weiter nachzugehen; hingewiesen sei nur darauf, daß die folgerichtige, auf konsequente Unterdrückung der Lutheraner abzielende Politik Ferdinands in jenem sogenannten Restitutionsedikt vom 3. März 1629 gipfelt, das die Rückführung aller seit dem Passauer Vertrag von 1552 an die Lutheraner gefallen geistlichen Güter an die katholische Kirche gesetzlich anordnete.

V

Nach dieser zum Verständnis des Folgenden notwendigen historischen Skizze soll nun der Blick auf die eigentliche Frage gerichtet werden, in welcher Weise sich die *Cantiones sacrae* von 1625 in die geschilderten Vorgänge einordnen lassen. Es ist deutlich, daß die Entstehung von Heinrich Schütz' Motettenwerk in eine Zeit allgemeiner reichspolitischer und konfessioneller Brisanz fällt; im besonderen aber ist hervorzuheben, daß die Kompilation der Sammlung mit dem ausgeprägten Bemühen der kursächsischen Politik zusammentrifft, den als Folge unzureichend ausge-

32 Zur Entwicklung der Protestantenvorfolgungen in Böhmen vgl. Franzl (wie Anm. 20), S. 238 ff.

33 Als Folge der kaiserlich-katholischen Repression war in Böhmen eine starke Auswanderungswelle zu verzeichnen, die auch in Sachsen spürbar wurde. Vgl. dazu Kötzsche und Kretzschmar (wie Anm. 24), S. 45.

34 *Ein sehr bewegliches und wolge= | gründetes | Schreiben, welches | der Ehrwürdige und Hochgelehrte | Herr D. MATTHIAS HOE Churf. Sächs. wolverord= | neter Ober Hoffprediger, ec. (wegen plötzlicher, | unversehener, und gantz unverschuldeter Kirchensper= | rung, und Aufstreibung der Lutherischen Predig= | ger und Schuldienner) hat erge= | hen lassen [...], o. O. 1622; vgl. Knapp (wie Anm. 16), S. 27. Laut Gleich (wie Anm. 17), S. 98, stammt der Text nicht von Hoë.*

35 Knapp, S. 27, Anm. 2 u. 3 bzw. S. 29, bes. Anm. 3.

36 Über Versuche des Kurfürsten, durch Intervention beim Kaiser die Lage der böhmischen Lutheraner zu bessern, berichten Kötzsche und Kretzschmar (wie Anm. 24), S. 46. Vgl. insbesondere das umfangliche Schreiben vom 29. Oktober/ 9. November 1623; Abdruck bei Lorenz (wie Anm. 18), Nr. 106, dort auch eine Zusammenfassung der abweisenden Antwort des Kaisers. Vgl. außerdem Franzl (wie Anm. 20), S. 301 u. 311.

37 Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften-Abteilung, Hoëana Gött. VI, fol. 153 ff.

handelter Verträge leichtfertig dem Zugriff Habsburgs preisgegebenen böhmischen Lutheranern Beistand zu leisten und durch verschiedene, an die kaiserliche Seite gerichtete diplomatische Unternehmungen nach Möglichkeit die Aufhebung der Verfolgungen zu bewirken.

Unter dieser Voraussetzung erscheint die Widmung der *Cantiones* an den Freiherrn Hans Ulrich von Eggenberg³⁸ in neuem Licht. Bekanntlich war Eggenberg engster Vertrauter des Kaisers Ferdinand³⁹ und in dieser Eigenschaft »Director des engeren geheimen Rathes [...] und [...] mit allen Vorgängen auf's innigste verbunden, welche das Haus Habsburg, seine Länder und das deutsche Reich betrafen«⁴⁰. Es ist nicht notwendig, hier im einzelnen über Eggenbergs politischen Einfluß zu handeln: Anhand der Quellen⁴¹ kann klar belegt werden, daß dieser eine Stellung am kaiserlichen Hof innehatte, die mit derjenigen des Matthias Hoë von Hoënegg in Kursachsen durchaus vergleichbar war. Vor allem zeigen die zahlreichen an Eggenberg gerichteten »Credenz-, Intercessions- und Interpositionsschreiben«⁴², daß an den Kaiser gerichtete Bitten offenbar in vielen Fällen auf dem Dienstwege über und durch den Fürsten abgewickelt wurden; sein Biograph Hans von Zwiédineck-Südenhorst formuliert noch eindeutiger: »Niemand, der am Kaiserhofs etwas erreichen wollte, unterliess es, sich mit dem Fürsten von Eggenberg in Verbindung zu setzen.«⁴³ Es erscheint absolut plausibel, daß, nachdem die vorherigen direkten Versuche, den Kaiser zur Revision seiner Politik zu bewegen, gescheitert waren, man es nunmehr unternahm, über dessen einflußreichen Berater zum Erfolg zu gelangen. Eggenberg dürfte auch deshalb die richtige Adresse für das konfessionelle Anliegen Kursachsens gewesen sein, weil ihm der Ruf einer gewissen religiösen Toleranz vorausging; es sei daran erinnert, daß der Fürst ursprünglich protestantischen Glaubens und erst im Zuge seines politischen Aufstiegs zum Katholizismus konvertiert war. Sprechender aber noch ist der Umstand, daß Eggenberg offenbar eine zu sehr auf Konfrontation mit den Lutheranern abzielende kaiserliche Politik mißbilligte: Sein ausgesprochen heftiger Widerstand gegen das Restitutionsedikt von 1629 ist deutlicher Ausdruck dieser Haltung⁴⁴.

Vor dem Hintergrund der oben vorgetragenen kursächsischen Initiativen in diesem Zeitraum liegt es deshalb nahe, die Widmung der *Cantiones sacrae* an den

38 Vgl. zur Person Eggenbergs umfänglich: Hans von Zwiédineck-Südenhorst, *Hans Ulrich Fürst von Eggenberg. Freund und erster Minister Kaiser Ferdinands II.*, Wien 1880.

39 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz – Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch. Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585-1628*, Leipzig²/1988, S. 309 f.

40 Zwiédineck-Südenhorst (wie Anm. 38), S. 62.

41 Vgl. dazu die ebd. im Anhang mitgeteilten 65 *Briefe, Acten und Urkunden*.

42 Darunter befinden sich auch Schreiben, die um Begnadigung von solchen Personen nachsuchen, die sich durch die Teilnahme am böhmischen Aufstand kompromittiert hatten; vgl. Zwiédineck-Südenhorst, Anhang, Nrr. XIX bis XXV u. a.

43 Ebd., S. 76. Zu den politischen Prinzipien Eggenbergs vgl. ebd., S. 56 f.

44 Freilich hatte Eggenberg gegenüber dem Kaiser die Bemühungen Johann Georgs um »partielle Restitution« der Rechte der Lutheraner ziemlich eindeutig zurückgewiesen. Offenbar wurde das kurfürstliche Eintreten am kaiserlichen Hof als bloßes Scheinmanöver verstanden, um den Vertrat Sachsens an der protestantischen Sache wenigstens vordergründig zu maskieren. Zu Eggenbergs Schreiben an den Kaiser vom 10. Juni 1623 vgl. Zwiédineck-Südenhorst (wie Anm. 38), S. 77; Abdruck im Anhang, Nr. XVIII.

kaiserlichen Berater als einen neuerlichen Versuch zu deuten, in der Umgebung des Kaisers für eine wohlwollende Haltung gegenüber Kursachsen zu werben, damit im weiteren Sinne für die Aufhebung der böhmischen Protestantenverfolgungen einzutreten. Verschiedene Einzelbeobachtungen sollen helfen, diese These zu stützen:

1. Das Titelblatt der *Cantiones sacrae* trägt das kursächsische Wappen⁴⁵. Daß dieses hier durchaus als Hoheitssymbol aufgefaßt werden darf, daß der Druck dadurch schon äußerlich gewissermaßen eine landesherrliche Autorisierung erhält und nicht als Schützens Privatangelegenheit gelten kann, lehren die wenigen vergleichbaren Fälle innerhalb seines Oeuvres: Op. 2 (*Psalmen Davids*) und op. 12 (*Symphoniae sacrae* III) sind dem Kurfürsten Johann Georg I. selbst gewidmet, die Abbildung des kursächsischen Wappens bedarf hier keiner weiteren Begründung. Op. 9 (*Kleine geistliche Konzerte* II) und op. 10 (*Symphoniae sacrae* II) sind hingegen den beiden dänischen Fürsten Prinz Friedrich sowie König Christian V. dediziert, und hier dürfte der Abdruck des Wappens im Zusammenhang mit der Widmung an ausländische Staatsmänner ebenfalls einen eindeutigen politischen Sinn haben.

2. Der Umstand, daß mit Heinrich Schütz der unmittelbar dem Oberhofprediger unterstellte Kapellmeister von diesem für politische Ziele in Anspruch genommen wurde, kann als Hoës persönlicher Beitrag gedeutet werden, als Zeichen der Verpflichtung, die Situation durch eigene Bemühungen zu bereinigen; zahlreiche Briefe an Freunde, in denen der Versuch spürbar ist, das in Mißkredit geratene Ansehen zu bessern und die eigene Zerknirschung über die Vorgänge in Böhmen zum Ausdruck zu bringen, weisen in dieselbe Richtung. Das wirkt um so verständlicher, als etliche der kursächsischen Politik kritisch gegenüberstehende Stimmen namentlich in der Person des Oberhofpredigers den eigentlichen »Verräter« an der lutherischen Sache in Böhmen sehen wollten⁴⁶. Daß die Dedikation der *Cantiones sacrae* letztlich durch Hoë initiiert wurde, gewinnt auch Konturen durch die Überlegung, daß Schütz in den damaligen Krisenzeiten als untergeordneter Bedienter bei Hofe kaum befugt gewesen sein dürfte, in einem betont eigenmächtigen Akt eine Widmung an den kaiserlichen Rat zu publizieren.

3. Es ist schon angeklungen, daß die Hinwendung an den Freiherrn von Eggenberg als weitsichtiges diplomatisches Vorgehen beurteilt werden darf; daß in diesem Zusammenhang der großes künstlerisches Ansehen genießende und über jeglichen Verdacht der politischen Intrige erhabene Schütz aufgeboten wird, kann ebenfalls als kluger Schachzug gelten. In derselben Weise mußte ein Zeitgenosse, der die oben beschriebenen politischen Vorgänge genau hatte verfolgen können, weil ein großer Teil der maßgeblichen Schriften in gedruckter Form vorlag, die Widmung aufnehmen: Man konnte den Vorgang nur als den von exponiert lutherischer Warte ausgehenden und devoten Versuch auffassen, die kaiserliche Seite günstig zu beeinflussen.

Ob freilich Eggenberg tatsächlich für so kunst- und musikliebend gehalten werden muß, wie dies die Schütz-Literatur immer wieder zum Ausdruck gebracht hat,

45 Vgl. die Abbildungen in SGA und NSA, auch die Angaben im SWV.

46 Diesbezügliche Schriften, unter denen der *Papistische Zungendrescher* von 1623 hervorragt, nennt Knapp (wie Anm. 16), S. 28.

ist nicht so sicher: Die biographischen Quellen belegen nichts dergleichen⁴⁷, allein das Schützsche Vorwort zu den *Cantiones sacrae*, das allerdings auf eine persönliche Bekanntschaft anlässlich des Kurfürstentages von 1617 in Dresden anspielt, spricht sich in dieser Weise aus⁴⁸. Im Sinne der politischen Absichten Kursachsens folgerichtiger wäre indes eine andere Überlegung, daß nämlich mit der Dedikation an Eggenberg eine zunächst bloß äußere, gewissermaßen den diplomatischen Dienstweg einhaltende Maßnahme vollzogen sei, daß darüber hinaus jedoch eine weitergehende Intention bestehe, die sich an den Kaiser selbst richte; daß die direkte Widmung an diesen in der geschilderten politischen Situation nicht gut möglich war, versteht sich von selbst. Weniger als der Fürst Eggenberg gilt nämlich Ferdinand II. als eigentlicher Freund und Förderer der Musik⁴⁹. Dieser hatte bereits als Erzherzog in Graz eine umfangreiche Hofkapelle unterhalten, die er bei der Übersiedlung nach Wien mit sich führte und in der Folge durch die Anwerbung neuer hervorragender Musiker stetig zu erweitern suchte; täglich ließ er sich in der Kirche oder in seinen Gemächern durch das Musizieren zur Andacht stimmen. Vielleicht noch wesentlicher ist eine zweite Beobachtung: die aus einer tiefen religiösen Devotion sich herleitende Gepflogenheit des Kaisers, einen Großteil seiner Mußstunden mit geistlicher Lektüre zuzubringen⁵⁰. Es ist bezeugt, daß hierbei neben anderem auch die Schriften der Kirchenväter und die Bibel herangezogen wurden, wobei eine besondere Bedeutung den Psalmen zukam.

Es fällt nun auf, daß die Textzusammenstellung der *Cantiones sacrae* nicht nur die Lesegewohnheiten Ferdinands widerspiegelt, sondern daß deren immer wieder herausgearbeitete schwermütige Grundhaltung »des Schuldbewußtseins der sündigen Menschenseele und des daraus entspringenden heißen Ringens um die göttliche Vergebung«⁵¹ auch eine Entsprechung in der persönlichen Frömmigkeit des Kaisers hat⁵². Das würde freilich bedeuten, daß die Überlegungen zur Textwahl von Schützens Motettensammlung in eine Richtung zu gehen hätten, die bisher von der Musikforschung nicht beachtet worden ist. Seit der großen Studie von Anna

47 Vgl. Zwiedineck-Südenhorst (wie Anm. 38), *passim*.

48 Die Anwesenheit Eggenbergs in Dresden ist freilich, so weit zu sehen, in den Quellen nirgends bezeugt. Vgl. Zwiedineck-Südenhorst, *passim*; Franzl (wie Anm. 20), S. 169; Friedrich von Hurter, *Geschichte Kaiser Ferdinands II. und seiner Eltern*, Bd. 7, Schaffhausen 1854, S. 213, Anm. 35.

49 Vgl. dazu jetzt Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oxford 1995.

50 In religiösen Dingen besaß der jesuitische Beichtvater Wilhelm Lamormaini einen ebenso großen Einfluß auf den Kaiser wie Eggenberg in politischen Fragen. Zu den Lebensgewohnheiten Ferdinands insgesamt vgl. Franzl (wie Anm. 20), S. 286 ff.

51 Vgl. Abert (wie Anm. 2), S. 3 f. Eine anschauliche Beschreibung der *Cantiones* IV bis VIII (SWV 56-60) gibt schon Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. II, Berlin 1834, S. 170 f.: »Ein Betender steht unter dem Kreuze des Heilandes, betrachtet mit schmerzlichem Mitleiden die Wunden des Gekreuzigten, wird in tiefer Zerknirschung darauf geführt, daß seine Sünde es sei, welche dieses Leiden über seinen Herrn gebracht, und erinnert sich dann des Versöhnungsmittels, das ihm dadurch geschenkt worden.«

52 Eine vom Kaiser oft zitierte und als Ausdruck eigener Religionshaltung verstandene Devise lautet: »Herr, mein Herz hat mich nicht erhöht, ich bin ein Wurm und kein Mensch, ein Abscheu der Menschen und ein Auswurf des Pöbels« (nach Ps. 22, 7). Vgl. Gindely (wie Anm. 9), Bd. II, S. 13.

Amalie Abert besteht die Überzeugung, daß der protestantische »Urkantor« Heinrich Schütz für seine Motettensammlung eine Textquelle herangezogen habe, die, obwohl stark durch Texte der Kirchenväter geprägt, sich letztlich in der Tradition solcher seit der Mitte des 16. Jahrhunderts weit verbreiteten evangelischen Andachtsbücher wiederfinde. Dies hat den Blick bisher dafür verstellt, daß in derselben Zeit eine gleiche Tradition auch für den katholischen Bereich bezeugt ist. Wenn stets behauptet wurde, daß die Kombination der bei Musculus schon in der ersten Ausgabe von 1553 anzutreffenden pseudoaugustinischen Schriften der *Meditationes Divi Augustini*, der *Soliloquia* und des *Manuale Divi Augustini* bestimmend für die Schützschen *Cantiones* geworden sei, so ist dem entgegenzuhalten, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, mit dem katholischen Andachtsbuch des Timann Borckens, *Enchiridion precationum illustrium virorum*⁵³, bereits zwei Jahre zuvor eine etwa ähnliche Textzusammenstellung vorgelegen hatte; der Sachverhalt, daß solche Textsammlungen gleichzeitig in beiden Konfessionen Verbreitung fanden⁵⁴, entzieht der Annahme, daß Schütz gewiß auf ein mit lutherischen Intentionen kompliziertes Gebetbuch zurückgegriffen haben müsse, den Boden. Nachdem sämtliche bisherigen Versuche, die – nicht nur in Schützens Oeuvre, sondern auch mit Blick auf die übrige zeitgenössische Motettenkomposition⁵⁵ – einzigartige Konzentration solcher Texte in den *Cantiones sacrae* zu deuten, wenig überzeugend ausfallen, wäre von dieser Seite die nach allem, was oben gesagt wurde, plausible Lösung anzubieten, daß hier eine Textkompilation vorliegt, die vielleicht weniger aus eigenem religiösen Antrieb als vielmehr in weiten Teilen mit Blick auf die katholische Konfession des Adressaten vorgenommen wurde.

VI

Wesentliche Motive für die Entstehung der *Cantiones sacrae* sind offenbar in den politischen und konfessionellen Bedingungen der Zeit zu suchen. Die Möglichkeit, daß hier ein Motettensammelwerk dazu verwendet wurde, auf dem Wege der Dekoration bestimmte diplomatische Ziele zu verfolgen, rückt die *Cantiones sacrae* trotz – oder hier gerade wegen – ihrer inneren religiösen Ausrichtung in die Nähe der Kategorie »Musik zu politischen Zwecken«. Freilich wäre mit dieser Einordnung im Falle Schütz kein Präzedenzfall geschaffen: Erinnerung sei an die beiden Konzerte *Syncharma musicum* (SWV 49) und *Teutonium dudum* (SWV 338), komponiert 1621 zur Huldigung der schlesischen Stände, oder an das bekannte, für den Mühlhäuser Kurfürstentag von 1627 angefertigte *Da pacem* (SWV 465); die Bereitstellung derartiger Tonwerke gehörte zu den selbstverständlichen kapellmeisterlichen Verpflichtungen. Schließlich bleibt zu resümieren, daß sämtliche hier vorgeschlagenen Deutungsversuche keine Antwort auf die Frage nach Heinrich Schütz' eigener Rolle in den dargestellten Vorgängen gestatten. Wir wissen nichts über

53 Paul Althaus, *Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur*, Gütersloh 1927, S. 73 f.

54 Ebd., S. 64 ff.

55 Abert (wie Anm. 2), S. 2. Eine Zusammenstellung der sonstigen von Schütz vertonten Meditations- und Andachtstexte liefert Blankenburg (wie Anm. 4), S. 62 f.

seine mögliche Identifikation mit den beschriebenen politischen Vorgängen und Zielen, auch nichts über die Haltung zu den anticalvinistischen Strömungen in Dresden⁵⁶, weil die Beziehung zu seinem Dienstherrn Hoë von Hoënegg weitgehend im Dunkeln liegt. Schließlich bleibt uns auch die Antwort auf die Frage, in welcher Weise Schütz' eigene religiöse Einstellung sich etwa mit der besonderen Textwahl der *Cantiones sacrae* in Übereinstimmung befindet, versagt: Es ist ohne weiteres einsichtig, daß es neuer Quellenfunde bedarf⁵⁷, um in diesen, für die Persönlichkeit Schützens zentralen Fragen schlüssige Antworten zu finden.

56 Zu prüfen wäre vielleicht in diesem Zusammenhang, ob Schütz' in ziemlicher Nähe zu den *Cantiones sacrae* entstandene Vertonung des Becker-Psalters, der sich ja vor allem gegen den calvinistischen Lobwasser-Psalter richtet, mit dieser Haltung in Verbindung zu bringen ist.

57 Anfragen, ob sich in den Eggenberger Archiven Quellen erhalten hätten, die mit dem Dedikationsvorgang in Verbindung zu bringen sind, bzw. ob gar das Dedikationsexemplar noch vorhanden sei, sind durchweg negativ beantwortet worden. Den Herren Dr. Heinrich Purkarthofer (Steiermärkisches Landesarchiv Graz), Wolfgang Wieland (Schwarzenbergische Archive Murau) und Jirí Zálaha (Statní oblastní archiv, Český Krumlov) danke ich für freundlich erteilte Auskünfte bestens.

Zum Werkstil der »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz

(Teil 1)

von

WERNER BREIG

Heinrich Schütz hat selbst sein 1648 veröffentlichtes Druckwerk *Geistliche Chormusik* einem bestimmten Stil zugeordnet, nämlich dem »Stylus ohne den Bassum continuum«. In diesem Stil gedachte Schütz, wie er im Vorwort mitteilt, »ein Wercklein [...] anzugehen«, um damit die jungen deutschen Komponisten »anzufrischen«, mittels Übung im generalbaßlosen Satz für sich die Fundamente des Kompositionshandwerks zu legen.

Allerdings wird durch dieses Kriterium der Stil der *Geistlichen Chormusik* noch nicht als Werkstil eingegrenzt. Gewiß ist die Abwesenheit der Besetzungskomponente »Generalbaß« (die allenfalls als ad-libitum-Zutat geduldet wird) mehr als eine Äußerlichkeit: Fehlt der Generalbaß, so muß die Komposition aus einem Stimmenverbund bestehen, der den Raum zwischen höchster und tiefster Lage als Kontinuum erfüllt; und die obligaten Stimmen sind nicht nur für die lineare Gestaltung verantwortlich, sondern auch dafür, daß der Zusammenklang in jedem Augenblick die nötige Fülle aufweist (d. h. im Normalfall dreitönig ist und einen gut klingenden vertikalen Aufbau hat) – Forderungen, die im Generalbaßsatz nicht gestellt werden.

Dennoch kann die Einhaltung dieser Bedingungen, wie sich aus Schütz' eigenem Oeuvre ablesen läßt, zu sehr verschiedenen Resultaten führen. Denn ohne Generalbaß ist auch die ältere Motettensammlung *Cantiones sacrae* von 1625¹, ein Opus, das sich in seinem stilistischem Profil deutlich von der *Geistlichen Chormusik* abhebt. Und auch Schütz' frühes italienisches Meisterstück, die Madrigale op. 1 – die Vorrede der *Geistlichen Chormusik* spielt auf sie an – repräsentieren den »Stylus ohne den Bassum continuum«. Mit dem Generalbaß-Kriterium wird also kein Werkstil definiert und nicht einmal der Gattungsstil der Motette, sondern ein satztechnisches Prinzip, das im 17. Jahrhundert zu sehr verschiedenen Konkretisierungen führen konnte.

Für einen Versuch, den Stil der *Geistlichen Chormusik* als Werkstil zu umreißen, kann Schütz' eigene Begriffsbildung nur ein Rahmen sein, der auszufüllen ist durch Kriterien, die aus den Kompositionen selbst gewonnen sind.

Daß das Opus von 1648 einen charakteristischen Werkstil hat, ist schon immer betont worden. Er wird in der Schütz-Literatur gern, und sicherlich nicht zu

1 Bekanntlich hat Schütz auch für dieses Opus die generalbaßlose Kompositionsart *expressis verbis* betont: Zur Hinzufügung eines Continuo-Stimmbuchs im Druck, so erfahren wir aus der Vorrede an die Organisten, habe ihn der Verleger genötigt (»Bibliopola [...] Bassum istum generalem mihi extorsit«). Nur in einigen wenigen Stücken dieses Opus hat der Generalbaß eine selbständige Funktion, was der Komponist in der Vorrede erklärt.

Unrecht, umschrieben mit dem Hinweis auf die Rücknahme von satztechnischen und expressiven Wagnissen, wie sie für die Italienischen Madrigale und die *Cantiones sacrae* bezeichnend sind. So sah Hans Joachim Moser in der *Geistlichen Chormusik* im Vergleich zu den *Cantiones sacrae* »jegliche Lust am artistischen Experiment, jede jesuitierende Verzückung von damals [...] verschwunden, der Grundzug ist ein ernsthaft schlichtes, biderb-teutsches Luthertum geworden, das sich freudig und vorbehaltlos in den Dienst der lebendigen Kirchengemeinschaft stellt«; und einige Zeilen später bescheinigt Moser dem Opus »eine edle Klassizität ohne Zucker- und Pfefferwürzen [...], die in ihrer Überzeitlichkeit dennoch starke Wärme ausstrahlt [...]«². Auf künstlerische Qualitäten wird mit einer solchen Charakterisierung freilich allenfalls in zweiter Linie abgehoben.

Eine Spur von Verlegenheit gegenüber der *Geistlichen Chormusik* als Kunstwerk scheint auch noch bei Joshua Rifkin³ mitzuschwingen. Er betont den lehrhaften Charakter dieses Werkes, mit dem Schütz einen »abschließenden und höchst praktischen Kommentar zu der vorangehenden Kontroverse« (zwischen Siefert und Scacchi) lieferte, und sieht in der Komposition der *Geistlichen Chormusik* einen Akt »anhaltender kritischer Reflexion«, »ein beredtes Zeugnis für das, was man seine musikalische Gewissenhaftigkeit [...] nennen mag«. »Aus rein musikalischer Sicht«, so schreibt Rifkin abschließend, »bleiben die Motetten Ausnahmewerke; auch wenn über ihren künstlerischen Wert kein Zweifel bestehen darf, wird man kaum sagen können, daß sie auf der Hauptlinie von Schütz' Weg als Komponist liegen«.

Das Ziel der folgenden Darstellung ist es nicht, Urteile wie »biderb-teutsch«, »Klassizität«, »Überzeitlichkeit« zu bestätigen oder abzulehnen oder über die zentrale oder periphere Stellung des Opus im Gesamtwerk zu befinden. Urteile wie die zitierten stützen sich zwar auf Eigenschaften von Schütz' Komposition, sind aber kaum zwingend aus ihnen abzuleiten und stehen immer in der Gefahr, eher Perspektiven des Betrachters widerzuspiegeln⁴. Gefragt werden soll hier zunächst nach den Grundelementen der Kompositionstechnik der *Geistlichen Chormusik*.

Einleitend ist die Frage der stilistischen Homogenität der Werksammlung zu klären und damit sozusagen die Versuchsanordnung festzulegen (I); auf dieser Basis soll dann der Werkstil der *Geistlichen Chormusik* unter den Aspekten »Ordnung der musikalischen Zeit« (II) und »Ordnung des musikalischen Raumes« (III) untersucht werden⁵.

2 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel¹/1936, ²/1954, S. 495.

3 Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: *SjB* 9 (1987), S. 5-21; hier S. 16.

4 Man könnte sogar fragen, ob nicht die zitierte Charakterisierung in Hans Joachim Mosers 1935 abgeschlossener Schütz-Monographie weniger eine ästhetische Würdigung darstellt als vielmehr eine Reaktion auf die aus dem gleichen Jahre stammende Äußerung von Herbert Birtner, in der dieser sich die Sprachregelung der nationalsozialistischen Kulturpolitik zueigen gemacht hatte (vgl. die Zitate in Arno Forcherts Beitrag in vorliegendem Band, S. 16). Der von Birtner gepriesenen 'restlosen Eindeutschung' und 'Volkverbundenheit' wäre mit der Formulierung »biderb-teutsch« das Siegel des Beschränkten aufgedrückt worden.

5 Der hier abgedruckte Textteil umfaßt die Abschnitte I und II und entspricht dem in Dresden Vorgetragenen; er soll im nächsten Band des Schütz-Jahrbuchs durch die Darstellung des Aspektes »Musikalischer Raum« fortgesetzt werden.

I. Geplantes Werk oder Sammelbecken?

Die *Geistliche Chormusik* gehört zur Gruppe der in den Jahren 1647 bis 1650 in rascher Folge gedruckten Opera 10 bis 12, mit denen Schütz' Veröffentlichungsaktivität ihren Höhepunkt erreichte: 1647 und 1650 erschienen die Teile II und III der *Symphoniae sacrae*, dazwischen 1648 die *Geistliche Chormusik*. Es scheint, als habe der in seinem siebenten Lebensjahrzehnt stehende Komponist darauf abgezielt, sein künstlerisches Lebenswerk systematisch abzurunden. Darauf deutet auch die Tatsache, daß er in der Publikation von 1647 ein Verzeichnis seiner bisher erschienenen Druckwerke gab und dabei den früheren Werken von den Italienischen Madrigalen (1611) bis zum II. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* rückwirkend die Opusnummern 1 bis 9 zuordnete.

Das Bewußtsein des Autors, in den jeweiligen Gattungen abschließende Publikationen vorzulegen, hat offenbar dazu geführt, daß die einzelnen Sammlungen nicht nur neuere Werke enthalten. Sie dienen gleichzeitig auch dazu, ältere Werke den Zufälligkeiten der handschriftlichen Überlieferung bzw. der Drucküberlieferung in nur wenigen Exemplaren zu entziehen. Dies hat beispielsweise – um den Extremfall zu nennen – dazu geführt, daß Schütz in die Sammlung von 1650 eine mehr als drei Jahrzehnte ältere Hochzeitsmusik für seinen Bruder Georg (SWV 412 bzw. 48) aufnahm (freilich in einer eingreifend revidierten Fassung⁶).

Was die *Geistliche Chormusik* betrifft, so ist sie gewiß als einheitliches Werk geplant; darauf deutet schon Schütz' Angabe, er habe ein der Schulung junger Komponisten dienendes 'Werklein angehen' wollen. Doch hat sich Schütz auch hier die Möglichkeit nicht nehmen lassen, ältere geistliche Kompositionen zum Druck zu bringen, die die Bedingung erfüllten, keinen obligaten Basso continuo zu haben. Dies läßt sich schon anhand von äußeren Indizien für mehrere Stücke erweisen:

1. Das seiner musikalischen Substanz nach älteste Werk der Sammlung ist die Motette *Der Engel sprach zu den Hirten* (Nr. 27, SWV 395); es stammt bekanntlich überhaupt nicht von Schütz, sondern ist eine Verdeutschung von Andrea Gabriellis *Angelus ad pastores ait* aus dem Druck *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli [...]* von 1587⁷.

2. Anlässlich des Todes des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein (gest. am 19. November 1630) schrieb Schütz die sechsstimmige Motette *Das ist je gewißlich wahr* und veröffentlichte sie als Einzeldruck (SWV 277). Das Werk wurde dann in einer revidierten Fassung als Nr. 20 in die *Geistliche Chormusik* aufgenommen (SWV 388).

3. Im Jahre 1635 (oder spätestens 1636) sandte Schütz der Kasseler Hofkapelle auf Ersuchen des Landgrafen Wilhelm V. handschriftliche Stimmensätze von unveröffentlichten Kompositionen⁸. Darunter befindet sich die heute noch in Kassel vorhandene Frühfassung der sechsstimmigen Motette *Die Himmel erzählen die*

6 Zum Revisionsvorgang vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: SJB 3 (1981), S. 24-39, speziell S. 33-35.

7 RISM: 1587¹⁶.

8 Ich folge hier der überzeugenden Rekonstruktion des Vorgangs von Joshua Rifkin (Artikel *Heinrich Schütz*, in: New GroveD 17, S. 9).

Ehre Gottes (SWV 386 bzw. 455). Außerdem können wir aus dem Kasseler Inventar von 1638 erschließen, daß zu dieser Zeit zwei weitere (später verlorengegangene) handschriftliche Fassungen von Werken der *Geistlichen Chormusik* in Kassel vorhanden waren. Die Titel⁹ begegnen in der *Geistlichen Chormusik* als Nr. 24 (*Was mein Gott will, das gscheh allzeit* SWV 392) und Nr. 29 (*Du Schalksknecht* SWV 397).

Damit sind fünf Werke – der Zahl nach reichlich ein Sechstel des Gesamtrepertoires – nachgewiesen, die auf jeden Fall bereits längere Zeit vor der Drucklegung der *Geistlichen Chormusik* existierten.

Die Besetzungstypen der *Geistlichen Chormusik* sind dabei unterschiedlich stark repräsentiert. Nicht vertreten ist der Typus der fünfstimmigen Motette mit doppelter Belegung entweder der Diskant- oder der Tenorlage (Nr. 1-12). Von dem zweiten standardisierten Typus, nämlich der sechsstimmigen Motette mit zwei Sopran- und zwei Tenorstimmen (Nr. 13-23), sind für zwei Werke (SWV 386 und 388) Frühfassungen bekannt.

Drei der früher nachweisbaren Werke aber gehören zur Gruppe der letzten sechs Stücke der *Geistlichen Chormusik*, die sämtlich singuläre Besetzungen haben, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie gemischt vokal-instrumental sind und/oder mehr als sechs Stimmen haben. Sie sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt. Die Schlüssel-Abkürzungen sind aus Bittingers SWV übernommen¹⁰; Großbuchstaben sind für textierte, Kleinbuchstaben für untextierte Stimmen verwendet; die Nummern der bereits früher belegbaren Kompositionen sind mit einem Sternchen bezeichnet:

Nr.	SWV	Textanfang	Besetzung
24*	392	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	A T t b ^r b s ^b
25	393	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	S S M A T B ^r B
26	394	Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume	v S a T t b ^r b
27*	395	Der Engel sprach zu den Hirten ¹¹	S a T t t b b
28	396	Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört	A A t t b ^r b s ^b
29*	397	Du Schalksknecht, alle deine Schuld	T t b ^r b ^r b s ^b s ^b

Daß ein Stück früher entstanden ist, besagt nicht unbedingt, daß es stilistisch am Rande steht. Die beiden sechsstimmigen Motetten SWV 386 und 388 offenbaren für den, der ihre Vorgeschichte nicht kennt, nicht ohne weiteres, daß sie älteren Datums sind. Bei den Nummern 24, 27 und 29 aber trifft die frühere Entstehung mit einer deutlich ausgeprägten stilistischen Randstellung zusammen. Sie repräsentieren eine Art »stile antico« und erwecken den Eindruck, daß sie weitaus früher als in den 1630er Jahren entstanden sind. Die anderen drei Stücke mit Sonderbesetzung

9 Die Angaben lauten: »Du Schalksknecht à 7. H. S.« und »Waß mein Gott wil. à 6. H. S.«; vgl. Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 129.

10 S, M, A, T, Br, B und Sb stehen für Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor-, Bariton-, Baß- und Subbaß-Schlüssel.

11 Für SWV 395 gibt der Originaldruck als Besetzungsmöglichkeiten für die 6. Stimme »Instrumentum quartum vel vox« an; ungeachtet der Instrumentalangaben sind alle Stimmen textiert.

unterscheiden sich in ihrer stilistischen Haltung in ähnlicher Weise von den Motetten mit den Standardbesetzungen¹².

Die in der Überschrift dieses Abschnitts gestellte Frage ist also nicht eindeutig zugunsten der einen oder der anderen Alternative zu beantworten, sondern nur im Sinne eines »Sowohl – als auch«.

Daß eine Gruppe von Stücken als stilistisch peripher eingestuft wird, enthält kein Urteil über die Originalität und die Qualität dieser Stücke; und es steht außer Frage, daß sie in einer umfassenden Würdigung der *Geistlichen Chormusik* ihren Platz haben müßten. In unserem Zusammenhang aber soll es zunächst darum gehen, sozusagen die stilistische Mitte der *Geistlichen Chormusik* zu beschreiben. Für die folgenden Erörterungen bleiben die letzten sechs Stücke des Druckes deshalb außer Betracht. Material für die Untersuchung bilden demnach jene vier Fünftel des Werkes, deren gemeinsame Merkmale Fünf- bis Sechsstimmigkeit, Beschränkung auf die vier Vokalschlüssel (Sopran, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) und durchgehende Textierung sind. Die Homogenität und das zahlenmäßige Gewicht dieser Gruppe berechtigen zu der Annahme, daß der Werkstil, den Schütz in der *Geistlichen Chormusik* ausprägen wollte, in erster Linie in ihnen repräsentiert ist.

II. Die Ordnung der musikalischen Zeit

a) Vorbemerkungen

Bei der Beschreibung der musikalischen Zeitordnung in der *Geistlichen Chormusik* ist zunächst zu berücksichtigen, daß wir es mit Vokalpolyphonie zu tun haben. Musikalische Zeitordnung ist also stets zugleich Textrhythmisierung.

Eine weitere Beobachtung ist vor auszuschicken: Der Textvortrag in der *Geistlichen Chormusik* tendiert zur syllabischen Deklamation. Nicht daß Melismen grundsätzlich vermieden würden: es gibt sie an einer Reihe von Stellen. Sie sind aber eine Sonderform der Textdeklamation, die Schütz gezielt und sparsam anwendet. Man könnte sagen, es handelt sich um »Figuren« im rhetorischen Sinne der Abweichung von der Normalsprache¹³.

Ganz allgemein läßt sich von der metrisch-rhythmischen Ordnung der *Geistlichen Chormusik* sagen: Sie beruht einerseits auf derjenigen der Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts und modifiziert diese Ordnung andererseits durch Elemente aus der Tradition des Madrigals.

12 Dies gilt am wenigsten für die rein vokale siebenstimmige Motette *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*.

13 Hier die charakteristischsten Stellen mit melismatischer Textdeklamation in der *Geistlichen Chormusik*: Nr. 3 *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes*: »Werken«; Nr. 5 *Gib unsern Fürsten: führen«*, »Amen«; Nr. 7 *Viel werden kommen*: »(Zähne-)klappern«; Nr. 10 *Die mit Tränen säen*: »säen«, »weinen«; Nr. 11 *So fahr ich hin zu Jesu Christ*: »ewigen (Leben)«; Nr. 13 *O lieber Herre Gott*: »Herre«; Nr. 15 *Ich bin eine rufende Stimme*: »Weg«, »Wasser«; Nr. 18 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*: »laufen«, »(Ehre sei dem) Vater«; Nr. 20 *Das ist je gewißlich wahr*: »Amen«; Nr. 21 *Ich bin ein rechter Weinstock*: »Reben«; Nr. 22 *Unser Wandel ist im Himmel*: »verklären«; Nr. 25 *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*: »umgeben«. – Nicht berücksichtigt sind hier jene Melismen, die lediglich dazu dienen, nacheinander einsetzende Stimmen gleichen Textes zu einer gemeinsamen Kadenz zu führen.

Als Ausgangspunkt der Beschreibung wähle ich die Klassische Vokalpolyphonie, da sie, anders als das Madrigal, ein einheitliches Regelsystem hat, das zudem bereits vor längerer Zeit in wesentlichen Punkten exakt analysiert worden ist¹⁴. Ich beschreibe dieses System hier nur so weit, wie es nötig ist, um eine Basis für die Analyse des Stils der *Geistlichen Chormusik* zu gewinnen. Dabei beschränke ich mich auf das binäre Metrum, das sowohl in der Klassischen Vokalpolyphonie als auch in der *Geistlichen Chormusik* die Grundform der Zeitordnung ist. Das ternäre Metrum stellt davon eine Abweichung dar, die – ebenso wie die melismatische Deklamation im Verhältnis zur syllabischen – den Charakter einer »Figur« hat.

b) Normaldeklamation

Die zentrale Tondauer der Klassischen Vokalpolyphonie ist die Minima (die ich im folgenden mit dem modernen Ausdruck »Halbenote« oder kurz »Halbe« belegen werde).

»Zentral« ist die Halbe schon in einem äußerlichen Sinne, indem sie den mittleren von fünf Notenwerten darstellt, die innerhalb eines »Tempus« (einer Brevisseinheit) vorkommen: Brevis – Semibrevis (= Ganzenote) – Halbe – Viertel – Achtel. Zentral ist sie aber auch deshalb, weil sie in ihren satztechnischen Eigenschaften gewissermaßen im Schnittpunkt der Möglichkeiten der längeren und der kürzeren Notenwerte steht.

Die Halbenote steht in einem vierfachen Kontext: 1. mit den anderen Elementen der Zeitstruktur, 2. mit den Betonungsverhältnissen des unterlegten Textes, 3. mit der Melodieführung, 4. mit dem Zusammenklang. Dazu im einzelnen:

1. Die Halbe ist der größte rhythmische Wert, dessen Geltung durchweg davon bestimmt wird, ob sie als erste oder zweite, also betonte oder unbetonte Note ihrer Größenordnung steht.

Die in Partiturausgaben übliche Taktstrichsetzung in Brevisabständen läßt zwar auch auf der höheren metrischen Ebene, nämlich bei den Semibreven (Ganzenoten), einen Unterschied zwischen erster und zweiter Hälfte einer Brevis ersehen, und dieses Verhältnis wird auch durch das originale Mensurzeichen ausgesprochen (Tempus imperfectum diminutum). Doch kommt diese Unterscheidung in der Satztechnik nur in Ausnahmefällen zum Tragen; ich vernachlässige sie deshalb hier.

Die Unterscheidung zwischen betonter und unbetonter Halber schlägt auf den nächstkleineren Wert durch. Das heißt: Die Geltung einer Viertelnote bemißt sich zunächst danach, ob es sich um das erste (betonte) oder das zweite (unbetonte) von zwei Vierteln handelt; darüber hinaus aber werden betonte Viertel noch danach unterschieden, ob sie auf betonter oder unbetonter Halber stehen.

Die Stellung der Halben im gesamten Betonungssystem läßt sich durch das folgende Diagramm veranschaulichen¹⁵:

14 Vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925. Eine didaktische Anwendung seiner Analysen gab Jeppesen in seinem Buch *Kontrapunkt – Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935.

15 Achtelnoten kommen in der Regel nur paarweise und auf unbetontem Viertel vor; zu ihrer Behandlung vgl. Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. 73 f.

Tempus

The diagram illustrates the relationship between different rhythmic values in a common time signature. A bracket labeled 'Tempus' spans the first two staves. The staves are labeled as follows:

- Brevis:** A single vertical line with a flag.
- Semibrevis (Ganze):** A single oval note.
- Minima (Halbe):** A single vertical line with a flag and a horizontal bar above it.
- Semiminima (Viertel):** A single vertical line with a flag and a horizontal bar above it, with a small hook above the flag.
- Fusa (Achtel):** A pair of vertical lines with flags and horizontal bars above them, with a small hook above the first flag.

2. Die Halbe ist der kleinste Dauerwert, der uneingeschränkt syllabisch textierbar ist, wobei tendenziell betonte und unbetonte Silben mit betonten bzw. unbetonten Halben verbunden werden.

3. Die Halbe ist der kleinste Wert, der melodisch ohne Einschränkungen in der Diastematik ist; d. h. alle nicht grundsätzlich stilwidrigen Intervalle können in der Halbe-Bewegung verwendet werden (im Unterschied zu Viertelnoten, die in dieser Hinsicht Einschränkungen unterliegen).

4. Der Anfang einer Halbe-Position ist meist konsonant. Die wichtigste Ausnahme davon bildet die vorbereitete Synkopardissonanz. Dagegen sind Halbe als Durchgangsdissonanzen – also Fux' und Jeppesens »zweite Art« – in der Klassischen Vokalpolyphonie sehr selten; Durchgänge haben normalerweise den Wert von Viertelnoten.

Dieses in sich schlüssige und stabile System sei an einem kurzen Ausschnitt aus einer Motette von Giovanni Pierluigi da Palestrina¹⁶ exemplifiziert (Beispiel 1).

Beispiel 1: Palestrina, Motette *Domino, quando veneris* (1581), I. pars

The musical score consists of four staves in G-clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics are:

u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - - rae
 u - bi me ab - scon - dam a vul - tu
 u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - rae tu - ae, i - rae
 u - bi me ab - scon - dam a vul - tu i - rae tu - ae,

16 Palestrina, *Le opere complete* (ed. Casimiri) 11, S. 3.

Der Text besteht aus zwei Bestandteilen, die in sich trochäisch-jambischen Rhythmus haben:

úbi mé abscóndam / a vúlto írae túae

Die Betonungsstruktur des Textes lenkt den musikalischen Rhythmus, ohne ihn zu knechten. Das Betonungsgefälle zwischen ersten und zweiten Halben ist unmißverständlich und in seinem Bezug auf die Textakzente jederzeit deutlich; Anfang und Ende der Textteile können (bzw. müssen) frei gehandhabt werden. Die Halben bewegen sich kleinschrittig, nutzen hier also ihren melodischen Bewegungsspielraum nicht extensiv aus. Mehrmals treten Synkopensdissonanzen auf (T. 23, 3. Halbe; T. 24, 3. Halbe, T. 26, 1. und 3. Halbe, T. 27, 1. Halbe). Daß die Brevis-Einheit ohne Bedeutung für den Verlauf ist, läßt sich daran ablesen, daß das Wort »ubi«, das zunächst dreimal auf der 2. Halben einer Brevis einsetzt, im Alt (T. 26) auf einer 4. Halben beginnt, ohne daß dies als »Taktverschiebung« empfunden würde. –

In der *Geistlichen Chormusik* gibt es große Strecken, die den Regeln der klassischen Vokalpolyphonie vollkommen entsprechen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß Schütz sich der schon im frühen 17. Jahrhundert selbstverständlich gewordenen rhythmisch verkürzten »madrigalischen« Schreibweise bedient, bei der eine Viertelnote der Halben in der klassischen Vokalpolyphonie entspricht. Michael Praetorius stellt in Band III seines *Syntagma musicum* den Beginn einer Motette von Orlando di Lasso in der »bey Orlandi zeiten¹⁷« üblichen Schreibweise (Zeile 1) mit derjenigen seiner Zeit (Zeile 2) synoptisch untereinander:

Beispiel 2: Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III (1619), S. 49

Ein Beispiel für die Übernahme der »klassischen« Ordnung bieten in der *Geistlichen Chormusik* die Anfangstakte der ersten Motette – fast als wollte Schütz gleich zu Beginn des Opus die Norm seines Motettensatzes kenntlich machen (Beispiel 3).

Die Deklamation orientiert sich, analog zum Palestrina-Beispiel, an der Folge von betonten und unbetonten Viertelnoten. Deutlich ist zu erkennen, daß Deklamation auf der Basis des Prinzips »Deklamation in Vierteln« keineswegs zu rhythmischer Eintönigkeit führt. So sind bereits von den acht Silben der ersten Texteinheit

¹⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel [etc.] 1958 (Documenta musicologica I/15), S. 49.

wäre¹⁸. Eine weitere Durchbrechung der reinen Viertelbewegung ist der synkopierte Einsatz der zweiten Texteinheit »nicht entwendet werden«, den man als »Anschluß-Synkope« bezeichnen könnte. Eine Abweichung von der Viertelbewegung stellen schließlich die Melismen in T. 3-4 und 6-7 dar; sie haben die Funktion, den Deklamationsvorsprung einer Stimme im Vorfeld einer Kadenz auszugleichen. Deklamation in Viertelbewegung und rhythmische Abläufe in anderen Werten stehen also im Verhältnis von Norm und Abweichung. Erst wenn es für Abweichungen Gründe der beschriebenen Art (oder ähnliche) nicht mehr gibt, kann von einer Änderung der Norm gesprochen werden.

Entsprechend ist die Synkopendissonanz auf Viertel bezogen; man sehe die Folge: T. 3, 4. Viertel: konsonierende Vorbereitung, T. 4, 1. Viertel: Dissonanz, T. 4, 2. Viertel: Auflösung; mehrere weitere Stellen werden entsprechend behandelt. Auch hier besteht zwischen erstem und drittem Viertel im allgemeinen kein Geltungsunterschied, wie aus den rhythmischen Positionen der Stimmeneinsätze hervorgeht (Alt und Sopran am Taktanfang, die anderen Stimmen in der zweiten Takthälfte). Wir haben hier einen Werkausschnitt vor uns, der die Regularien der klassischen Vokalpolyphonie mit großer Treue übernimmt.

c) Geraffte Deklamation

Die Deklamation auf der Basis der Viertelnote als Norm ist für die *Geistliche Chormusik* fundamental. Doch ist sie nicht die einzige. Sie bildet vielmehr einen »mittleren«, »normalen« Bereich, neben dem es einerseits geraffte Deklamation in Achteln, andererseits gedehnte Deklamation in Halben gibt. Wie ordnen sich die abweichenden Deklamationstempi in den Gesamtstil ein?

Beginnen wir mit der »gerafften« Deklamation, bei der die Silben doppelt so schnell wechseln. Zwei Möglichkeiten sind dabei grundsätzlich denkbar:

1. Die Deklamationsgeschwindigkeit wird als Bestandteil eines festen satztechnischen Beziehungsgefüges betrachtet, das als ganzes diminuiert wird. Eine Raffung des Deklamationstempos zieht also eine Veränderung der Zeitwerte für die Dissonanzbildung nach sich.

2. Das Deklamationstempo wird als isolierbarer Parameter behandelt; das bedeutet, daß diminuierte Deklamation nicht Diminution der übrigen Elemente des Satzes bedingt.

Schon in der geistlichen Musik von Orlando di Lasso gibt es Werkteile, in denen das Deklamationstempo gerafft ist¹⁹. Dabei tendiert das Verfahren zur ersten Möglichkeit, d. h. zur Diminution des Gesamtgefüges. Ähnlich verhält sich Hans Leo Haßler in seinen *Cantiones sacrae* von 1591, aus dem Beispiel 3 stammt²⁰. Die

18 Eine textmotivierte Abruptio findet sich in Motette Nr. 18 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (SWV 386) bei »(an der Welt) Ende«.

19 Für die Messen vgl. dazu Rufina Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*, München 1985 (Studien zur Musik 4).

20 Neuausgabe: Hans Leo Haßler, *Cantiones sacrae für vier bis zwölf Stimmen*, hrsg. von Hermann Gehrman, neu hrsg. und krit. rev. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden und Graz 1961 (DTB 1/2), S. 94-99; der zitierte Ausschnitt aus der Prima pars steht auf S. 95.

Beispiel 4: Hans Leo Haßler, *Deus noster refugium* (*Cantiones sacrae*, 1591)

25 27 29

pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et
pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe -
pro-pter - e - a non ti - me - bi - mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -
mus dum tur - ba - bi - tur ter - ra et trans - fe - ren - tur mon -

normal
diminuiert
normal

Notationsweise ist die ältere (*Tempus imperfectum diminutum*). Die erste Phrase »propterea non timebimus« verläuft in der normalen Deklamationsgeschwindigkeit, bei der die Halbe sowohl Deklamationswert als auch Fortschreitungseinheit für die Synkopensdissonanz ist; die Viertelnoten-Textierung ist auf den bekannten Fall einer Einzelnote nach punktierter Halber²¹ beschränkt. Die folgende Phrase »dum turbabitur terra« hat dagegen diminuierte rhythmische Werte. Die syllabische Deklamation ist jetzt auf die Viertelwerte verlegt; gleichzeitig findet auch die Synkopensdissonanz in der diminuierten Wertordnung statt. Mit der Einsetzung der Viertelnote als Deklamationswert wird also das ganze Satzgefüge diminuiert. Die Verschnellerung – daß sie textbezogen ist, liegt auf der Hand – bleibt Episode: mit der folgenden Phrase »et transferentur montes« wird die ursprüngliche Wertordnung wiederhergestellt.

Vergleichen wir dieses Verfahren mit der gerafften Deklamation bei Schütz, für die als Beispiel einige Takte aus der Motette *O lieber Herre Gott* (Nr. 13) stehen mögen.

Beispiel 5: Schütz, *O lieber Herre Gott* SWV 381

49

und dir mit rei-nem Her - zen zu
und dir mit rei-nem Her -
und dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen, und
und dir mit rei-nem Her - zen zu die - - -
und dir mit rei-nem Her-zen zu die - nen, und

21 Vgl. Jeppesen, *Kontrapunkt* (wie Anm. 14), S. 128.

Beispiel 5 (Fortsetzung)

52

die - nen, und dir mit rei-nem Her - zen, und
 nen, zu die - nen, und dir mit rei-nem Her -
 dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen, und dir mit rei-nem
 nen, und dir mit rei-nem
 und dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen,
 dir mit rei-nem Her - zen zu die - nen,
 6 # 2 b 6

In der Phrase »und dir mit reinem Herzen zu dienen« ist der kleinste Wert für syllabische Deklamation nicht mehr die Viertel-, sondern die Achtelnote. (Im Vergleich zum Haßler-Beispiel ist wieder die Umstellung des Notationssystems auf kleinere Werte zu beachten.)

Die rhythmische Diminution bleibt hier eine Sache der Einzelstimme, ohne sich auf das Gesamtgefüge des Satzes auszuwirken. Entscheidendes Kriterium dafür ist, daß die Synkopen-Dissonanz auf Viertel-Basis stattfindet (T. 53, Anfang) und nicht etwa auf Achtel-Basis.

Anders als in dem Haßler-Beispiel bedarf die Einführung der gerafften Deklamation offensichtlich keiner textlichen Motivierung, sondern dient eher dazu, den Vorrat an musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten zu bereichern²². Schütz hat dieses Prinzip offensichtlich aus der Gattung des Madrigals übernommen²³, wo er es etwa bei Marenzio und Monteverdi finden konnte.

22 Daß geraffte Deklamation durch den Text motiviert sein kann, ist selbstverständlich; vgl. etwa die Phrase »ein Hort, dahin ich immer fliehen möge« in der Motette *Herr, auf dich traue ich* (Nr. 9, SWV 377).

23 Die Anwendung dieser Technik im Madrigal sollte vielleicht die Simultankombination von Themen verschiedener rhythmisch-deklamatorischer Prägung ermöglichen, jener Technik, die Schütz vermutlich mit dem Ausdruck »connexio subjectorum« in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* ansprechen wollte (obwohl sie in dieser Werksammlung nur eine geringe Rolle spielt). Zum Prinzip der Doppelmotivik vgl. Konrad Küster, *Opus primum in Venedig – Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4).

d) Gedehte Deklamation

Auch für die Abweichung von der Normaldeklamation nach der anderen Seite, die gedehnte Deklamation, gibt es Beispiele in der Klassischen Vokalpolyphonie; so ist etwa in Meßkompositionen die Textstelle »Et incarnatus est« im Credo meist in größeren Werten vertont, wofür ein Beispiel von Palestrina zitiert sei²⁴.

Beispiel 6: Palestrina, Credo aus der *Missa »Virtute magna«*

80 85

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

8 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

Deklamationswert ist hier statt der Halben die Ganze. Das kontrapunktische Regelwerk ist aufrecht erhalten; d. h. mit der Vergrößerung des Deklamationsrhythmus entstehen keine veränderten Situationen für Dissonanzen, also etwa Synkopenaufösungen auf einer zweiten Ganzen einer Brevis. Die Auflösung c'-h im Tenor in T. 84 spiegelt eine Augmentation dieser Art nur vor; die kontrapunktisch gültige Auflösung, auf die nicht verzichtet werden durfte, ist die auf der 2. Halben. Die Folge ist, daß in einem Satz dieser Art keine Dissonanzen vorkommen, solange nicht in einzelnen Stimmen (hier im Tenor) kleinere Notenwerte eingeführt werden. Die Dissonanzenarmut ist zweifellos eine gewollte Eigenschaft dieser Satzart und entspricht der Würde der herausgehobenen Textaussage.

Auch Schütz' *Geistliche Chormusik* kennt die gedehnte Deklamation, d. h. im herrschenden Notationssystem die Deklamation in Halbennoten.

Grundsätzlich sind dabei zwei Fälle zu unterscheiden. Beim ersten Fall hebt die Halbe-Deklamation ein durch die Stimmen wanderndes Motiv aus dem Satzgewebe heraus, ein Verfahren, das Hans Joachim Moser treffend mit der Formulierung »wie ein Spruchband« charakterisierte²⁵. Hier hat die Augmentation ebensowenig Einfluß auf die Regularien des Satzes, wie das bei der gerafften Deklamation der Fall ist.

Der andere Fall ist der, bei dem die gedehnte Deklamation den ganzen mehrstimmigen Satz erfaßt. Vielfach ist die Augmentation nur für kurze Zeit

24 Erstdruck 1554, 2/1591; *Le opere complete* (ed. Casimiri) 1, S. 74 f.

25 Moser (wie Anm. 2), S. 503. Beispiele für diese Deklamationsart sind etwa in *Er wird sein Kleid in Wein waschen* (Nr. 2, SWV 370) die Phrase »weißer denn Milch«, in *So fahr ich hin* (Nr. 11, SWV 379) das Anfangsmotiv und in *O lieber Herre Gott* (Nr. 13, SWV 381) die Phrase »Jesum Christum«. (Letztere gab Moser Veranlassung, den Ausdruck »Spruchband« zu verwenden.)

wirksam, wobei es sich entweder um kurze, mottoartige Einheiten handelt (»Also²⁶«, »aber«²⁷) oder um herausgehobene einzelne Satzteile (»Gottes«, »Ehre Gottes«²⁸ o. ä.). Für Schütz' Satztechnik sind jedoch die längeren Abschnitte mit augmentierter Deklamation von besonderer Bedeutung. Hier finden sich nämlich Klangbildungen von besonderer Art, zu deren Realisierung Schütz offenbar das langsame Fortschrittempo benötigte, darunter solche, die als Akkorde im Sinne der Harmonielehre erklärt werden müssen. Zwei Stellen mögen dafür als Beispiele dienen.

Beispiel 7: Schütz, *So fahr ich hin zu Jesu Christ* SWV 379

25

*

So schlaf ich ein und ru - he fein _____,

So schlaf ich ein und ru - he fein _____,

So schlaf ich ein und ru - he fein _____,

8 So schlaf ich ein und ru - he fein, so

So schlaf ich ein und ru - he fein _____,

Der Ausschnitt aus der Motette Nr. 11 über den Kirchenliedtext *So fahr ich hin zu Jesu Christ* hat zwei harmonische Besonderheiten. Die erste ist die (nach späterer Ausdrucksweise »mediantische«) Klangfortschreitung von C-dur nach A-dur mit chromatischer Führung der mittleren Stimme. Wir kennen solche querständigen Verbindungen schon beim frühen Schütz (etwa am Anfang des 84. Psalms *Wie lieblich sind deine Wohnungen* aus dem Druckwerk *Psalmen Davids* von 1619), doch gehören sie nicht zum Grundidiom der *Geistlichen Chormusik*. Daß Schütz hier eine solche Wendung schreibt, ist selbstverständlich durch den Text motiviert; musikalisch möglich und verständlich wird es durch die langsame Bewegung der Klangsäulen. Die zweite harmonische Besonderheit ist der Klang auf der zweiten Takthälfte von

26 Also hat Gott die Welt geliebt (Nr. 12, SWV 380), Anfang.

27 Viel werden kommen (Nr. 7, SWV 373) T. 34-35.

28 Beispielsweise *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes* (Nr. 3, SWV 371), T. 5-6); *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Nr. 18, SWV 386), T. 5-7 und 15-17. – Die Auszeichnung des Gottesnamens durch gedehnte Deklamation erscheint wie ein Analogon zu der Schreibung mit doppelter Majuskel (GOTT), wie sie sowohl in den zeitgenössischen Bibelausgaben als auch in der Textunterlegung des Originaldruckes der *Geistlichen Chormusik* angewandt ist.

T. 28 (mit * bezeichnet), ein g-moll-Akkord mit Sixte ajoutée. Hier darf und muß von einem »Akkord« im Sinne der Harmonielehre – im Unterschied zu einer bloßen Intervallsummierung – gesprochen werden. Entscheidendes Kriterium dafür ist die Art der Einführung dieses Zusammenklanges. Stünde er in einem Kontext wie dem des folgenden (konstruierten) Beispiels,

Beispiel 8



so handelte es sich um das Ergebnis einer intervallischen Führung von Stimmen, wie sie auch in der Klassischen Vokalpolyphonie vorkommen kann; der Ton d' ist hier nach dem Modell der Synkopen-Dissonanz korrekt behandelt, und es besteht keine Notwendigkeit, von einem Akkord zu sprechen.

In T. 28 von Schütz' Motette aber tritt der gleiche Zusammenklang als echter Akkord ein, da dem dissonanten Bestandteil e-d' die konsonante Vorbereitung fehlt.

Als zweites Beispiel für gedehnte Deklamation diene der Anfang der sechsstimmigen Motette Nr. 23 (Beispiel 9).

Nach durchweg konsonantem Beginn stehen in T. 5 und 6 dissonierende Durchgänge. Von ihnen ist die Viertelnote c in T. 5 ein rein melodisches Ereignis; das c ist dem B-dur-Akkord fremd und wird als eine den kontrapunktischen Gesetzen gehorchende Stimmenbewegung verstanden. Dagegen ist die Halbe g in T. 6 (an der mit * bezeichneten Stelle) nicht nur von melodischer Bedeutung. Sie ist zwar ihrer Bewegungsrichtung nach auch eine Art Durchgangsnote, doch ihr Wert (Halbe) ist dafür strenggenommen zu groß. Sie würde als störendes Klangereignis wirken, wenn das g sich nicht dem B-dur-Klang als Sixte ajoutée einzufügen vermöchte. Die Eigenschaft dieses Zusammenklanges als Akkord kommt hier auf dem Wege eines Umschlages von Quantität in Qualität zustande, d. h. von der Überlänge des scheinbaren Durchgangs zur Eigenschaft des Zusammenklanges als originär harmonisches Phänomen.

Ich fasse zusammen:

Das rhythmisch-metrische System der Geistlichen Chormusik hat in seiner Strenge und Geordnetheit starke Affinität zu demjenigen der Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, ohne jedoch in der Behandlung der einzelnen musikalischen Elemente von diesem begrenzt zu sein.

Zentrum der Zeitordnung ist die Deklamation in Viertelnoten (die den Halben der Klassischen Vokalpolyphonie entsprechen). Der im Metrum vorgegebene Wechsel von betonten und unbetonten Vierteln wird in Parallele gesetzt zu einem – nur abstrakt vorzustellenden – ununterbrochenen jambisch-trochäischen Wechsel

Beispiel 9: *Selig sind die Toten* SWV 391

*

Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,
 Se - - lig sind die To - - - ten,

von Hebungen und Senkungen des Textes. So wie sich aus diesem fiktiven Textrhythmus sprachliche Gebilde konkretisieren, die aus kurzen Textgliedern bestehen, unterschiedlichen Sprachrhythmus haben und zwischen mehr oder weniger bedeutungsschweren Worten unterscheiden, so konkretisiert sich auf der Basis des Viertel-Metrums musikalischer Rhythmus.

Das zentrale Deklamationsmaß wird flankiert von einem diminuierten und einem augmentierten Maß. Das diminuierte, auf Achtelnoten beruhende Deklamationsmaß kann seine Motivation aus Textinhalten herleiten, wird aber auch unabhängig davon als Mittel musikalischer Variatio eingesetzt. Das augmentierte, auf der Halbenote beruhende Deklamationsmaß verbindet sich stets mit Textinhalten.

In der Verbindung von Rhythmus und Zusammenklang ist als Stilideal die Tendenz wirksam, eine mittlere Ereignisdichte beizubehalten. Das bedeutet auf der einen Seite, daß ein Wechsel zur Achteldeklamation nicht mit einer Diminution der Dissonanzbehandlung verbunden ist; die Achtelnote bleibt der typische Wert für die Durchgangsdissonanzen, die Viertelnote für die Synkopen- und Dissonanzen. Auf der anderen Seite wird durch die gedehnte Deklamation Raum frei für eine Art von »Emanzipation der Dissonanz«²⁹, d. h. für eine expressive Harmonik, die nur mit der modernen Kategorie des Akkordes adäquat zu beschreiben ist.

Fortsetzung folgt

29 In dem hier gemeinten Sinn der Verselbständigung des Septakkordes hat Rudolf Louis (*Der Widerspruch in der Musik*, Leipzig 1893, S. 55) diesen später durch Arnold Schönberg prominent gewordenen Ausdruck gebraucht.

Zur deutschen Schützpflege zwischen 1956 und 1995

von

WOLFRAM STEUDE

In den folgenden Ausführungen zur deutschen Schützpflege des genannten Zeitraums soll in gedrängter Form der Versuch gemacht werden, einige wesentliche Elemente des Wandels im Schütz-Musizieren der vergangenen Jahrzehnte zu benennen.

Es geht dabei um aufführungspraktische Grundfragen, denen sich heute jeder stellen muß, der sogenannte »Alte Musik« allgemein, besonders aber solche von Heinrich Schütz musiziert, sei er spezialisierter Fachmusiker, sei er beispielsweise Kirchenmusiker, der vor allem auf dem Gebiet des Laienmusizierens mit sing- und musizierfreudigen Gemeindemitgliedern tätig ist.

Die erste Jahreszahl unserer Themenformulierung, die auf das letzte Dresdner Schützfest anspielt, meint selbstverständlich nicht exakt dieses Jahr 1956, sondern meint die Jahre, in denen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Zuge des kulturellen Wiederaufbaus in beiden deutschen Staaten die Pflege der älteren Musik eine besonders stürmische Entwicklung zu nehmen begann.

Es geht nicht um die umfassende Bestandsaufnahme der wichtigsten Schütz-Aufführungen im deutschen Sprachraum in dem Sinne, wie solche schon seit 1898, danach durch die von Erich H. Müller initiierte, 1922 in Dresden gegründete Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. aufgelistet wurden, was späterhin, besonders in der Zeitschrift *Musik und Kirche*, auch durch die Neue Schütz-Gesellschaft sporadisch geschah¹, also um die Mitteilung, wann und wo welches Schützwerk durch wen zum Erklingen gebracht wurde. Damals handelte es sich um »Schütz« als Vereinsprogramm mit der Zielsetzung, die Schützpflege insgesamt zu aktivieren und dem Meister im öffentlichen Musikleben eine größere, ihm zustehende Resonanz zu verschaffen. Dieses Moment der Propagierung des Schütz-Werkes, sogar im Sinne eines kunst-, wenn nicht weltanschaulichen Bekenntnisses zu Schütz², gehört seit langem der Vergangenheit an.

Uns geht es heute um etwas wesentlich anderes, nämlich um die Verdeutlichung der Tatsache, daß Schützens Werk kein isoliertes Objekt der Verehrung sein kann, wie auch immer sie sich äußert, sondern daß wir diese hohe Kunst in ihrem

1 Vgl. die Aufführungsberichte a) in der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* zwischen 1898 und 1923, b) in *Deutsche Musik. Monatsschrift für deutsche Musik in aller Welt. Mitteilungsblatt der Auslandsdeutschen Musikgesellschaft, Sitz Berlin, und der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Sitz Dresden*, hrsg. von Erich H. Müller, Jg. 1 (1933) bis Jg. 3 (1935), und c) in *Musik und Kirche*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Wolfgang Reimann, Jg. 1 (1929) ff.

2 Die Seele jener bekennenden Schütz-Bewegung war Karl Vötterle. Aus zahlreichen seiner Äußerungen zum Thema Schütz seien die aus der Dankesrede anlässlich der Leipziger Ehrenpromotion 1953 (in: *Haus unterm Stern*, Kassel u. a. 1963, S. 302 f.) und *Aus der Ansprache zur Eröffnung des 6. Heinrich-Schütz-Festes* (in: Adam Adrio u. a., *Bekenntnis zu Heinrich Schütz*, Kassel u. Basel 1954, S. 5-8) erwähnt.

überragenden Rang begreifen als Teil der europäischen Musikkultur des 17. Jahrhunderts, von deren Um- und Aufbrüchen auf diesem Fest schon mehrfach die Rede war. Das heißt aber im Zusammenhang dieses Vortrags die Frage stellen, ob und in welcher Weise wir als ausübende Musiker Schütz'sche Musik zuvor in ihrer Geschichtlichkeit, an ihrem historischen Ort aufsuchen und erkennen, ehe wir uns der Aufgabe zuwenden, sie für uns heute zu erschließen, sie uns in der Gegenwart zum lebendigen Erlebnis werden zu lassen.

Keine Frage: Beides hängt sehr eng miteinander zusammen. Alte Musik wird heute lebendig nicht dann, wenn wir mit ihr historistisch umgehen, als ob sie fraglos Kunst der Gegenwart wäre, sondern gerade dann, wenn uns ihre geschichtliche Gebundenheit bewußt bleibt, wenn wir diese in vielen Details und somit als Ganzes ernstnehmen.

Ein weiteres sei den Ausführungen zum Wandel der Schützpflege vorausgeschickt, um deutlich zu machen, weshalb Fragen des praktischen Schützmusizierens auch ureigenstes Anliegen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft sind und deren gleich großes Interesse beanspruchen, wie rein musikhistorische Probleme:

Bekanntlich gelangt jede Komposition als musikalisches Kunstwerk in zwei Schritten zu ihrer eigentlichen und vollständigen Gestalt. Den ersten Schritt bezeichnet die Komposition als aufgeschriebenes, gestaltetes, strukturiertes Werk auf dem Papier, den zweiten dessen klingende Umsetzung. Erst auf beiden Stufen zusammen ergibt sich die vollständige Gestaltwerdung des musikalischen Kunstwerks. Von daher ist die Erkenntnis eine selbstverständliche Konsequenz, daß der ausführende Musiker im klingenden Vollzug zuvörderst minutiös auf die dem Werk immanente Intention des Komponisten zu achten, auf sie einzugehen hat, ehe er – was ebenso unabdingbar ist – sein subjektives, der Gegenwart und seinem eigenen Naturell verpflichtetes Empfinden musizierenderweise einbringt.

Diese generelle Aussage birgt eine Fülle von Problemen, die in unserem Zusammenhang kaum zur Sprache kommen können. Gerade darin, daß wir uns nach der Intendiertheit des zu musizierenden Werks erkundigen – bei weitem nicht alle unsere Fragen dieserart erfahren bündige Antworten! –, daß wir es befragen: Wie bist du gemeint? und dabei nicht versäumen, uns unserer eigenen Prämissen bewußt zu werden, nach denen wir das Werk zum Erklingen bringen wollen, gerade in diesem Vorgang betreiben wir Angewandte Musikwissenschaft bzw. Begründete Musikpraxis. Wir tun dies um des musikalischen Kunstwerks, um seiner Integrität willen und tun es genauso um unsertwillen, denn Ziel aller Bemühung ist ja nicht, illusionärerweise eine ohnehin nie zu erreichende »originale« Aufführungspraxis zu erreichen, sondern vor allem, die alte Musik, insbesondere auch die Schütz'sche, für uns heute lebendig, erlebbar zu machen³.

Die klingende Erschließung älterer Musik schlechthin, die in den 1960er Jahren wieder, jedoch im Vergleich zur Vorkriegszeit mit ganz neuer Schubkraft in Gang

3 Vgl. Wolfram Steude, *Fragen der musikalischen Denkmalpflege. Ein Versuch*, in: *Denkmalkunde und Denkmalpflege – Wissen und Wirken*. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994, hrsg. von Ute Reupert, Thomas Trajkovits und Winfried Werner, Dresden 1995, S. 615-620.

gekommen war, hatte ihre Energie bezogen aus dem seit langem überfälligen, nunmehr aber realisierten Dialog von Musikpraxis und Musikwissenschaft. Die Fachleute beider Bereiche nahmen einander und ihre Erkenntnisse nicht nur allmählich wahr, sondern sie stimulierten sich gegenseitig und tun das bis zum heutigen Tag. Musikhistorische Erkenntnis (im weitesten Sinn) führt oft zu neuer und erhellender klanglicher Umsetzung, die wiederum neue Fragen aufwirft.

Auch die Pflege der Musik Schützens läßt bis heute in ihrem Wandel jenen Prozeß der gegenseitigen Befruchtung erkennen, wenngleich dieser erst mit einiger Verspätung einsetzte im Vergleich zur Musik der Renaissanceinsbesondere des 16. Jahrhunderts, und gar zur Musik des 18. Jahrhunderts.

Wenn im folgenden mehr auf die vokale Komponente des Schützwerks eingegangen wird, dann liegt dies zum einen im Werk Schützens selbst begründet, wiewohl die instrumentale Komponente, wie es unsere Konzerte gezeigt haben und noch zeigen werden, keinesfalls eine Nebenrolle spielt – auch im Werk Schützens nicht! –, zum andern aber soll den naheliegenden Interessen derjenigen Rechnung getragen werden, die als Teilnehmer unseres Festes als einer kirchenmusikalischen Lehrwoche hier sind.

Ich mache die zu beobachtende Entwicklung der deutschen Schützpraxis in den letzten 40 bis 50 Jahren an fünf Namen fest. Es sind Rudolf Mauersberger, Wilhelm Ehmann, Hanns-Martin Schneidt, Heinz Hennig und Frieder Bernius. Mindestens ebenso wichtige andere fehlen hier, es geht aber nicht eigentlich um Namen, sondern um Tendenzen.

Eine Grundfrage: Wie reagieren die Genannten auf die Erkenntnis, daß »Chor« nicht gleich »Chor« ist? Noch immer hört der durchschnittliche Normalmusiker oder Musikfreund aus dem Titel von Schützens Motettensammlung *Geistliche Chormusik* heraus, daß diese Stücke die geeignete Literatur seien für einen gemischten Chor mit einer beliebigen Anzahl von Sängerinnen und Sängern. Wie groß auch immer der moderne gemischte Chor ist – Schütz hat seine Sammlung dem Rat zu Leipzig mit Blick auf die Thomaner dediziert. Schulkantoreien vom 16. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert aber waren kleine Gruppen, gebildet aus der Minorität singfähiger und musikalischer Schüler, die als gut besetzt galten – beispielsweise in der Grimmaer Fürstenschule –, wenn sie 12 bis 16 Mitglieder hatten⁴. Von den vier Kantoreigruppen zu je acht Knaben der Leipziger Thomaner schon zu Tobias Michaels, also Schützens Zeiten, waren zwei die eigentlich singfähigen⁵. Seit dem mittleren 16. Jahrhundert konnten in Leipzig bei Bedarf die Stadtpfeifer mit ihren Streich- und Blasinstrumenten hinzugezogen werden⁶, ebenso der Organist.

Intendiert ist also bei Schütz nicht anders als bei Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein* die kleine, unter Umständen von Instrumenten gestützte Vokalgruppe aus Knaben- und Männerstimmen. Die Knabekantorei damals ist jedoch

4 Wolfram Steude, Art. *Grimma*, in: MGG2, Sachteil 3, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1712-1718, bes. Sp. 1713.

5 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* [...]. Erster Band: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig²/1926, S. 93 ff.

6 Ebd. S. 96.

nicht gleichzusetzen mit dem Knabenchor heute! Heute mutieren die Knaben wesentlich früher. Die Knabensoprane können bei weitem nicht mehr in der Weise stimmlich und musikalisch wachsen und ausreifen, wie das bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts hinein selbstverständlich war⁷.

Kann die intendierte Besetzung heute überhaupt noch ernsthaft zur Grundlage unseres Normalmusizierens gemacht werden? Wenn nicht, wie dann kommen wir ihr mit unseren Möglichkeiten nahe?

Aus unserer Sicht, am Ende des 20. Jahrhunderts, sollten wir auf alle Fälle die intendierte Besetzung der kleinen Knabenkantorei bei entsprechender, für sie gedachter Musik im Auge und Ohr behalten und die jeweils uns zur Verfügung stehende Sängerschar stimmlich und klanglich an ihr orientieren. Nicht das Ideal der chorischen Klangfülle, wie es seit der Laienchorbewegung des 19. Jahrhunderts wuchs und für bestimmte Musik auch das einzig Richtige ist, darf heute unser mehrstimmiges Schütz-Musizieren bestimmen, sondern die Durchhörbarkeit bei quasi instrumentaler Stimmführung jedes Einzelnen. Eine solche Loslösung vom Ideal chorischen Singens, das seine Geschichte seit dem vorigen Jahrhundert hat, war und ist noch heute ein schwieriger Prozeß.

Hören wir uns drei Einspielungen der Motette »Ich bin ein rechter Weinstock« SWV 389 aus der *Geistlichen Chormusik* an, wie sie Rudolf Mauersberger 1963 mit dem Kreuzchor, Wilhelm Ehmann 1970 mit dem Herforder Kirchenmusikschulchor, der »Westfälischen Kantorei«, und 1984 Heinz Hennig mit dem Hannoverschen Knabenchor als eines der sehr bekannten Stücke aus der ganzen Sammlung musiziert haben (Klangbeispiel 1: SWV 389, Kreuzchor, Rudolf Mauersberger⁸).

Mauersbergers Einspielung mit dem Dresdner Kreuzchor im Jahre 1963 ergibt ein recht einheitliches Bild: Es erklingt ein sehr großer Knabenchor. (Der Grund für die immense Vergrößerung des Chores auf ca. 150 Knaben war nicht nur die ungünstige Akustik der Kreuzkirche, die uns auch heute noch zu schaffen macht, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Mauersbergers ganz aus der alten Leipziger Konservatoriumsära⁹ vor dem Ersten Weltkrieg stammendes Chorklang-Ideal, das der Kreuzkantor, quasi ausnahmsweise, zu verwirklichen hatte mit einem Knabenchor statt eines gemischten Chors.) Dieser sehr große Knabenchor also entwickelt einen frischen, homogenen Klang von spezifischem Reiz. Andere Charakteristika stehen dem freilich entgegen: Dynamische Differenzierung geht diesem Chorsingen mehr oder weniger ebenso ab wie agogische Flexibilität. Das zweifellos auch bei Mauersberger vorhanden gewesene Wissen um die Sprachnähe Schützscher Musik – ihre »Wortgezeugtheit« wurde bis zum Überdruß zitiert – findet sich nahezu nicht umgesetzt, weder in Bezug auf die Textaussprache noch, was höchst wichtig ist, auf die musikalisch-rhetorische Verdeutlichung des Textinhalts.

7 Wolfram Seidner, *Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen für die Gesangsausbildung*, Berlin 2/1982, S. 132 ff.

8 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*. Dresdner Kreuzchor, Leitung: Rudolf Mauersberger, Platte 3 (20339, Seite A), Eterna, Berlin 1963.

9 Matthias Grün, *Rudolf Mauersberger. Studien zu Leben und Werk*, Regensburg 1986 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 146).

1963 – und bis weit darüber hinaus – hatte den Kreuzchor noch nicht die Einsicht erreicht, daß Schützens Motetten in ihrer strengen kontrapunktischen Struktur zugleich vom madrigalischen Element, von der text- und notenübersetzenden Beweglichkeit leben, ohne die eine Darbietung zur ausdruckslosen feierlichen Zelebrierung gerät. Wir finden ein klangschönes, aber im übrigen nahezu gar nicht auf die jeweilige Zeichnung der Stücke eingehendes Singen rein aus dem Gefühl des Dirigenten heraus, dessen Ergriffenheit von Schützens Musik in keiner Weise in Frage gestellt werden darf! Nur eben: Gefühlsmäßige Ergriffenheit von Musik ist menschlich wunderbar, aber sie ist selten ein konstituierendes Moment im Vollzug des Musizierens.

Ältere Schütz-Einspielungen sind häufig getragen von der eben angesprochenen abgehobenen Feierlichkeit, die zum Eigentlichen der Musik weder die Ausführenden noch erst recht die Hörer gelangen läßt. Schütz als Inbegriff der schönklingenden Spannungslosigkeit – das macht sich dann sehr schnell breit unter den Hörern.

Rudolf Mauersbergers umfassende Schützpflege schon seit den 1930er Jahren und besonders nach 1945 hat dem Werk des Sagittarius in hohem Grade zu einem Bekanntheitsgrad verholfen, den es ohne diesen Einsatz wenigstens in Mitteldeutschland nicht erreicht hätte¹⁰. Hier sind keine Abstriche von solch verdienstlichem Wirken erlaubt. Indessen sind seit Mauersbergers Tod 25 Jahre vergangen, was uns gestattet, zu einer sachlichen Einschätzung jener Schützpflege zu kommen, die quasi vor der Neueroberung der Alten Musik auf der Basis der sich entwickelnden Kenntnis historischer Aufführungspraxis stehen geblieben war und unter Mauersbergers Nachfolger Martin Flämig, dank der Mitwirkung der Leipziger »Capella fidicina« unter Hans Grüß, wenigstens einen kleinen Schritt vorankam.

Völlig anders, aber mit gleich großer Ausstrahlung wie Mauersberger, ging Wilhelm Ehmann an seine Schützpflege. Als Musikwissenschaftler, der ein reiches literarisches Werk hinterlassen hat¹¹, hat sich Ehmann mit aufführungspraktischen Fragen älterer, also auch Schützscher Musik auseinandergesetzt. Hören wir zunächst ein Stück aus Ehmanns Einspielung derselben »Weinstock«-Motette mit einem Solistenensemble, der Westfälischen Kantorei und einem Consortium mit historischen Instrumenten (Klangbeispiel 2, SWV 389, Westfälische Kantorei, Wilhelm Ehmann¹²).

Ehmann nimmt in seiner Einspielung Schützens Hinweis auf die Beteiligung von Instrumenten in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* »Günstiger Leser«

10 Diskographie der Schütz-Einspielungen durch Mauersberger und den Dresdner Kreuzchor s. *Heinrich Schütz*, Eterna-Edition, Katalog 1985, Redaktion: Erika Krökel, Berlin 1985.

11 Vgl. Wilhelm Ehmann, *Voce et tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974*, hrsg. von Dietrich Berke u. a., Kassel u. a. 1976, S. 609-620.

12 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, Gesamtaufnahme, Vol. 2 Nr. 4. Solisten, Instrumentalisten, Westfälische Kantorei, Leitung: Wilhelm Ehmann, 1968-1970, Cantate, Musicaphon C 57612.

ernst¹³, zugleich macht er ernst mit der ebenfalls von Schütz selbst getroffenen Unterscheidung von »Coro favorito« und »Capella«, also von Solistenensemble und Ripiengruppe¹⁴. (Sein großer Aufsatz »Concertisten« und »Ripienisten« in der *h-moll-Messe J. S. Bachs* war wegweisend und dürfte aus der Beschäftigung mit Schütz hervorgegangen sein¹⁵.)

Ehmanns Bemühung ging dahin, nicht nur die Alleinherrschaft des romantischen A-cappella-Ideals, das noch sehr ausgeprägt in der »Schütz-Bewegung« der 1930er Jahre vorhanden war, zu brechen, sondern auch den intendierten Wechsel zwischen verschiedenen Gruppen innerhalb des Aufführungsapparats, das konzertierende Prinzip, zu realisieren. Er kombiniert einen offenbar ziemlich großen gemischten Chor und ein Solistenensemble aus professionellen Sängerinnen und Sängern mit historischen Instrumenten. Ein wichtiger Schritt war getan mit solch differenzierter Besetzung, ein Markstein gesetzt! Desto erstaunlicher und befremdlicher für uns heute ist das Klangbild:

Das permanent eingesetzte Solistenensemble mit seinen sich nur schwer zusammenfügenden, ausladend vibrierenden Stimmen sowie die nahezu ständig mitspielenden Instrumente verleihen den Motetten eine ähnlich unangemessene Monumentalität, wie sie oft beim Kreuzchor entstand. Auch bei Ehmann herrscht im Grunde noch jene Indirektheit des feierlichen Musizierens, die dem hochgradig madrigalischen Moment der Motetten kaum gerecht werden kann. Noch ist es nicht so weit, daß der intendierten Besetzung durch die kleine Knabekantorei klanglich auch ein größerer gemischter Chor nahezukommen versucht, noch hat sich die Erkenntnis nicht durchgesetzt, daß die Singstimmen der Favoritgruppe als singende Instrumente sich zueinander und zu den historischen Instrumenten gesellen müssen. Der Stimmtyp, dem wir in neuen Einspielungen und auch z. T. in den Konzerten unseres Festes begegnen, mit ebenso hoher Fähigkeit zum Solo- wie zum Ensemblemusizieren hatte sich noch nicht durchgesetzt.

Bei Mauersberger und bei Ehmann finden sich keine Ansätze einer Auseinandersetzung sowohl mit der absoluten Stimntonhöhe als auch mit der Stimmungsart. Daß unser Musizieren gerade Schützscher Musik auf dem modernen Normal-Kammer-a (also 440-442 Hz) alles andere als optimal ist, erkennt derjenige, der die Stücke entweder hochtransponiert oder, weit besser, auf einem hohen Stimmtone (etwa 465 Hz) zum Erklingen bringt. Der hellere Klang verleitet weniger zur gedeckten Feierlichkeit, er animiert vielmehr zum werkadäquaten madrigalisch-beweglichen Musizieren.

1982-84 spielte Heinz Hennig mit dem Hannoverschen Knabenchor die *Geistliche Chormusik* ein, in enger Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk, insbesondere mit Barbara Schwendowius. Hier werden mehr von jenen in den Motetten vorausgesetzten aufführungspraktischen Bedingungen erfüllt: Ein kam-

13 Abdruck außer in SGA 8 und NSA 5 in Schütz GBr, S. 192-196, auch in: Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, hrsg. von Kurt Thomas, Leipzig 1930, S. 3 f.

14 Heinrich Schütz, Vorrede zu den *Psalmen Davids* »Allen der Music erfahren meinen Gruß und Dienst zuvor«, Abdruck in Schütz GBr, S. 62-64, auch in NSA 23, S. XVIII.

15 Abdruck in *Voce et tuba* (wie Anm. 11), S. 119-177, bes. S. 129-131.

mermusikalisch, madrigalisch beweglich singender Knabenchor, aus dem heraus Knaben- und Männerstimmen als Solisten eingesetzt werden, ein reichhaltiges historisches Instrumentarium, das »sprechend« artikuliert, in Anpassung an die Singstimmen gespielt wird, Singstimmen wiederum, die in ihrem Klang eben diesen Instrumenten nahekommen. Wichtig hier die Feststellung, daß die Hochtransposition um einen Ganzton, das Stück in die Höhe eines der in Mitteldeutschland gebrauchten hohen Chortöne bringend, solchen Musiziercharakter begünstigt.

Gleichviel, ob wir einen sehr guten Knabenchor oder einen gemischten Chor zur Verfügung haben: Die kleine, zum madrigalischen Singen fähige Knabenkantorei, besser noch: das solistische, in der Madrigalistik des 16. und 17. Jahrhunderts erfahrene Vokalensemble sollten Leitbilder sein¹⁶, um die intendierte Musik möglichst adäquat, d. h. in ihrer Ausdrucksvielfalt und ihrem Kontrastreichtum, den sich bewußt zu machen eine Aufführungsvoraussetzung ist, klingende Gestalt werden zu lassen. Endziel ist, dem Kunstwerk entsprechend seiner Intention zu seiner vollständigen Gestalt zu verhelfen (Klangbeispiel 3, SWV 389, Knabenchor Hannover, Heinz Hennig¹⁷).

Eine wiederum durch den Westdeutschen Rundfunk und Barbara Schwendowius, die beide auch an unserem Fest an wichtiger Stelle wirksam werden, initiierte und realisierte Gesamteinspielung betrifft das Riesen-Opus 2 Schützens, die *Psalmen Davids* von 1619. Sie kam als Beitrag zum Schützjahr 1972 heraus und kann als Meilenstein gelten auf dem Wege vom ausdrucksneutralen, homogen-volltönenden Schütz-Musizieren der Vergangenheit zu einem sprechenden, kontrastreichen, dynamisch reich differenzierten Musizieren auf dem Gebiet der mehrhörigen Konzerte. Sie wurde eingespielt durch die Regensburger Domspatzen, die auch die Solisten stellten, zwei Instrumentalensembles für Alte Musik und Einzelmusiker unter der Gesamtleitung von Hanns-Martin Schneidt.

Besucher unseres Festes haben Gelegenheit, sich von dem wiedererstandenen Raum der Dresdner Schloßkapelle, vorerst noch ein Rohbau, einen Eindruck zu verschaffen. Wer in diesem Raum steht, ist überrascht von dem anderen Eindruck, den er macht im Vergleich zu der Kapellendarstellung auf dem bekannten Stich von David Conrad im Dresdner Hofgesangbuch von 1676, wo er niedriger erscheint. Indessen bedarf es beim Besucher der Kapelle heute nur ein wenig Phantasie, um sich an der Stirnseite des Raumes, vom Eingang aus rechter Hand, den Altar vorzustellen, darüber die geteilte Musikempore, die 1662 eingezogen worden ist und 1666 die beiden Orgelpositive erhielt¹⁸, und als Bekrönung die eigentliche Or-

16 In geradezu optimaler Weise wurde das Solistenensemble »Cantus Cölln« unter Konrad Jung-hänel dem Madrigalcharakter der Schützmotette *Die mit Tränen säen* (SWV 378) wie auch der Stücke aus Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein* in dem Konzert am 23. September 1995 in Dresden gerecht.

17 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, Knabenchor Hannover, Instrumental-Ensemble, Dirigent: Heinz Hennig, deutsche harmonia mundi 16 9509 3.

18 Hofkalender 1666, Msc. Dresd. Q 243 (Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden). Freundliche Mitteilung von Mary E. Frandsen, Ithaca, USA.

gelempore mit der von Hans Leo Haßler 1612 disponierten und 1613 von Gottfried Fritzsche erbauten großen Renaissance-Orgel¹⁹.

Auf der engbegrenzten Orgelempore und am jeweiligen Anfang der beiden Seitenemporen ist z. B. 1617 von Schütz und der Hofkapelle wie kurz vorher von Michael Praetorius großbesetzt und mehrchörig musiziert worden, sowohl zum Besuch des Kaisers Matthias im August als auch zur Säkularfeier der Reformation Ende Oktober/Anfang November. Nachgewiesenermaßen wurde das Reformationsfest am 2. November mit Schützens mehrchörigem Konzert über Psalm 136 (SWV 45) beschlossen, das sich besonders durch seine vielfache Trompetenbesetzung vor anderen auszeichnet, und das in die *Psalmen Davids* Aufnahme gefunden hat²⁰. Der Hinweis auf den knappen Raum für die Musiker und andererseits derjenige auf die vokal-instrumentalbesetzte Mehrchörigkeit dieses und anderer Werke soll uns für die Praxis heute Mahnung sein, die Stücke mit so wenigen Musikern als möglich zu besetzen, um ihrer Intention gerecht zu werden. Gegen die Einspielung durch die Regensburger Domspatzen ist grundsätzlich zu argumentieren, daß wir es bei den *Psalmen Davids* und sehr vieler weiterer Schützscher Musik nicht mit Werken für die Lateinschule, sondern mit solchen für die Hofkapelle zu tun haben, also für ein Ensemble hochqualifizierter Berufssänger und -instrumentalisten, wobei unterstellt werden muß, daß nicht nur der Alt, sondern in anspruchsvollen, dramatischen Solopartien auch der Sopran von Männern gesungen worden ist. Man muß strikt unterscheiden zwischen Schützscher Musik für Knaben – in allerdings einem stimmlich-musikalisch fortgeschritteneren Entwicklungsstadium als durchschnittlich heute – und solcher für erwachsene Berufsmusiker und -sänger. Wer heute solche Werke aufführt, bewerkstelligt es normalerweise mit Frauen- und Männerstimmen, kaum mit Kindern. Das ist unumgänglich, aber er tue das nicht auf der Basis der älteren, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Praxis des gemischtstimmigen Chor- oder Solo-Gesangs, sondern auf derjenigen wiederum eines quasi solistischen Singens und Spielens, bei dem die Singstimmen Instrumente sind – ohne sich als angenehm schwingende Singstimmen zu verleugnen –, um sich mit den Instrumenten zum Ensemble vereinen zu können.

Was Schneidts Einspielung aber vorwärtsweisend auszeichnet, ist die vehement vorgetragene Absicht, das indirekte, neutrale, oft abgehoben feierliche Schütz-Musizieren radikal zu überwinden, die ehrfürchtige Distanz zu durchbrechen, das

19 Dazu Walter Blankenburg, *Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle (1676)*, in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*. Zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich Hübner u. Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 133-142 (Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 317-328); Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 47-54; Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schloßkapelle. Untersuchungen zur Rekonstruktion ihres Klangbildes*, in: *Acta Organologica* 23 (1993), S. 67-112.

20 Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformations-Jubiläum 1617*, in: MuK 3 (1931), S. 149-159; Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, HS-WdF, S.375-404, bes. S. 383 ff.; Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und das Jahr 1617*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 69-80, bes. S. 75 f.; Wolfram Steude, Ludwig Güttler, *Die kursächsischen Hoftrompeter der Schützzeit und ihre musikalischen Aufgaben*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 33-52; Manfred Hermann Schmid, *Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 13 (1991), S. 28-55.

Werk in allen seinen Details wahrzunehmen und deutlich musikalisch umzusetzen. Daß Schneidt dabei oft, etwa in der Frage des überzogenen Tempos, ins andere Extrem verfällt, sei nicht verschwiegen – das Klangbeispiel zeigt es –, aber hier ist ein Knoten gerissen, eine Hürde genommen, sehr dem musizierten Stück zugutekommend. (Daß wir inzwischen wissen, daß Schnelligkeit nicht automatisch Lebhaftigkeit bedeutet, ist eine Grunderkenntnis, die sich erst neuerlich durchsetzt²¹.) (Klangbeispiel 4: *Psalmen Davids*, »Alleluja, lobet den Herren«, SWV 38, Regensburger Domspatzen, Hanns-Martin Schneidt²².)

Schützsche Musik, aus der Gefangenschaft des homogenen Schönklangs befreit, beginnt sehr rasch, lebendig zu werden, zu sprechen. Der sprechende Charakter Schützscher Musik hat allerdings auch mit Textverständlichkeit zu tun, auf die Schütz in der Vorrede zu den *Psalmen Davids* expressis verbis eingeht: »... sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen / sondern dergestalt das mittel halten / damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt vnd [von den Hörern] vernommen werden mögen.«²³ Allzu rasche Tempi, manchmal sich geradezu aggressiv äußernd auch dort, wo Aggressivität in keiner Weise gefragt ist, können überdies dem Werk in ähnlicher Weise abträglich sein, es nicht zu seiner intendierten Gestalt gelangen lassen, wie gedehnte Feierlichkeit.

Schützens auf Textverständlichkeit abzielender »Stylus recitativus« findet sich hin und wieder auch in der Gesamteinspielung der *Psalmen Davids* durch den Stuttgarter Kammerchor, Solisten und »Musica fiata Köln« unter Frieder Bernius von 1992 gefährdet, wie das nächste Klangbeispiel ausweist (Klangbeispiel 5: *Psalmen Davids*, »Alleluja, lobet den Herren«, SWV 38, Kammerchor Stuttgart, Instrumente, Frieder Bernius²⁴).

Indessen liegt der hohe Gewinn dieser Einspielung in der herausragenden Qualität nicht nur des Instrumentalmusizierens, die schon bei der Regensburger Einspielung sich auf einer beträchtlichen Höhe bewegte, sondern auch und besonders des vokalen Soloensembles, das mit Frauen- und Männerstimmen besetzt ist, demzufolge zwar dem Schützschen Aufführungsapparat nicht genau entspricht, aber in desto höherem Maße seiner Musik: Solistisch-monodische Partien, gesungen mit Monteverdi-Erfahrung, mehrstimmige Favoritabschnitte in madrigalischer Beweglichkeit, zusammen mit dem Chor Tutti-Blöcke von scharfer deklamatorischer Prägnanz – das kann man nur in dieser überzeugenden Weise mit spezialisierten Gesangskräften machen, deren Spezialisierung kein Wert an sich ist, son-

21 Hinweise auf die Tempo-Problematik von Musik des 17. Jahrhunderts bei Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 47-55; Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Bd. 1: *Darstellung*, Bd. 2: *Dokumentation*, Kassel 1992; Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993.

22 Heinrich Schütz, *Psalmen Davids für 2 bis 4 Chöre und Instrumente*. Gesamtaufnahme. Regensburger Domspatzen, Instrumentalisten, Hanns-Martin Schneidt, Archiv-Produktion 2722007.

23 Siehe Anm. 14.

24 Heinrich Schütz, *Psalmen Davids, Complete 26 Psalms*. Kammerchor Stuttgart, Musica Fiata Köln, Frieder Bernius. CD Vivarte (Sony Classical) S2K 48 042.

dern uns zu erhellender Werkerkenntnis und letztlich auch zu erhöhtem Kunstgenuß führt.

Bei alledem handelt es sich nicht um die Rezension von Schallplatten-Einspielungen, vielmehr geht es um den Versuch, anhand einiger weniger Klangbeispiele den Wandel im Schütz-Musizieren innerhalb von etwa vier Jahrzehnten zu skizzieren, in dessen Verlauf das Werk des Sagittarius sich in seinem unglaublichen Facettenreichtum erst heute voll erschließt, wenigstens soweit, wie es unserem Erwartungshorizont im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entspricht. Einsicht in das »Innere« großer Musik ist stets aufregend, und zum adäquaten Musizieren auch von Schützens Werken gehört eine solche Einsicht.

Damit soll gesagt werden, daß unsere fortschreitende Erkenntnis der Kunst Schützens, die sich auch im hochentwickelten Schütz-Musizieren der Gegenwart niederschlägt, unseren kritischen Sinn schärfen sollte gegenüber einem Schütz-Musizieren, das nicht wenigstens ansatzweise dieser Kunst gerecht zu werden bemüht ist.

Die Schere zwischen dem hochspezialisierten Schütz-Musizieren und den Bemühungen etwa der oft unter ungünstigen Bedingungen arbeitenden Kirchenmusiker, die sich mit einer Laienkantorei auf die Darstellung eines Schützstückes einlassen, geht immer weiter auf und macht den Kantor mutlos.

Sinn und Zweck dieses Festes ist es unter anderem, daß unsere Konzerte und das stattfindende aufführungspraktische Seminar Anstöße geben für die Arbeit auch auf dem schwierigen Feld des Laienmusizierens.

Einsichten gewinnen und Zielvorstellungen entwickeln sind die Grundvoraussetzungen für ein allmähliches Hineinwachsen in die große, im Grunde uns doch recht nahe Kunst Schützens, der wir uns hörend und musizierend immer wieder nähern sollten.

*

Anhangweise sei die Rede auf ein Dokument früherer Schützpflege gebracht, von deren Stand nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aus sich jenes enorme musikalische, stilistische, künstlerische Eindringen in Schützens Musik entwickelte, das die letztvergangenen Jahrzehnte kennzeichnet: Es geht um die von Friedrich Schöneich 1954 vorgelegte Rekonstruktion des Introitus der Schützschen *Weihnachtshistorie*, von dem bekanntlich nur die Generalbaßstimme und der Text erhalten geblieben sind²⁵. Diese Rekonstruktion hat eine frühere, die im Anschluß an Arnold Scherings erstmaligen Neudruck der *Weihnachtshistorie* 1909 entstanden war²⁶, abgelöst und wird seitdem nahezu ohne Ausnahme bei Aufführungen der *Weihnachtshistorie* musiziert (Klangbeispiel 7: Introitus der *Weihnachtshistorie*, re-

25 SGA 17; NSA 1.

26 Heinrich Schütz, *Weihnachts-Oratorium (Historia von der Geburt Jesu Christi)*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1909 (Neudruck: Leipzig 1969).

konstruiert von Friedrich Schöneich 1954, Einspielung 1959 von Wilhelm Ehmann²⁷).

Nur wenigen scheint bisher aufgefallen zu sein, daß diese Rekonstruktion über Partien hinweg unschützig ist: Abgesehen von Lapsus im Satz, etwa Primparallelen²⁸ von obligat geführten Einzelstimmen, ist es zum einen undenkbar, daß Schütz einen derart großen Melodiebogen, der durch Mittelstimmen ausharmonisiert wird, in den Einleitungstakten geschrieben haben kann. Zum andern: Jedesmal, wenn Schütz das Wort »schreiben« zu vertonen hat, stellt er den Schreibvorgang mittels bewegter Achtel oder punktierter Viertel, die in eine Achtelbewegung eingebunden sind, dar: so im Exordium aller drei Passionen²⁹ und in der *Auferstehungshistorie*³⁰. In der *Weihnachtshistorie* wird er aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls nicht auf diese »Schreib«-Figur verzichtet haben. Bei Schöneich findet sich davon keine Spur. Auf weitere Elemente seiner Rekonstruktion, die als nicht plausibel erscheinen, muß hier nicht weiter eingegangen werden.

Ich habe eine neue Rekonstruktion versucht, die als Notenanhang zu diesem Beitrag abgedruckt ist (Klangbeispiel 8: Introitus der *Weihnachtshistorie*, rekonstruiert von Wolfram Steude, eingespielt 1993 vom französischen »Ensemble Vocal Sagittarius«, Leitung: Michel Laplénie³¹).

ANHANG (S. 94-98)

Heinrich Schütz, *HISTORIA, Der Freuden- und Gnadenreichen Geburth GOTTes und Marien Sohnes, JESU CHRISTI ...*, Dresden 1664

Die *Introduction* oder Eingang: Die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns &c. A 9. in 2 starcke Chore, der eine von 4. *Vocal* und der andre von 5. *Instrumental*-Stimmen.

Rekonstruktion nach der erhaltenen Basso-continuo-Stimme von Wolfram Steude

27 Heinrich Schütz, *Weihnachtshistorie*, Westfälische Kantorei, Wilhelm Ehmann, Cantate 650201.

28 T. 1 der Rekonstruktion von Friedrich Schöneich, NSA 1.

29 SGA 1; NSA 2.

30 SGA 1; NSA 3.

31 Heinrich Schütz, *Histoire de la Nativité et motets du Temps de Noël*. Ensemble Vocal Sagittarius, Ensemble Instrumental La Fenice, Direction musicale: Michel Laplénie, Ades 202362 AD 690 (Collection Alain Zaepffel).

15

Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,

10

die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res

31

schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -

4 # 4 #

28

- ben wird, be - schrie - - - ben, be -
- - - sten be - schrie - - - ben schrie - - - ben -
be - schrie - - - ben wird, be - schrie - - - ben, be -
- - - sten be - schrie - - - ben wird, be - schrie - - - ben, be -

4 # 4 #

34

li - sten
be - schrie - - ben

li - sten
be - schrie - - ben

8
li - sten
be - schrie - - ben

4 3
4 3

37

wird, be - schrie - - ben wird.
ben wird, be - schrie - - ben wird.

8
wird, be - schrie - - ben wird.
- - ben wird, be - schrie - - ben wird.

Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts

von

MICHAEL BELOTTI

Zu den Kapellknaben am Dresdner Hof, deren musikalische Ausbildung vom Kapellmeister Heinrich Schütz geleitet wurde, gehörte der Thüringer Matthias Weckmann (ca. 1616-1674¹), der später als Organist der Jacobi-Kirche zu Hamburg berühmt wurde. In Dresden hatte er zunächst den Unterricht des Hoforganisten Johann Klemm genossen. Als etwa 17jähriger ging er 1633 nach Hamburg, um seine Organistenausbildung bei Jacob Praetorius, dem Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks und Organisten der St.-Petri-Kirche, zu vervollständigen. Dieses Studium war von Schütz vermittelt worden und wurde vom sächsischen Kurfürsten mit einem Stipendium unterstützt.

Wer war Jacob Praetorius? Welches sind die Quellen seiner Kunst, und was empfahl ihn gerade in den Augen Heinrich Schützens als geeigneten Lehrer für Matthias Weckmann? In einem Nachrufgedicht, das der Pfarrer und Kirchenliederdichter Johann Rist verfaßte, erscheint der Hamburger Organist als europäische Berühmtheit²:

»Kein Fremdbder kahm an diesen Ohrt,
Der etwas von der Orgel hielte,
Der seinen Wirt nicht fragte fohrt:
Wo doch der große Schultze spielte?«

Johann Mattheson wußte noch 1740 einiges über ihn zu berichten³. Danach geriet er in Vergessenheit. Für Max Seiffert, der 1891 seine Dissertation über Sweelinck und seine deutschen Schüler veröffentlichte⁴, war er zunächst kaum mehr als ein bloßer Name. Erst allmählich kamen seine Orgelkompositionen in norddeutschen Tabulaturhandschriften zum Vorschein: Seiffert edierte drei Praeambula⁵, Gisela Gerdes fünf Choralbearbeitungen⁶; Werner Breig konnte noch zwei

1 Zu den Lebensdaten Matthias Weckmanns vgl. Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24. Trotz der von Konrad Küster (*Weckmann und Möllich als Schütz-Schüler*, in: Sjb 17 [1995], S. 43) vorgebrachten Bedenken ermöglicht die Annahme des Geburtsjahrs um 1616 die überzeugendste Einordnung der biographischen Daten.

2 Lieselotte Krüger (Hrsg.), *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213; die zitierte Strophe steht auf S. 201.

3 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740* (Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910), S. 328-330 (Artikel J. Schultz).

4 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (Diss. Berlin 1891), in: VfMw 7 (1891), S. 145-260; über Jacob Praetorius S. 239.

5 *Orgel-Meister I. Jacob Praetorius, Melchior Schildt, Johann Decker, D. Meyer, Marcus Olter, Christian Flor*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig o. J. (= Organum IV/2), S. 3-10.

Choralbearbeitungen mehr vorlegen⁷. Auf einen weiteren Choralzyklus, der in einer autographen Handschrift in Wolfenbüttel vorliegt, hat vor einigen Jahren Katrin Kinder erstmals hingewiesen⁸. Die in der Kapelle von Schloß Clausholm aufgefundenen Tabulaturen⁹ enthalten sechs Magnificatzyklen. Zum Bestand der erhaltenen Werke gehören ferner zwei Kanons sowie eine Reihe Vokalkompositionen: Continuo-Lieder, Kantionalsätze, Motetten und Hochzeitsmusiken¹⁰. Im folgenden soll Jacob Praetorius vor allem als Organist und Komponist von Orgelwerken gewürdigt werden.

Jacob Praetorius wurde 1586 in Hamburg als Sohn des Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius geboren. Seine erste musikalische Ausbildung dürfte er bei seinem Vater erhalten haben, der durch ein umfangreiches Oeuvre gleichermaßen als virtuoser Organist wie als bedeutender Vokalkomponist ausgewiesen ist. Zur Vervollständigung seiner Studien wurde er nach Amsterdam zu Jan Pieterszoon Sweelinck geschickt. Wann genau er sich dort aufhielt, ist umstritten; jedenfalls dürfte er zu den ersten deutschen Schülern des berühmten Niederländers gehört haben, der sich in der Folgezeit den Ruf eines hamburgischen Organistenmachers erwarb. Etwa 1604 erhielt Jacob Praetorius die Stelle des Organisten an der Hauptkirche St. Petri, die er bis zu seinem Tod 1651 innehatte.

Matthesons Mitteilungen über Jacob Praetorius haben anekdotischen Charakter. Wir dürfen annehmen, daß er aus alter Hamburger Überlieferung schöpfte; andererseits wissen wir, daß er bei der Wiedergabe seiner Quellen nicht immer korrekt verfuhr. Der Petriorganist wird von ihm wie folgt charakterisiert¹¹:

»Schultz nahm des *Sweelinks* Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib ohne sonderliche Bewegung und gab seinem Spielen ein Ansehen, als wenn es gar keine Arbeit wäre. [...] *Schultzens* Sachen fielen schwerer zu spielen, und wiesen mehr Arbeit, worin er vor allen andern was voraus hatte.«

Zu Matthesons Quellen gehörte die Organistenchronik, die der Weckmann-Schüler Johann Kortkamp zu Beginn des 18. Jahrhunderts verfaßte. Über Jacob Praetorius heißt es dort¹²:

»Von diesem lieben Mann will ferner gedenken wegen seines sin- und künstlichen Spielen. Wie der Prediger in der Gemeine Hertenzen, so er auch durch sein Orgelspielen Andacht erwecken und bewegen konte; zum Exempel wenn er spielte ein Buß-Liedt als: 'Erbarm Dich mein o Herre Gott', wie

6 46 *Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern*. Nach den Handschriften hrsg. von Gisela Gerdes, Mainz 1957 (= *Musikalische Denkmäler* 3), S. 162-181.

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

8 Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *SJb* 10 (1988), S. 86-103, bes. S. 86 f. Ausgabe durch Klaus Beckmann, *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister*, Moos am Bodensee 1994, S. 10-19.

9 Beschreibung und Teiledition: *The Clausholm Music Fragments*, reconstructed and edited by Henrik Glahn and Søren Sørensen. København 1974.

10 Vgl. Frederick K. Gable, *The Vocal Works of Jacob Praetorius II*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 141-158. Die zehn erhaltenen Motetten wurden von Gable ediert (Jacob Praetorius, *Ten Motets*, Madison 1995 [= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 73]).

11 Mattheson (wie Anm. 3), S. 328 f.

12 Kortkamp (wie Anm. 2), S. 199.

devot und andächtig er solches Lied gespielt, wie hat er gewust die Stimmen der Orgel so in ihrer Eigenschafft zu gebrauchen, daß man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel éstomiren mußte. Mit was Freudigkeit er die hohen Festage mit seinen Orgelspielen gezieret, ist nicht zu beschreiben.«

Der Petri-Organist erscheint in diesen Zeugnissen einerseits als ein Komponist von großer »Wißenschafft« (Kortkamp), dessen Werke sich durch kontrapunktische »Arbeit« auszeichnen, andererseits als ein überlegener Meister des Instruments. Man kann der Versuchung kaum widerstehen, von dem, was über seine Spielhaltung, sein ausdrucksvolles Choralspiel und seine Registrierkunst berichtet wird, Parallelen zu entsprechenden Aussagen über Johann Sebastian Bachs Orgelspiel zu ziehen. Kortkamp¹³ führt auch eine von Jacob Praetorius mit Vorliebe gebrauchte Soloregistrierung an, die den Petri-Organisten als Verfechter eines frühbarocken Klangideals zeigt (sie basiert auf den Zungenstimmen Zink und Trompete, die mit Flötenregistern kombiniert werden).

Läßt sich dieses Bild des Organisten Jacob Praetorius aus seinen erhaltenen Orgelkompositionen bestätigen? Das überlieferte Orgeloeuvre ist, vergleicht man es etwa mit dem seines Mitschülers bei Sweelinck und Kollegen an St. Katharinen, Heinrich Scheidemann¹⁴, eher schmal zu nennen. Dies mag zum Teil durch die Zufälligkeit der Überlieferung zu erklären sein. Eine Rolle könnte auch das von Mattheson hervorgehobene zurückhaltende Wesen des Petri-Organisten (»Prätorius bezeugte sich immer sehr gravitatisch und etwas sonderbar«¹⁵) gespielt haben, das ihn von dem leutseligen Scheidemann unterschied. Vieles spricht aber auch dafür, daß Praetorius das Komponieren viel Mühe bereitere und die Werkliste deswegen von vornherein nicht sehr umfangreich ausfiel. An den Magnificat-Zyklen lassen sich die angesprochenen Vorzüge und Probleme besonders gut ablesen. Daß diese Kompositionen von Forschung¹⁶ und Praxis noch kaum angemessen gewürdigt worden sind, liegt daran, daß sie bislang nur in einer Edition von eher provisorischem Charakter vorliegen, die spielpraktische Aspekte bewußt ausklammert¹⁷. Eine neue Ausgabe wird vom Verfasser vorbereitet.

13 Ebd., S. 205.

14 Der größte Teil des erhaltenen Orgelwerks von Scheidemann liegt in Ausgaben des Bärenreiter-Verlags Kassel vor: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*. Bd. I: *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock (1967); Bd. II: *Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von dems. (1970); Bd. III: *Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig (1971). Die Motettenkolorierungen wurden von Cleveland Johnson (Heinrich Scheidemann, *12 Orgelintavolierungen*, Bd. 1-3, Wilhelmshaven 1990-1991) und Klaus Beckmann (Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*, Wiesbaden 1992) herausgegeben. Zwei bei Fock fehlende Choralfantasien edierte Klaus Beckmann unter dem Namen Franz Tunders (*Zwei Choralfantasien*, Wiesbaden 1991). Eine Gesamtausgabe der Cembalowerke wird von Pieter Dirksen vorbereitet.

15 Mattheson (wie Anm. 3), S. 329.

16 Eine kurzgefaßte Würdigung gab Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Mf 30* (1977), S. 482-492, bes. S. 490-492. Eine vergleichende Betrachtung bietet: Michael Belotti, *North German Organ Magnificats*, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1996* (in Vorb.).

17 Die Ausgabe von Henrik Glahn und Søren Sørensen (vgl. Anm. 9) ist nicht vollständig, da zwei Verse im I. Ton fehlen (siehe dazu unten S. 103 f). Bei der Rekonstruktion der fehlenden Teile

Die Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius sind im Clausholmer Fragment III in einer sehr sorgfältigen Niederschrift in deutscher Orgeltabulatur überliefert. Die Handschrift weist nur einen gravierenden Mangel auf: Da sie zusammen mit mehreren anderen zur Abdichtung eines Orgelbalgs verwendet und entsprechend zurechtgeschnitten wurde, fehlen die unteren Ecken jedes Bogens. Dadurch ist der Herausgeber gezwungen, immer wieder kleinere Lücken (bis zu fünf Takten) zu ergänzen. Der Komplex umfaßt folgende Zyklen¹⁸:

- f. 1^v-5^r: Magnificat primi toni
 1. Versus (42)
 2. Versus, auf 2 Clavier (82)
 Alius Versus (89)
 Versus auf 3 Clavier (151)
 Alius Versus (86)
- f. 5^v-9^r: Magnificat secundi et octavi toni
 1. Versus (39/33)
 2. Versus, auf 2 Clavier (130/155)
 3. Versus (51/41)
- f. 8^v-11^r: Magnificat tertii toni
 1. Versus (57)
 2. Versus, auf 2 Clavier (86)
 3. Versus (72)
 4. Versus, 2 et 3 vocibus (37)
- f. 11^v-14^r: Magnificat quarti toni
 1. Versus (46)
 2. Versus (81)
 3. Versus (111)
- f. 13^v-15^r: Magnificat sexti toni (152 Takte)
- f. 14^v-16^r: Magnificat octavi toni
 1. Versus (40)
 2. Versus (98)

Schon ein erster Überblick macht stutzig: Es erscheinen nur sechs von acht Magnificat-Tönen, und die Zahl der Verse pro Zyklus schwankt zwischen einem und fünf. Die drei Verse im II. Ton erhalten alternative Schlußabschnitte für den VIII. Ton. Wenn Jacob Praetorius je vorgehabt haben sollte, Magnificat-Bearbeitungen per omnes tonos nach einem einheitlichen Bauplan zu schaffen, wie es Hieronymus Praetorius¹⁹ und Heinrich Scheidemann²⁰ getan haben, so muß man sein Unterneh-

kommt der Verfasser durch Berücksichtigung des Cantus firmus und abweichende Berechnung der Lücken vielfach zu neuen Lösungen.

18 Bei jedem Vers ist in Klammern die Anzahl der Takte nach der Rekonstruktion des Verfassers angegeben (in Vorbereitung bei Carus-Verlag, Stuttgart). Die Überschneidungen in den Blattangaben erklären sich dadurch, daß sich die musikalische Aufzeichnung, wie in Tabulaturhandschriften üblich, über die ganze Breite der aufgeschlagenen Doppelseite erstreckt; dadurch ist es möglich, daß ein Zyklus auf f. 9^r schließt und der nächste auf f. 8^v beginnt.

19 Die Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius sind in der Visbyer Orgeltabulatur überliefert. Editionen besorgten Clare G. Rayner (*Hieronymus Praetorius, Organ Magnificats On*

men wohl für gescheitert erklären. Bei näherer Betrachtung erweist sich, daß mehrere Verse, sogar ganze Zyklen, nach dem Vorbild der in der Visbyer Tabulatur enthaltenen Magnificat-Bearbeitungen des Vaters geformt sind. Der Aufbau der Zyklen im II./VIII. und IV. Ton stimmt mit der bei Hieronymus Praetorius vorherrschenden dreiversigen Folge überein: Der erste Vers bringt den tonus »in tenore«, der zweite »in discantu«, der dritte »in basso«. Im III. Ton kommt ein vierter Vers dazu, während dem letzten Zyklus (VIII. Ton) die Baßdurchführung fehlt.

Wie Jacob Praetorius bei der Überarbeitung seiner Vorlagen verfährt, zeigt ein Vergleich des ersten Verses im I. Ton bei beiden Komponisten. Die Schreibweise der Tastenmusik von Hieronymus Praetorius ist mehr auf den klanglichen Effekt der Vokalpolyphonie ausgerichtet als auf ihre strenge satztechnische Durchführung. Jacob Praetorius stellt zunächst eine lineare Stimmführung her und verdichtet die Imitationsstruktur. Wo der Vater ganz unbefangen griffmäßig harmonisiert, unternimmt es der Sohn, den Satz linear zu strukturieren. In den beiden Versen im VIII. Ton, die den Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius gleichfalls noch sehr nahestehen, kann man beobachten, daß die allzu häufigen Kadenzierungen eingeschränkt und Schlußpassagen gekürzt werden. Möglicherweise plante Jacob Praetorius anfangs nur, eine satztechnisch verbesserte Version der Orgelverse seines Vaters zu geben, Fülle und Farbigkeit dieser Musik mit den Forderungen der Satzlehre, wie sie ihm von Sweelinck nahegebracht worden waren, in Einklang zu bringen. Zunehmend gelangte er dabei zu eigenständigen Lösungen. In seinen besten Sätzen (etwa im ersten Vers im III. Ton) erreicht er eine bei aller Monumentalität kantable Polyphonie. Es wird verständlich, daß dies Schütz, der großen Wert auf die kontrapunktische Satzweise legte, interessieren mußte. Der Orgelstil Matthias Weckmanns ist in dieser Hinsicht sehr stark vom Vorbild des Hamburger Petri-Organisten geprägt (s. Beispiel 1 am Ende des Beitrages).

Das *Magnificat I. toni* hat noch weiteres Interessante zu bieten. Von allen Magnificat-Zyklen des Jacob Praetorius ist dieser der am wenigsten einheitliche. Er macht den Eindruck einer zufälligen Zusammenstellung von fünf Versen, die noch nicht einmal durchnummeriert sind. In der Ausgabe von Glahn und Sørensen fehlen die beiden letzten Verse, da die Herausgeber irrtümlich den Verlust eines Blatts annehmen, wodurch die Herstellung eines zusammenhängenden Texts unmöglich geworden wäre. In Wirklichkeit stößt die Rekonstruktion hier auf keine größeren Probleme als in den anderen Magnificat-Versen. So ist es möglich, in der neuen Ausgabe erstmals den hochinteressanten »Versus auf 3 Clavier« vorzulegen. Er stellt ein ebenbürtiges Seitenstück zu der nur fragmentarisch erhaltenen Echobearbeitung *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*²¹ dar und ist als ein wichtiger Meilenstein

the Eight Tones, American Institute of Musicology 1963 [= Corpus of Early Keyboard Music 4]); Jeffery T. Kite-Powell (*The Visby [Petri] Organ Tablature. Investigation and Critical Edition*, Bd. 1, 2, Wilhelmshaven 1979 f. [= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14, 15], hier Bd. 1, S. 5-103); Klaus Beckmann (Hieronymus Praetorius [1560-1629], *Sämtliche Orgelwerke I: 8 Magnificat-Zyklen, 2 Choralbearbeitungen, Magnificat primi toni*, Moos am Bodensee 1994).

20 Überliefert in der Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1; Edition in Bd. II der Orgelwerke Scheidemanns (wie Anm. 14).

21 Die Aufzeichnung in der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 5 bricht nach 138 Takten ab. Editionen von Gisela Gerdes (wie Anm. 6, S. 165-171) und Werner Breig (wie Anm. 7, S. 4-9).

in der Geschichte des norddeutschen Orgelstils zu werten. In den Magnificat-Versionen für zwei oder drei Manuale wurden die Grundlagen für eine besondere Gattung großangelegter Choralbearbeitungen gelegt, die im allgemeinen als Choralfantasien bezeichnet werden²². Es handelt sich dabei nicht um einfache Diskantkolorierungen; die Melodiezeilen werden vielmehr als *soggetti* betrachtet, die jeweils in einem eigenen Abschnitt auf verschiedenartige Weisen durchgeführt werden können. Nicht nur Elemente des Cantus firmus, auch Kontrapunktierungsmotive können auf dem Soloklavier dargestellt werden. Der »Versus auf 3 Clavier« ist ein Echostück; in der Überschrift wird eine Registrierung angegeben: »die beyden Discante im schnarwerck zugebrauchen«. Auf der Orgel der Hamburger St.-Petri-Kirche²³ bedeutete dies, daß das Krumhorn des Brustwerks auf das gleichnamige Register des Rückpositivs antwortete. In seiner großen *Echofantasie*²⁴ hatte Sweelinck vorgeführt, wie ein cantus-firmus-ähnliches Gebilde mit kleingliedrigen Motiven, die zwischen den beiden Manualen hin- und hergeworfen werden, kontrapunktiert werden kann. Jacob Praetorius folgt hier deutlich dem Vorbild seines Lehrers. Aber auch Elemente des Cantus firmus selbst können in das Echospiegel miteinbezogen werden (s. Beispiel 2 am Ende des Beitrages).

Der Vers schließt mit einem prunkenden cantus-firmus-freien Finale mit Echowirkungen, das an die großen Choralfantasien Scheidemanns (*Ein feste Burg ist unser Gott*²⁵) und Reinkens (*An Wasserflüssen Babylon*²⁶) erinnert.

Die vorstehenden Ausführungen konnten den Reichtum, der sich in den Magnificat-Bearbeitungen auftut, nur andeuten. Jacob Praetorius erscheint einerseits als Vertreter eines zugleich soliden und lebendigen instrumentalen Kontrapunkts, der sich mit Vorliebe im fünfstimmigen Satz bewährt, andererseits als ein Virtuose, der die Möglichkeiten des Instruments ausgiebig nutzt. Gerade die Sätze auf zwei oder drei Clavier wirken durch den inhärenten Gegensatz zwischen polyphoner und

22 Über die Angemessenheit dieses Terminus wurde in jüngster Zeit eine Diskussion geführt; siehe dazu meinen Beitrag »Norddeutsche Choralfantasie« bleibt Begriff. Zu Wolfram Syré: »Die norddeutsche Choralfantasie - Ein gattungsgeschichtliches Phantom?« (MuK 2/1995), in: MuK 65 (1995), S. 216 f., in dem die Verwurzelung der Gattung im Vesperspielen der norddeutschen Organisten betont wird.

23 Michael Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= Documenta musicologica I/14), S. 169 f.

24 Jan Pieterszn Sweelinck, *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, hrsg. von Max Seiffert (= Werken van Jan Pieterszn Sweelinck 1), Amsterdam 1894, Nr. 9; ebd. ²/1943, Nr. 14; Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I: *The Instrumental Works*, Fasc. I: *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 1974, Nr. 11.

25 Schlußpassage ab Takt 250. Das Stück ist in den Pelpliner Orgeltabulaturen überliefert; seine Echtheit wurde zu Unrecht angezweifelt. Die erste Edition durch Jerzy Golos und Adam Sutkowski (*Keyboard Music from Polish Manuscripts 2: Organ Chorales by Heinrich Scheidemann and Franz Tunder*, American Institute of Musicology 1967 [= CEKM 10, 2], S. 1-25) ist äußerst fehlerhaft. Für die Praxis besser verwendbar ist die Ausgabe Klaus Beckmanns: Franz Tunder [!], *Zwei Choralfantasien*, Wiesbaden 1991, S. 10-21.

26 Schlußpassage ab Takt 311. Editionen von Willi Apel (Adam Reincken, *Collected Keyboard Works*, American Institute of Musicology 1967 [= CEKM 16], S. 19-44) und Klaus Beckmann (Johann Adam Reincken [1623-1722], *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974, S. 4-21).

solistischer Satzweise bis zum Zerreißen gespannt. Die Kolorierungen sind spielerisch-virtuos; nur selten finden sich Anklänge an den von Scheidemann gepflegten kantablen Melodievortrag. Das spieltechnische Niveau ist durchweg sehr hoch; Skalengänge in Achteln sind im Pedal keine Seltenheit, und einmal wird das gleichzeitige Spiel einer Hand auf zwei Manualen gefordert. Die Klangfarben der Orgel werden bewußt eingesetzt.

Jacob Praetorius mag mit den Magnificat-Bearbeitungen begonnen haben, als die Kompositionen seines Vaters, die er noch 1611 seinen Schüler Berendt Petri abschreiben ließ, seinen an Sweelinck geschulten Vorstellungen von einem sauber gearbeiteten Orgelsatz nicht mehr entsprachen. Die strenge Beachtung der Mitteltönigkeit sowie gelegentlich spürbare Beschränkungen des Manualumfangs (die höchsten Töne sind g" und a", ohne gis") lassen vermuten, daß die Arbeit noch vor dem Umbau der Petri-Orgel, den Gottfried Fritzsche 1633/34 vornahm²⁷, abgeschlossen (oder abgebrochen) wurde. Als Entstehungszeitraum dürfen die 1620er Jahre angenommen werden; damit sind die Clausholmer Verse noch vor dem erhaltenen Orgelwerk Scheidemanns einzuordnen, das wohl zum größten Teil nach 1630 entstand.

Der Gesamtkomplex der Magnificat-Bearbeitungen ergibt ein facettenreiches, teilweise in sich widersprüchliches Bild des Organisten und Komponisten Jacob Praetorius. Man könnte auch sagen: Der Petri-Organist zeigt sich sowohl als Sohn des Hieronymus Praetorius wie als Schüler von Jan Pieterszoon Sweelinck. Es wäre aber falsch, darin einen Widerstreit zwischen altem und neuem Stil sehen zu wollen. Die beiden älteren Meister waren fast gleichaltrig. Sie gehörten der Generation der um 1560 Geborenen an – Giovanni Gabrieli ist wenige Jahre älter, Hans Leo Haßler wenige Jahre jünger –, die für einen jungen Musiker der Schütz-Generation die damals moderne Musik repräsentierten. Beide haben verschiedene Traditionen der italienischen Musikpflege aufgenommen und in ihren Tastenstil eingebracht: Hieronymus Praetorius orientiert sich an der Klangfreude des italienischen Kathedralstils, Sweelinck an der Satzlehre Zarlinos. Virtuosen des Tasteninstrumentes waren beide, und beide zusammen übten einen prägenden Einfluß auf die Hamburger Orgelmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus. Im Gegensatz zu Heinrich Scheidemann finden bei Jacob Praetorius die verschiedenen Stilrichtungen nicht zu einer Synthese zusammen, sondern stehen oft innerhalb eines Satzes unvermittelt nebeneinander. Man mag darin eine Begrenzung seiner künstlerischen Begabung erkennen. Immerhin verbleiben einige eindrucksvolle Verse, die seinen Ruf als »ernsthaffter« Organist, als Meister des instrumentalen Kontrapunkts, rechtfertigen. Diese Musik wäre es wert, von den Praktikern wiederentdeckt zu werden. Auch Matthias Weckmann zeigt sich in vielen seiner Orgelkompositionen als Schüler des Jacob Praetorius. Sein Mentor Schütz hatte die richtige Wahl getroffen.

27 Zur Geschichte der Petri-Orgel vgl. Gustav Fock, *Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 38 (1939), S. 289-373, bes. S. 299-306, 331, 348.

NOTENBEISPIELE²⁸Beispiel 1: Jacob Praetorius, *Magnificat III. toni*, 1. Versus, T. 1-25

1. Versus

9

18

Beispiel 2: Jacob Praetorius, *Magnificat I. toni*, Versus auf 3 Clavier, T. 14-43

14 Ruck

B

R

B

28 Vom Verfasser ergänzte Textverluste erscheinen in Kleindruck.

19

R B R B

23

R B R B

27

R B R B

31

R B R B

35

R B R B

39

R B R B

Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik

von

MANFRED FECHNER

0

Auf Empfehlung¹ des dem Dresdner Hof eng verbundenen Adam von Waldstein, Herr auf Lobositz und Oberhofmeister in Böhmen sowie Onkel des Albrecht von Wallenstein², wird der italienische Geiger Carlo Farina im Herbst 1625 in die von Heinrich Schütz geleitete Dresdner Hofkapelle aufgenommen. Zunächst nur zu einer zweijährigen Tätigkeit in Dresden verpflichtet, verlängerte sich sein Engagement als Konzertmeister, da trotz angespannter finanzieller Lage sein Gehalt (228 Gulden und 12 Groschen³) offensichtlich gesichert war (seine Besoldung ist bis April 1628 nachzuweisen). Vermutlich blieb Farina bis Ende 1628 in Dresden, denn am 20. Januar 1629 kam er nach Köln an den Hof des Herzogs Ferdinand von Bayern, der dort als Erzbischof und Kurfürst residierte⁴. Als Farinas Nachfolger brachte Heinrich Schütz 1629 Francesco Castelli von Venedig nach Dresden mit, der jedoch bereits 1631 starb.

In den Dresdner Jahren veröffentlichte Farina insgesamt fünf Drucksammlungen in der sächsischen Metropole. 1626 erschien zunächst ein *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascharata, Aria franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voce [sic] con il Basso per sonare [...]*, dem sich 1627 ein zweites und drittes Buch sowie 1628 Buch IV und V – alle mit ähnlichen Titeln⁵ – anschlossen, wobei in den Büchern II und V die Titel in deutscher Sprache gehalten sind. Widmungsträger der einzelnen Bücher sind der Kurfürst von Sachsen Johann Georg I. (Buch I), dessen zweite Gemahlin, die Kurfürstin Magdalena Sibylla, Tochter des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg (Buch II), der Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, ein Schwiegersohn des sächsischen Kurfürsten (Buch III), der Fürst-Erzbischof von Prag (und spätere Kardinal) Ernst Adalbert von Harrach, in dessen Prager Kapelle Farina zuvor gewirkt hatte (Buch IV) sowie schließlich Johann Wilhelm Freiherr von Schwanberg (Buch V).

- 1 Vgl. das im Anhang wiedergegebene Empfehlungsschreiben, auf das mich Prof. Dr. Wolfram Steude aufmerksam machte.
- 2 Zu Adam von Waldstein vgl. auch Golo Mann, *Wallenstein. Sein Leben erzählt von G. M.*, Frankfurt a. M. 1971.
- 3 Mitgeteilt von Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 55-67, hier S. 62.
- 4 Laut Akte »Kur-Köln 2721« des Staatsarchivs Düsseldorf, vgl. den Art. *Farina, Carlo*, in: MGG 16 (Supplement), 1979, Sp. 182.
- 5 *Ander Theil Newer Padovanen, Gagliarden, Covranten, Frantzösichen Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quödlibet / von allerhand seltzamen Inventionen [...]. Mit Vier Stimmen [...]. – Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Arie franzese, Uolte, Corrente, Sinfonie, A 3. 4. Voci, Con il Basso per sonare [...]. – Il quatro libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: A 2. 3. & 4. Voci, Con il Basso per sonare [...]. Fünffter Theil / Newer Pavane, Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3. und 4. Stimen [...].* – (Vgl. auch die Angaben in RISM A/1/3, F97-101.)

Ob diese Drucksammlungen allerdings – wie bisher angenommen – sein überliefertes Gesamtwerk abgeben, kann mit letzter Sicherheit nicht entschieden werden, denn mit Carlo Farina als möglichem Komponisten werden auch sieben »Balletts« in Verbindung gebracht, die – in Orgeltabulatur notiert – in einer Darmstädter Sammelhandschrift vorliegen⁶.

Die enge zeitliche Nachbarschaft der fünf Drucke und ihr sehr ähnlicher Inhalt lassen es zweckmäßig erscheinen, sie gemeinsam zu betrachten. So liegen insgesamt 128 Stücke vor, davon entfallen auf Buch I 26, auf Buch II 30, auf Buch III 33, auf Buch IV 23 und auf Buch V 16 jeweils nummerierte Kompositionen. Die übergroße Mehrzahl der Stücke (nämlich 104) sind zu vier Stimmen komponiert, wobei die Baßstimme, die merkwürdigerweise nur in den Pavanen und Sonaten eine Bezifferung aufweist, stets mitgezählt ist; 18 Kompositionen sind dreistimmig und nur sechs Werke zweistimmig. An Satztypen begegnen: 32 Gagliarden, 24 Pavanen, 18 Correnten, 9 Volten, 5 Arien, 3 Branden, 3 Mascharaten – alle diese Stücke sind vierstimmig –, darüber hinaus liegen vor 13 Balletti (davon neun à 4 sowie vier à 3), 10 Sonaten (davon sechs à 3 sowie vier à 2), 6 Sinfonien (à 3), 2 Canzonen (à 2), 2 Passamezzo-Kompositionen (à 3) und 1 Capriccio (à 4).

In der Literatur – angefangen bei Wilhelm Joseph von Wasielewski⁷ über Gustav Beckmann⁸, Andreas Moser⁹ bis hin zu David D. Boyden¹⁰ – wird stets davon ausgegangen, daß es sich bei Farinas Kompositionen, zu großen Teilen wohl entstanden als Beiträge zur höfischen Tafel- und Tanzmusik mit Blick auf die Torgauer Hochzeit 1627 zwischen Sophie Eleonore von Sachsen und Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, um Violinmusik handelt. Dies soll auch nicht in Abrede gestellt werden, doch sei auf folgende bedenkenswerte Sachverhalte aufmerksam gemacht: Jede Drucksammlung besteht aus jeweils vier Stimmheften, die hinsichtlich ihrer Instrumentalbesetzung »neutral« mit CANTO, ALTO, TENOR und BASSO bezeichnet sind, wobei die Bücher I, IV und V Kompositionen zu zwei, drei und vier Stimmen, Buch III Stücke à 3 und à 4, Buch II hingegen ausschließlich vierstimmige Stücke enthalten. Während die Oberstimmen in den Canto-Stimmheften durchweg im G-Schlüssel auf der zweiten Linie notiert sind und ihre Ausführung auf einer Violine in Quintstimmung stets möglich, ja in etlichen Fällen durch den benutzten Tonumfang (von g bis c''', gelegentlich bis d''') sowie Vorschriften für mehrstimmiges Spiel unabdingbar ist, verhalten sich die beiden Mit-

6 Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signatur: Mus. ms. 1196. Nach RISM, Serie A/II, Musikhandschriften nach 1600, Thematischer Katalog (CD-ROM), München [etc.] 1996, ist Farina innerhalb dieser Sammelhandschrift möglicherweise der Autor folgender Stücke: [1.] *Der Englenter Ballet*, [2.] *Dreyer Pastores Ballet*, [3.] *Gran Ballet der durchlauchtige Hochgeborene Fürstin Und Frawen Sophia Eleonore landgräfin in Hessen zu Dorgau gehalten*, [4.] *Galliarda*, [5.] *Englischer Tantz*, [6.] *Englisch Stück*, [7.] *Der Getreuen Mohren Ballet Meinß gnedigen Fürsten Vnd Hern I. Görgen [Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen] Bey [Ihrer] f[ürstl.] g[naden] Verlöbnuß gehalten Zu Dresten*.

7 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1904, S. 58 ff.

8 Gustav Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918, S. 14 ff.

9 Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*. 1. Band: *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)*, 2. verb. u. erg. Aufl. von Hans-Joachim Nösselt, Tutzing 1966, S. 96 ff.

10 David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, vor allem S. 147 ff.

telstimmen bezüglich ihrer instrumentalen Besetzung indifferent: In den ALTO-Stimmheften wird in den vierstimmigen Werken durchweg der Altschlüssel herangezogen, in den dreistimmigen hingegen der Violinschlüssel, und die entsprechenden Stimmen werden nicht mehr mit ALTO, sondern mit CANTO Secondo bezeichnet. Während für diese Canto-Secondo-Stimmen die Ausführung durch Violine zweifelsfrei anzunehmen ist, stellt sich in den Stücken mit Altschlüssel die Frage, ob dieser C-Schlüssel die Ausführung der entsprechenden Parts mittels einer Viola da braccio oder einer Viola da gamba anzeigt bzw. ob von einer ad libitum-Besetzung auszugehen ist. Der in Anspruch genommene Tonvorrat von d bis d' spricht allerdings eher für eine Ausführung mit (Diskant-) Viola da gamba. Als ebenso unbestimmt erweist sich die instrumentale Besetzung für die mit TENOR bezeichneten Stimmen: Notiert im Tenorschlüssel beanspruchen sie einen Tonumfang von c bis a', wären also auf einer (großen) Viola da braccio ebenso spielbar wie auf einer Alt- bzw. Tenor-Viola da gamba.

Daß das Argument einer »gemischten« Besetzung – bestehend aus Instrumenten der altherwürdigen Viola-da-gamba-Familie und der »modernen« Violinenfamilie – durchaus etwas für sich hat, wird auch bei genauer Betrachtung der auf den Titelblättern der einzelnen Bücher gebrauchten Bezeichnungen deutlich: Auf den Titeln in italienischer Sprache (zu den Büchern I, III, IV) bezeichnet sich Farina als »Sonatore di Violino«, auf den deutschsprachigen (Buch II, V) jedoch gibt er den »zu Sachssen bestalten Violisten« ab, dessen vorgelegte Stücke »auff Violen anmutig zugebrauchen« sind. Nimmt man diesen Hinweis ernst, so wären die meisten der vierstimmig konzipierten Stücke (mit Bestimmtheit ausgenommen das berühmte *Capriccio stravagante* aus Buch II), deren Canto-Stimmen keine ausgesprochen violinistische Spezifik aufweisen, sogar als Consortmusik für Gamben-Ensemble vorstellbar. Vielleicht ist aus dieser aufführungspraktischen Möglichkeit auch die bereits erwähnte merkwürdige partielle Bezifferung der Basso-Stimmen zu erklären. Eindeutige Verhältnisse bezüglich der instrumentalen Besetzung legt Farina lediglich für seine dreistimmigen Sinfonien in Buch III vor. Hier ist zu den beiden im Violinschlüssel notierten Oberstimmen vermerkt: »per sonare con doi violini over Cornetti«.

Von Carlo Farinas Kompositionen stand eigentlich immer nur eine, das *Capriccio stravagante* zu vier Stimmen aus dem zweiten Buch, im Mittelpunkt des musikalischen wie wissenschaftlichen Interesses. Deshalb sei hier nicht nochmals auf die in der Literatur mehrfach beschriebenen musikalischen Wendungen, gespickt mit geigentechnischen Besonderheiten und Effekten, eingegangen, mit denen Farina in dieser Komposition aufwartet, um auf der Violine – zumeist auf drastische und ironisch humorvolle Weise – andere Musikinstrumente (wie Drehleier, Schalmei, Clarino, Flöten, Orgeltremulant, Soldatenpfeife und -trommel, die Spanische Gitarre u.a.) sowie Tierstimmen (Hennengegacker und Hahnenschrei, miauende Katzen und Hundegebell) klangmalerisch zu imitieren. Die musikalisch-künstlerische Qualität des ausgedehnten Werkes (es umfaßt 383 Takte ohne die mehrfach vorgesehenen Wiederholungen) ist je nach Autorenstandpunkt unterschiedlich beurteilt worden: Für Wasielewski war das *Capriccio stravagante* ein »Musikstück von unter-

geordneter Bedeutung«¹¹, Beckmann indes erhebt es in den Rang einer »lustigen Streicherserenade«¹² und würdigt die spieltechnischen Erläuterungen, die Farina selbst im Anhang gibt. Willi Apel bezeichnet das Werk gar als »eine Monstrosität, die man [...] mit Stillschweigen übergehen sollte«¹³, während Nikolaus Harnoncourt von einem »der Schlüsselwerke der Streichermusik überhaupt«¹⁴ spricht. Unstrittig ist jedoch: Farina hat mit seinem *Capriccio stravagante* von 1627 die Spieltechnik auf der Violine vorangebracht – und dies weniger durch die wohl erstmalig geforderte Anwendung einiger auf äußere Wirkung bedachter Spezialeffekte wie *pizzicato*, *con legno* und *sul ponticello* als vielmehr im Hinblick auf das mehrstimmige Spiel, den Gebrauch des Lagenspiels und auch des Legato. Somit erweist er sich mit diesem Stück als einer der ersten wirklichen Virtuosen auf dem noch jungen Instrument Violine.

Das *Capriccio stravagante* ist das einzige Werk in allen fünf Büchern, in dem – bedingt durch das noch unvollkommene Noten-Typendruckverfahren – mehrstimmige Partien handschriftlich nachgetragen werden mußten. In zwei weiteren Stücken mit mehrstimmigen Violine-Partien, die allerdings wesentlich einfacher gehalten sind, bediente sich der Komponist eines anderen Notationsverfahrens, auf das noch eingegangen werden soll. Durchweg handschriftlich eingetragen sind jedoch auch alle 32stel-Verbalkungen. Von besonderem Interesse war es nun, diese handschriftlichen Nachträge – so wie sie im einzig kompletten Exemplar aller Farina-Drucke im Besitz der Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel¹⁵ zu finden sind – mit denen zu vergleichen, die das einzeln überlieferte Canto-Stimmheft zu Buch II in Dresden¹⁶ enthält. Abgesehen davon, daß die Nachträge im Kasseler und Dresdner Exemplar von verschiedenen Schreibern vorgenommen worden sind, ist auch auf eine gravierende Lesartvariante in den Takten 247 f. hinzuweisen (Beispiel 1; die handschriftlichen Zusätze sind im Beispiel in Kleindruck wiedergegeben).

Ist man zunächst geneigt, der Dresdner Variante – da harmonisch »richtiger« – den Vorzug zu geben, so bemerkt man alsbald, daß diese Lesart gegen die kompositorische Konsequenz verstößt – erweisen sich doch die Takte 253 ff., und hier in beiden Exemplaren übereinstimmend, als genaue Parallelstelle der Kasseler Lesart der Takte 246-248. Grundsätzlich ist jedoch der Unterschied in der Notation: Beim ersten Erscheinen dieser zweistimmigen Stelle ist die Oberstimme die gedruckte und die untere die handschriftlich ergänzte, bei ihrer späteren Wiederholung in der Oberquinte verhält es sich umgekehrt (Beispiel 2).

11 Wasielewski (s. Anm. 7), S. 66.

12 Beckmann (s. Anm. 8), S. 15.

13 Willi Apel, *Studien über die frühe Violinmusik II*, in: AfMw 31 (1974), S. 185-213, hier S. 208.

14 Nikolaus Harnoncourt, Vorwort zur Partiturausgabe des *Capriccio stravagante*, Wilhelmshaven 1970.

15 Signatur Mus. 2^o 25. Im *Ander Theil Newer Padvanen* [...] fehlt vom Canto-Stimmheft das letzte Blatt, so daß der Schluß des 30. Stückes und Farinas aufführungspraktische Erläuterungen zum *Capriccio stravagante* nur im unvollständigen, allein diese Canto-Stimme beinhaltenden Dresdner Exemplar überliefert sind.

16 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 1510-N-1.

Beispiel 1: *Capriccio stravagante*, T. 243-249

The image shows a musical score for five vocal parts: CANTO (Dresden), CANTO (Kassel), ALTO, TENOR, and BASSO. The score is in common time (C) and features a complex, chromatic melodic line. The vocal parts are marked with the instruction "Il Tremulo." (or "Il Tremulato." for the Alto). The BASSO part is marked with "Il Tremulo. Der Tremulant." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 2: *Capriccio stravagante*, T. 253-255

The image shows a musical score for the CANTO part. The score is in common time (C) and features a complex, chromatic melodic line. The vocal part is marked with the instruction "Il Tremulo." and "Il Tremulato." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Eine Wertung der Lesarten fällt also schwer – zumal in diesem mit »Il Tremulo« bzw. »Il Tremulato« bezeichneten Abschnitt, wie es in der Erläuterung durch Farina heißt, nicht nur »das Tremuliren mit pulsirender Hand / darinnen man den Bogen hat / auff Art des Tremulanten in den Orgeln imitiret« wird, sondern wohl auch ein Organist verspottet werden soll, »der sich Modulationen zumutet, denen er nicht gewachsen ist, wobei er sich heillos in Disharmonien verstrickt.«¹⁷

Nach Ausdehnung, Virtuosität und kompositorischer Extravaganz beurteilt, verdienen die mit charakterisierenden bzw. erläuternden Beititeln ausgestatteten Sonaten nach dem berühmten *Capriccio stravagante* die größte Aufmerksamkeit, wobei die Beititel zum Teil auf festumrissene Klangabsichten abzielen¹⁸. Fünf der Sonaten finden sich in Buch I, drei sind in Buch IV und zwei in Buch V abgedruckt. Unter formalem Aspekt betrachtet, bestehen die in der Tradition der Gabrielischen

17 Harmoncourt (s. Anm. 14).

18 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang z. B. auf die *Sonata detta la Cingara*, in der Farina den in der ungarischen Volksmusik beheimateten »Wachtelschlag-Rhythmus« – eine bereits von Claudio Monteverdi häufig herangezogene Abfolge punktierter Noten – zur Anwendung bringt, oder auf die *Sonata detta la desperata*, in der chromatische Tonschritte für den durch den Beititel intendierten »verzweifelten Ausdruck« sorgen. Aber auch in der *Sonata detta la Capriola* kommt dem Beititel eine Sinnbedeutung zu: Er nimmt Bezug auf die zahlreichen harmonischen »Verrücktheiten«, die Farina bei konsequenter melodischer Linienführung der beiden Oberstimmen im Zusammenklang entstehen läßt.

Kanzonengestaltung stehenden Sonaten aus Reihungen von jeweils mehreren, thematisch oft verwandten Abschnitten unterschiedlicher Länge und kontrastierenden Ausdrucks, die mit voller Kadenz schließen. Charakteristisch ist auch, daß stets der vorletzte Abschnitt in den tänzerischen Tripeltakt – als Mittel der Kontraststeigerung – umschlägt (nur in der *Sonata detta la Semplisa* im fünften Buch verzichtet Farina auf solch einen Einschub). Da Farinas Musikdrucke – wie es allgemeiner Brauch im frühen 17. Jahrhundert war – noch mensural, d. h. ohne Taktstriche notiert sind und auch – von ganz wenigen und nicht die Sonaten betreffenden Ausnahmen abgesehen – verbale Tempovorschriften nicht gegeben werden, durchzieht gleichsam ein Einheitszeitmaß die Sonaten, wobei kantable Abschnitte in vergleichsweise langen Notenwerten, virtuose, schnelle hingegen in entsprechend kurzen Werten notiert sind. Doch rechnen diese notierten Maßeinheiten – sie reichen in einigen Sonaten von der Brevis bis zur 32stel-Note – wohl nicht mehr mit einer durch das Gesamtwerk durchlaufenden einheitlichen Ausführung nach dem starren Maß des alten *integer valor*, sondern erfordern vielmehr – und dies ist Ausdruck des neuen, frühbarocken Musizierens – flexible *Tempi*, die dem jeweiligen Affekt angemessen sind.

Einige stilistische Einzelheiten seien zunächst an zwei Sonaten der Gruppe für zwei Diskantinstrumente (gemeint sind mit Sicherheit Violinen) und Basso continuo vorgestellt. Die insgesamt sechs Sonaten dieser Besetzungsart sind in Buch I (als Nr. 21 *Sonata detta la Polaca*, Nr. 22 *Sonata detta la Capriola* und Nr. 23 *Sonata detta la Moretta*), in Buch IV (als Nr. 20 *Sonata detta la Greca* und Nr. 21 *Sonata detta la Cingara*) sowie in Buch V (als Nr. 15 *Sonata detta la Semplisa*) veröffentlicht.

Polyphoner Satz – etwa die fugierte Behandlung eines Motivs – war Farinas Sache nicht. Statt dessen setzt er auf die Wiederholung von Motiven, sei es sequenzierend, sei es im Wechsel zwischen beiden Oberstimmen. Dieses letztere Verfahren des wechselseitigen Zuspiels von Motiven, das von Willi Apel¹⁹ gar mit dem Begriff »durchbrochene Arbeit« in Verbindung gebracht wurde und nach dessen Meinung möglicherweise Farinas Erfindung war, bemüht er besonders intensiv (Beispiel 3).

Wenn Autoren, darunter Beckmann sowie Apel, diese Setzweisen als »lahme Sequenzen und inhaltsleere Figuration«²⁰ bzw. als »pedantisch und ermüdend«²¹ abtun, dann ist ihnen offensichtlich der Farinas Sonaten innewohnende Manierismus entgangen. Zweifellos übertreibt der Geiger aus Mantua, doch er ist vom Spieltrieb auf der Violine besessen, er erprobt Figuration und schafft virtuose Standards. Auch seine ausgedehnten Passagen in prallen Terzen finden bei den älteren Forschern wenig Gegenliebe, und überhaupt fehlt es – nach Wasielewskis Meinung – bei Farina ebenso wie in »den Arbeiten der meisten Tonsetzer jener Periode [...] in harmonisch modulatorischer Beziehung an Bestimmtheit und voller Klarheit«²². Der für uns heute so eigentümliche Klangreiz des »Changierens zwischen den Tonarten«, musikgeschichtlich bedingt durch den Übergang von der modalen zur

19 Apel (s. Anm. 13), S. 209.

20 Beckmann (s. Anm. 8), S. 17.

21 Apel (s. Anm. 13), S. 209.

22 Wasielewski (s. Anm. 6), S. 62.

Beispiel 3: (*Sonata detta la Capriola*), T. 39-42²³

The musical score for Example 3 consists of three staves. The top staff is labeled 'CANTO Primo', the middle 'CANTO Secondo', and the bottom 'BASSO'. The music is written in a single system across two lines. The first line contains measures 39 and 40, and the second line contains measures 41 and 42. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, naturals, and flats), and dynamic markings. The bass line is notably sparse, with long rests in measures 39 and 41.

tonalen Ordnung, wurde für diese Autoren, die noch ganz von der musikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts geprägt waren, zum Problem. Daß auch dieses Phänomen des »Changierens« bei Farina bis an die Grenze des Manierismus vorangetrieben ist, sei ebenfalls an einigen Takten aus der bereits erwähnten *Sonata detta la Capriola* gezeigt. So erklingen zu gehaltenen Baßnoten in den Takten 133 und 134 die Tonarten E-Dur und e-Moll bzw. C-Dur und e-Moll simultan bzw. unmittelbar hintereinander:

Beispiel 4: *Sonata detta la Capriola*, T. 132-134

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is labeled 'CANTO Primo', the middle 'CANTO Secondo', and the bottom 'BASSO'. The music is written in a single system across two lines. The first line contains measures 132 and 133, and the second line contains measure 134. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, naturals, and flats), and dynamic markings. The bass line features prominent sustained notes (pedal points) in measures 132 and 133, which are highlighted with sharp signs above them.

Satztechnisch interessant (und für Musiker und Hörer gleichsam ein Salzkorn im Ohrenschaum) sind ferner die bei Farina häufigen »Belege für das gleichzeitige

²³ Hier und in den folgenden Notenbeispielen sind kleingedruckte Vorzeichen vor den Noten Warnungssakzidentien; über den Noten stehende sind Autorenvorschläge.

Auftreten einer Tonstufe und ihrer chromatisch alterierten Oktave²⁴, wofür es auch in der *Sonata detta la Capriola* ein markantes Beispiel gibt:

Beispiel 5: *Sonata detta la Capriola*, T. 79-81

Daß Farina sich nicht nur auf melodisch-harmonischem Gebiet, sondern auch in rhythmischer Hinsicht Finessen erlaubt, die an Manierismus grenzen, sei an zwei Stellen aus der *Sonata detta la Moretta* (veröffentlicht in Buch I) verdeutlicht, die zugleich wiederum seine Vorliebe für das wechselseitige Zuspielden von Motiven belegen:

Beispiel 6: *Sonata detta la Moretta*, T. 109-110

Sich der rhythmischen Vertracktheit wohl bewußt (zumal in der Canto-Primo-Stimme die Pausen nicht als Kombination von Semifusa-Fusa-Semifusa-Pause, sondern als Summe im Wert einer Semiminima-Pause notiert sind), läßt Farina in beiden Canto-Stimmen dieser Sonate für die Takte 107 bis 110 ausnahmsweise Taktstriche drucken.

Gleichfalls kompliziert und »maniert« – und durch die Mensuralnotation extrem unübersichtlich – erweist sich die rhythmische Struktur der Takte 139 bis 142. Zur Verdeutlichung sei hier auch die originale Notierungsweise beider Oberstimmen mitgeteilt (Beispiel 7).

Die vier Solosonaten mit Begleitung des Basso continuo, vorgelegt in Buch I (als Nr. 24 *Sonata detta la Franzosina* sowie Nr. 25 *Sonata detta la Farina*), in Buch IV (als Nr. 22 *Sonata detta la fiamma*) und in Buch V (als Nr. 16 *Sonata detta la desperata*), unterscheiden sich in ihrer formalen Machart von den Sonaten à 3 nicht, dennoch lassen sie eine gewisse stilistische Entwicklung erkennen. So ist auffällig, daß die Basso-

24 Apel (s. Anm. 12), S. 210.

Beispiel 7: *Sonata detta la Moretta*, T. 139-142

Notation des Originaldrucks

CANTO Primo

CANTO Secondo

Übertragung

CANTO Primo

CANTO Secondo

Stimme nicht mehr nur eine harmoniestützende Funktion ausübt, sondern – zumindest partiell – an der Motivverarbeitung (etwa im Sinne komplementärer Fortsetzung) und am rhythmischen Impetus beteiligt ist. Als Beispiel für diese Bewegungsverdichtung in der Basso-Stimme sollen einige Takte aus der *Sonata detta la Franzosina*²⁵ dienen:

Beispiel 8: *Sonata detta la Franzosina*

a) T. 231-236

b) T. 241-244

Für die Entwicklung des Violinspiels ist von Bedeutung, daß in diesen Solosonaten, und da besonders in der erwähnten *Sonata detta la Franzosina* und in der *Sonata detta la desperata* aus dem fünften Buch, der Tonumfang der Violine auch in der Tiefe voll genutzt wird. Wenn auch Farina in den übrigen für Violine(n) bestimmten Stücken ein Spielen auf der G-Saite keineswegs ausschließt, so findet man auf der tiefsten Saite auszuführende Bildungen von motivisch-thematischer Prägnanz, wie sie beispielsweise in der *Sonata detta la desperata* begegnen, in anderen Stücken nicht:

25 Vgl. die Neuausgabe des Stückes durch Paul Brainard, *Italienische Violinmusik der Barockzeit II*, München 1989, S. 1-11.

freulicher als das Capriccio und die Sonaten«²⁷. Insbesondere lobt er die Pavanen in Buch I »wegen ihrer ruhigen, dem Stil dieses Tanzes angemessenen Bewegung [...] und ihrer weitgespannten Melodien«²⁸. Auch macht er auf einige interessante Einzelheiten zur Struktur und Satztechnik innerhalb der Tanzsätze aufmerksam, die weiterer Untersuchung bedürfen. Von besonderem Interesse sind auch die jeweils aus zwanzig kurzen Abschnitten sich zusammensetzenden Brandi und Mascharate, wovon jeder Abschnitt offenbar eine bestimmte Tanzbewegung repräsentiert.

Keine Beachtung findet bei Apel und den anderen Autoren indes eine *Gagliarda* à 4. mit »Forte«- und »Piano«-Vermerken (Nr. 14 in Buch III), auf deren Ähnlichkeit mit Gastoldis *A lieta vita* bereits Hans Joachim Moser²⁹ aufmerksam machte und die auf seine Anregung hin als *Torgauer Gagliarde* 1932 ediert wurde³⁰. Daß dieses gut bekannte Stück unsere Aufmerksamkeit erneut beanspruchen sollte, wird klar, wenn man die in der Canto-Stimme als Fußnote abgedruckte Bemerkung in ihrer gesamten Tragweite zur Kenntnis nimmt. Die Bemerkung lautet: »Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentiss^{mo} Sig^r Landgravio d' Hattia, quando fu rappresentata in Musica la Comedia della Dafne à Torga.« Zu deutsch etwa: Diese Gagliarde wurde gespielt und gesungen mit Echo auf der Hochzeit des Durchlauchtigsten Herrn Landgrafen von Hessen, als musikalisch dargestellt wurde die Komödie von der Dafne zu Torgau. Diesem Fußnotentext ist also nichts mehr und nichts weniger zu entnehmen, als daß die Gagliarde Teil der verschollenen *Dafne*-Musik ist³¹. Freilich: Ihr Komponist ist nicht der Hofkapellmeister Schütz – aber gerade dieser Umstand ist ein weiteres Argument gegen die Legende, Schütz habe mit der *Dafne* von 1627 die »erste deutsche Oper« geschaffen. Vielmehr stützt dieser Sachverhalt die von Wolfram Steude mit Nachdruck vertretene These, wonach weder *Dafne* noch *Orpheus und Euridice*, beide von Schütz mit Musik versehen, Opern »im Sinne durchkomponierter, szenisch dargestellter dramatischer Handlungen« waren, sondern »Stücke des Sprechtheaters mit

27 Apel (s. Anm. 8), S. 209.

28 Ebd.

29 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel ²/1954, S. 111: »Man beachte die große Ähnlichkeit mit Gastoldi's 'In dir ist Freude'.«

30 Carlo Farina, *Die Torgauer Gagliarde und zwanzig Brandi zu vier Stimmen*, hrsg. von Hermann Diener, in: Hans Joachim Moser, *Das Musik-Kräntzlein, Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 1, Leipzig 1932, S. 3.

31 Gestützt wird dieser Schluß auch dadurch, daß die einmalige Aufführung der *Dafne* am 13. April 1627 nur ein – und nicht einmal ein besonders herausgehobener – Bestandteil der zahlreichen Festveranstaltungen war, die im Rahmen der Torgauer Hochzeit stattfanden. (Vgl. dazu Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 8674 »Andere Buch Heyraths-Acten 1627«; darin ist die Aufführung der *Dafne* lediglich eine von 15 Veranstaltungen. Ausgewiesen sind weitere drei Tanznächte, drei Comoedien der »Engelländer«, drei ganztägige Jagden und Rennen, drei große Turniere, ein Feuerwerk und eine große Ballett-Aufführung; Musik hat also auch bei anderen Veranstaltungen eine entscheidende Rolle gespielt.) Wenn bei solch vielschichtigem Kontext Farina ausdrücklich darauf verweist, daß die in Buch III abgedruckte und mit »Forte«- und »Piano«-Vermerken ausgestattete *Gagliarde* erklang, als die Komödie von der *Dafne* in Torgau dargestellt wurde, so kann das nur bedeuten: Farinas Stück war integraler Bestandteil der *Dafne*-Musik.

eingefügten Gesangs- und Ballettnummern«³². Vor einem solchen aufführungspraktischen Hintergrund der *Dafne* erscheint die Mitautorenschaft auch anderer komponierender Musiker als vollkommen plausibel. Farina läßt in seiner Anmerkung ausdrücklich wissen, daß die Gagliarde zum Spielen und Singen zu gebrauchen ist. Versuche, Opitzschen *Dafne*-Text der Gagliarde zu unterlegen, haben allerdings bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt.

Carlo Farina, um 1600 in Mantua geboren (genaue Daten liegen nicht vor) und in Italien zum Geiger ausgebildet, war nicht nur einer der ersten Virtuosen seines Fachs, sondern hat auch das Reisen von Hof zu Hof, von Kapelle zu Kapelle sein ganzes Künstlerleben hindurch praktiziert. Zu etlichen seiner Lebensstationen liegen verlässliche Daten nicht vor, doch wissen wir, daß er vor seiner Dresdner Anstellung als Konzertmeister – wie bereits erwähnt – in Prag gewirkt hat und von Dresden aus nach Köln wechselte. 1631 ist er im Dienst an der Chiesa della Madonna della Steccata in Parma nachweisbar, um 1635 beim Fürsten von Massa³³. Hermann Rauschnig schließlich berichtet, daß Farina Anfang 1637 aus Modena kommend in Danzig eintraf. Der Geiger gab dort an, die weite Reise »auf des Hrn. Sagittarii Curfürstl. Sächsischen Capellmeister schreiben und vocation« angetreten zu haben³⁴, was nach Wolfram Steude nur so zu deuten ist, daß Farina – offensichtlich mit Dresden und vor allem mit Schütz noch in Verbindung – »auf dem Wege nach Kopenhagen gewesen« ist³⁵, um dort mit Schütz zu gemeinsamer künstlerischer Arbeit zusammenzutreffen. Da Schützens zweite Dänemarkreise 1637/38 zwar geplant war, aber nicht zur Durchführung gelangte, gab es auch für Farina keinen Grund, länger in Danzig zu verweilen. Nach einem halben Jahr Tätigkeit als Musiker an St. Marien »in spannungsvoller Nachbarschaft zu Kaspar Förster d. Ä. und freundlicher zu Paul Siefert«³⁶ reist Farina wieder ab, vermutlich direkt nach Wien, wo er am Hofe der Kaiserin Eleonora I. (Gonzaga) sein Auskommen findet und dort – nach Herbert Seiferts Ermittlungen³⁷ – im Sommer 1639 stirbt.

Überblickt man dieses unstete Leben, dann scheinen die Jahre zwischen 1626 und 1628, die Farina im Kreise der Dresdner Musiker und ihres Kapellmeisters Schütz verbrachte, wohl die erfülltesten gewesen zu sein: Hier gestaltete er nicht nur aktiv den künstlerischen Aufstieg der Kapelle mit, sondern war als einer der führenden Musiker unmittelbar beteiligt an den Vermählungsfeierlichkeiten 1627 in Torgau – verbunden mit der Aufführung der *Dafne* –, auch gehörte er zur Delegation jener Kapellmusiker, die im gleichen Jahr anlässlich des Kurfürstenkollegta-

32 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 169-179, hier S. 170.

33 Vgl. Anm. 4.

34 Zitiert nach Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 155.

35 Wolfram Steude, *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: *SJb* 12 (1990), S. 19.

36 Ebd.

37 Herbert Seifert, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga*, in: Manfred Angerer u. a. (Hrsg.), *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 527-554, hier S. 538 f.

ges in Mühlhausen musizierten, und schließlich sind in Dresden seine Kompositionen veröffentlicht worden.

ANHANG

Brief des Adam von Waldstein an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen vom 20. August 1625 (Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 7328 »Cammersachen Anno 1625«, Bl. 258)

»Durchlechtigster Hochgeborner Churfürst Gnädigster Herr, E. Churf: G: alle angenehme dienst zuebezeigen, binn ich iederzeit gehorsambst willig vnndt befließen, wunzsche benebennst derselben alle vollkommene wolfahrt, vnndt gebe E. Churf: G: ganz vnnterthanigst zuevernehmen, wie gegenwartiger Carolo Varino de Mantua seiner profession ein musicus auf der Viola ein Zeitlang allhier bey dem herrnn Pragerischenn Erzbischoff sich aufgehalten, izo aber resolire, seine gelegennheit anders zuesuchenn, Dahero Ihr hochF: G: seinethalbenn mich intercedendo ersuchtt, denselben ann E: Churf: G: vnnterthanigst zue commendirn

Wann mir dann vnnverborgen, E: Churf: G: ein sonnder Patron vnndt Liebhaber der Music seinndt, Er auch der Varino, wie er vonn Ihr hoch Furstl: G: dem herrn Erzbischoff das lob hatt, seine khunst wol praestire, Also hab ich mich gleich vnnterstandenn, Ihme mit diesem meinem gehorsambsten briefel, ann E: Churf: G: vnnterthanigst zue gratificirn.

Gehorsambst bittende dieselben wöllen ihme um dero gnädigste observant nehmen, vnndt inn gnaden commendirt sein laßen, E: Churf: G: hirmit der protection des höchstenn, Ihro aber zue beharendenn Churfürstlichenn Hulden vnndt gnaden gehorsambst mich befehlende, Datum Praag den 20. Augusti Anno 1625.

E: Churf: G:

Vnnterthanigst

Gehorsambster

Adam von Waldstein

[Dresdner Vermerk:]

Diser Musicant ist angenom[m]en wurden.

[Dresdner Vermerk auf Adresse:]

Der Musicant soll sich nach Dreßden geben, vndt daselbst vmb bescheidt anhalten.«

Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*

von

MARY E. FRANDBSEN

In der Geschichte der deutschen evangelischen Kantate vor 1700 spielt die sogenannte »Concerto-Aria-Kantate«¹ eine wichtige Rolle. Die, so könnte man sagen, »reine« Form dieses musikalischen Gattungstyps besteht aus einer strophischen Aria und einem Vokalconcerto, das vor und nach der Aria erklingt. Berühmte Musiker des Barock wie Dieterich Buxtehude, Johann Schelle und Johann Krieger haben viele Kirchenstücke in dieser Form hinterlassen, ebenso weniger bekannte wie Constantin Christian Dedekind, Philipp Heinrich Erlebach, Johann Philipp Förtsch und Georg Caspar Wecker. Die häufige Erscheinung dieses Kantatentyps bei deutschen Kirchenkomponisten des späteren 17. Jahrhunderts hat Gottfried Gille zu der These veranlaßt, es handele sich um die erste geistliche Kantatenform deutschen Ursprungs².

Vor kurzem hat Wolfram Steude die Diskussion über die Concerto-Aria-Kantate wieder eröffnet und dabei die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der am Dresdner Hof Johann Georgs II. (Regierungszeit 1656-1680) wirkenden italienischen Musiker³ für die frühe Geschichte dieses Kantatentyps gelenkt. Zu gleicher Zeit hat er die Annahme der deutschen Herkunft dieses Kantatentyps in Frage gestellt. In seinem Referat *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*⁴ behandelte er zwei Werke des

* Die Verfasserin dankt Prof. Dr. Alfred Mann für seine Hilfe bei der Übersetzung ihres Aufsatzes ins Deutsche.

1 So hat Friedhelm Krummacher diesen Gattungstyp bezeichnet (*Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 [= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10], S. 29-31).

2 Gottfried Gille, *Der Schützschüler David Pohle (1624-1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. Halle/Saale 1973, S. 106.

3 Marco Giuseppe Peranda (ca. 1625-1675) war etwa zwischen 1656 und 1675 am Dresdner Hof tätig. Erstmals erscheint er als Alt in einem Verzeichnis der Hofkapelle vom 30. Dezember 1656. Um 1661 wurde er zum Vize-Kapellmeister ernannt, und 1663, als Vincenzo Albrici nach England ging, wurde Peranda sein Nachfolger als Hofkapellmeister.

Albrici (1631-1696) kam an den Dresdner Hof zwischen 1654, dem Jahr der Thronentsagung der schwedischen Königin Christina, an deren Hof er diente, und 1656, als er im Dresdner Kapellinventar als Kapellmeister erwähnt ist. Er übte dieses Amt bis 1663 aus, sowie später von ca. 1669/70 bis 1673 und von 1676 bis 1680.

Die Verfasserin bereitet an der Eastman School of Music, University of Rochester eine Dissertation über Peranda, Albrici und die Musik am kurfürstlichen Hof Johann Georgs II. vor (*The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660-1680*).

4 in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter* (= Chloë: Beihefte zum Daphnis 18, 1994), S. 45-61. Ich möchte Herrn Prof. Steude für die Überlassung einer Kopie seines Referats vor der Veröffentlichung herzlich danken.

Dresdner Kapellmeisters Marco Giuseppe Peranda, die die Form der Concerto-Aria-Kantate deutlich aufzeigen. Ich möchte seine These anhand von Kirchenkompositionen Vincenzo Albricis, des von Johann Georg II. bevorzugten Hofkapellmeisters, sowohl unterstützen wie auch ergänzen. Außerdem möchte ich eine Verbindung zwischen der Concerto-Aria-Kantate und den Werken mehrerer römischer Komponisten herstellen.

1665 wurde eine in diesem Zusammenhang sehr wichtige Sammlung von Kantatentexten in Halle gedruckt, nämlich David Elias Heidenreichs *Geistliche Oden Auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des ganzen Jahres*. Heidenreich, der Hofdichter Herzog Augusts von Halle-Weißenfels, hat die Sammlung seinem Schutzherrn gewidmet, dem jüngeren Bruder Johann Georgs II. Die Widmung zeigt das Datum vom 1. Januar 1665. In seiner Vorrede weist Heidenreich auf die Vertonungen seiner Texte durch den Hallenser Kapellmeister David Pohle hin⁵; seine Worte lassen keinen Zweifel daran, daß die Form dieser Kompositionen dem Umriss der Concerto-Aria-Kantate entsprach⁶:

»Dieser berühmte Musicus ... hat ... auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemacht und dieselben jedes Fest- oder Sontags in der Fürstl. Capelle musiciret / dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze in der Ode sind / mit zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die [sic] Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder. Die Oden aber werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat.«

In seiner Dissertation über Leben und Werk David Pohles hat Gottfried Gille dessen einzige noch erhaltene Vertonung aus dieser Sammlung, *Siehe, es hat überwunden der Löwe*, behandelt⁷ und gezeigt, daß sie Heidenreichs formaler Beschreibung genau folgt. Nach Gille war Pohle der erste Komponist, der Kantaten dieser Form komponiert hat. Vermutlich erschien Pohles Kantatenjahrgang zum Kirchenjahr 1663-1664, doch läßt Gille die Möglichkeit offen, daß Pohle seine Kantaten ein oder zwei Jahre früher komponierte⁸. Gille erklärt, »daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde«⁹, obwohl er, wie Martin Geck, es für nicht unwahrscheinlich hält, daß sie von italienischen Gattungen beeinflusst war¹⁰.

In seinem oben erwähnten Referat äußerte Wolfram Steude Zweifel am Vorrang von Pohle sowie an Gilles Behauptung, Pohle und Heidenreich hätten diese Gat-

5 Pohle (1624-1695) ist 1660 in den Dienst Herzog Augusts in Halle eingetreten und hat einer Hofordnung zufolge um 1661 das Kapellmeisteramt übernommen. Vgl. dazu Gille (s. Anm. 2), S. 7-8.

6 Zitiert nach Steude (s. Anm. 4), S. 48.

7 Gille (s. Anm. 2), S. 106 ff., vgl. auch ders., *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer. Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate*, in: Mf 38 (1985), S. 81-94.

8 Gille (s. Anm. 2), S. 103.

9 Ebenda, S. 7-8.

10 Ebenda, S. 106; Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 10), S. 24.

tion in die evangelische Kirchenmusik eingeführt¹¹. In zwei lateinischen Werken Perandas wies Steude die formale Anlage der Concerto-Aria-Kantate mit der Umrahmung einer Aria durch ein Concerto nach. Gleichzeitigen Hofdiarien entnehmen wir, daß diese zwei Kompositionen, *Fasciculus myrrhae* und *Languet cor meum*, 1662 und 1664, also zur Entstehungszeit von Pohles Kantatenjahrgang, in der Dresdner Hofkapelle unter Peranda aufgeführt wurden¹².

Obwohl beide Werke der Concerto-Aria-Kantate sehr ähnlich sind, weichen sie in gewisser Hinsicht von der Form ab, die Heidenreichs Beschreibung entspricht. In *Fasciculus myrrhae* zum Beispiel erscheint ein kurzes Baßarioso zwischen den beiden letzten Strophen einer fünfstrophigen Aria. Dieser Einschub bedeutet nur eine geringe Abweichung von der Form. Dagegen rahmt in *Languet cor meum* ein Concerto mit seiner Wiederholung zwei verschiedene strophische Arien ein, die durch ein Tenorarioso getrennt sind (siehe Beispiel 1).

Beispiel 1: Marco Giuseppe Peranda, *Languet cor meum*

[Sonata]	C	Violin 1-2, Fagott, Organo
Languet cor meum, suspirat te, Deum, et deficit anima mea prae amore tui, suavissime Domine Jesu Christe.	3/2	Concerto: SAT, Instr. Unterbrechungen
Vis ingens amoris, Olympici roris, cor meum dum rigat ad Jesum emigrat.	3/2	Arie I: Sopran
Virescunt terrena, apparent serena te, Jesum amanti, amore constanti.		Alt
Immensae bonitatis, dulcedinis infinitae, consolationis aeternae, solatii indesinentis Deus: concede mihi nil amare, nil desiderare, nil concupiscere praeter te, Deum meum.	C	Arioso: Tenor
Sic ergo propius exutum corpore, te frui dulcius sinas in aethere.	3/4	Arie II: Tenor

11 Gille (s. Anm. 2), S. 105.

12 Steude (s. Anm. 4), S. 50-51; *Fasciculus myrrhae* ist am 15. Juni und 12. Dezember 1662 musiziert worden (SLB Msc. Dresd. Q 240); *Languet cor meum* am 31.12.1664 (SLB Msc. Dresd. K 80, Bl. 2^v).

Dum mundus spernitur
ejusque gloria,
menti tunc oritur
Jesu memoria.

Languet cor meum,
suspirat te, Deum,
et deficit anima mea
prae amore tui,
suavissime Domine Jesu Christe.

3/2 Concerto (Wiederholung)

An den Werken Perandas hat Steude die Beteiligung der Italiener an der Entwicklung der Concerto-Aria-Kantate anschaulich gemacht. Als besonders wichtig aber erweist sich in diesem Zusammenhang das Werk des Dresdner Hofkapellmeisters Vincenzo Albrici. Dank der ausführlichen Berichte über die Zeit Johann Georgs II. in Hofdiarien und Hofakten, die auch Gottesdienstordnungen enthalten, können wir die Concerto-Aria-Kantate bis Dezember 1660 zurückverfolgen, fast zwei Jahre vor den Kompositionen Pohles und Perandas. In einem Hofdiarium von 1661 findet sich die erste Reihe von Gottesdienstordnungen, die aus der Regierungszeit Johann Georgs II. noch erhalten ist und die Gottesdienste vom 23. Dezember 1660 bis zum 6. Januar 1661 umfaßt¹³. Jede Ordnung schließt die liturgischen und extraliturgischen Stücke des Gottesdienstes ein und enthält die Titel der besonderen Werke, die den Gottesdienst ausgeschmückt haben. Am Anfang der Ordnungen hat der Hofschreiber oft Meldungen über den musikalischen Leiter des Gottesdienstes hinzugefügt, so am 26. Dezember 1660:

»Mittwoch als S: *Stephanus* Tag den 26. ... die *Musica* dirigitte diesen wie auch folgenden Tagk Vor- und Nachmittags der Capellmeister Vincenzo Albrici.«¹⁴

Den Hofdiarien von 1660 bis 1680 zufolge führte der Dirigent seine eigenen Kompositionen auf (siehe Tabelle 1 auf S. 138). Es ist unwahrscheinlich, daß Albrici erst im Dezember 1660 diesen Gattungstyp verwendete; wahrscheinlich war er mit solchen Kompositionen seit mehreren Jahren beschäftigt. Leider fehlt uns für diese Vermutung der dokumentarische Beweis in den Hofakten.

Die zweite in den Hofdiarien auftretende Concerto-Aria-Kantate Albricis ist *Benedicte Domine*, mit der Besetzung Sopran 1 und 2, Baß, zwei Zinken, Fagott, und Basso continuo¹⁵. Diese Komposition bietet ein gutes Beispiel für die Grundform dieses Gattungstyps bei dem italienischen Hofkapellmeister (siehe Beispiel 2).

13 Sächs. HStA Loc. 12026, *Hofdiarium 1665 fol.*, Bl. 54^r-66^v.

14 Sächs. HStA Loc. 12026, Bl. 58^r.

15 S-Uu VMHS 1:4, 81:54.

Beispiel 2: Vincenzo Albrici, *Benedicte Domine*¹⁶

[Sinfonia]	C	
Benedicte Domine Jesu Christe, benedicte virginis fructus, benedicte fili aeterni patris unigenite.	C	Concerto: Tutti
O Jesu nostra redemptio, amor et desiderium, Deus creator omnium, homo in fine temporum.	3/2	Arie: Sopran
Quae te vicit clementia ut ferres nostra crimina, crudellem mortem patiens ut nos ab morte tollereres?		Baß
Ipsa te rogat pietas, ut mala nostra superes, parcendo et voti compotes nos tuo vultu saties.		Sopran 2
Benedicte Domine Jesu Christe, benedicte virginis fructus, benedicte fili aeterni patris unigenite.	C	Concerto (Wiederholung)

In Beispiel 3 a erscheint das Anfangsmotiv der Sinfonia zusammen mit einem Auszug des Concerto (Beispiel 3 b) und dem Anfang der ersten Ariastrophe (Beispiel 3 c). Das kurze Concerto zeigt den kontrapunktischen Austausch von textbezogenen Motiven, das Hauptkennzeichen des Concerto im 17. Jahrhundert. Nach einem kurzen instrumentalen Epilog folgt eine dreistrophige Aria, in der jede Singstimme eine Solostrophe vorträgt. Hier führen der kantable Duktus und die Form der Aria einen ganz neuen Stil ein, der den Hörer direkt in die Sphäre der zeitgenössischen italienischen Kantate und Oper versetzt. Wie gewöhnlich in den Arien von Albrici und Peranda zeigt jede Strophe die Form ABB', die man in den weltlichen Kantatenarien von Carissimi so oft findet. Hier benutzt Albrici dieselbe Melodie für die zwei Sopranstrophen mit einer jeweils abgewandelten Koloratur, aber er ändert die zweite Hälfte der Baßaria zwischen den zwei Sopranstrophen, indem er die Koloratur ausläßt. Albrici verwendet hier also nicht eine echte strophische Variationsform, sondern eine »varierte strophische Form«. Nach der Aria wiederholt Albrici das Anfangsconcerto und vollendet damit die typische kreisartige Anlage dieses Kantatentyps. Albricis *Benedicte Domine* unterscheidet sich von Heidenreichs späterer Beschreibung nur geringfügig, und zwar im Gebrauch der lateinischen Sprache sowie durch das Fehlen eines Eröffnungsspruches, der hier durch einen freien Prosateil ersetzt ist.

16 Bei dem Text handelt es sich um die Strophen 1, 2 und 4 des mittelalterlichen Gedichts *Jesu nostra redemptio*.

Beispiel 3: Vincenzo Albrici, *Benedicte Domine*

a) [Sinfonia]

Cornetto 1

Cornetto 2

Fagotto

Basso continuo

b) [Concerto]

9

Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Be - ne - di - cte

5
4
3
6

(11)

be - ne - di - cte fi - li ae - ter - ni pa - tris, ae - ter - ni

be - ne - di - cte fi - li ae - ter - ni

vir - gi - nis fru - ctus,

7 6

c) [Aria]

26

Cornetto 1

Cornetto 2

Fagotto

Basso continuo

O Je - su no - stra re - demp - ti - o, a - mor et de - si - de - ri -

6 6 # 6 # 6 6 4 3 7 6

33

um

De - us cre - a - tor o - mni - um

7 6 # 6 6 5 6

41

ho - mo in fi - ne tem - po - rum,

6 5 4 #

Ein Vergleich von Albricis vierzehn noch vorhandenen Concerto-Aria-Kantaten mit dem Hofdiarium von 1662 zeigt, daß der italienische Kapellmeister schon in diesen Jahren den Gattungstyp vorwiegend gepflegt hat; bis Ende 1662 hat er wenigstens elf solcher Werke mit der Hofkapelle aufgeführt (siehe Tabelle 2 auf S. 139)¹⁷. Wir sehen hier, daß die Form verschiedenen Veränderungen unterworfen ist, daß das Prinzip der Umrahmung der Aria durch das Concerto aber beständig bleibt. Im allgemeinen wiederholt Albrici das Konzert nur einmal nach der ganzen Aria, wie die Form der ersten sechs Kantaten zeigt, aber er bevorzugt auch eine rondohafte Anlage. In *Cogita o homo* zum Beispiel wiederholt Albrici das Konzert zweimal und teilt dabei die vierstrophige Aria in zwei gleiche Hälften. In *Ave Jesu Christe* dagegen hat Albricis Wiederholung des Konzerts nach jeder Ariastrophe eine völlige Rondoform zur Folge. Auf verschiedene Weise verändert Albrici die »reine« Form in *Spargite flores*, und zwar mit Tuttiwiederholungen der solistischen Ariastrophen, und er ersetzt die Wiederholung des Konzerts am Schluß durch einen Alleluiasatz. In *Amo te, laudo te*, wie auch in den zwei Werken von Peranda, schiebt Albrici ein Arioso vor der Wiederholung des Konzerts ein, dem ein Alleluiasatz folgt. Und schließlich erweitert Albrici in *Tu es cor meum* die rondohafte Concerto-Aria-Kantate noch mit Ariososätzen. Hier singt jeder Solist ein eigenes Arioso-Aria-Paar, dem jeweils eine Wiederholung des Anfangskonzerts folgt. Wie in *Ave Jesu Christe* hört man das Konzert also viermal. Es ist zu unterstreichen, daß alle Formvarianten zwischen 1660 und 1662 nebeneinander bestanden haben und als Modifikationen einer Grundform betrachtet werden können.

*

Sowohl Martin Geck als auch Carl-Allan Moberg haben angenommen, daß Albricis Concerto-Aria-Kantaten auf den Einfluß deutscher Kirchenkompositionen zurückgehen¹⁸. Doch haben meine Studien mich überzeugt, daß diese Meinung unhaltbar ist, und daß Albrici Kirchenstücke in dieser Form vor seinen deutschen Kollegen komponiert hat. Offensichtlich hat Albrici die Concerto-Aria-Kantate nicht unter den Werken Heinrich Schützens angetroffen. Der Ursprung dieses Gattungstyps muß anderswo gesucht werden.

Albrici hatte Verbindungen zu zwei wichtigen römischen Meistern des 17. Jahrhunderts. In seinen jungen Jahren sang er zwischen 1641 und 1645 unter der Leitung Carissimis im Chor des Collegio Germanico, und 1646 ist er als Organist an die Schwesterkirche San Apollinare bestellt worden¹⁹. Dort hatte er Gelegenheit, die Motetten und weltlichen Kantaten Carissimis zu studieren. In Rom hat er of-

17 Im Hofdiarium 1662 (SLB Q 240) findet man 55 verschiedene Titel, die als Kompositionen von Albrici bezeichnet sind; nur 14 sind heute noch erhalten. Viele davon haben Albrici und die Hofmusiker mehrmals aufgeführt, einige nicht weniger als fünfmal.

18 Geck (s. Anm. 10), S. 129; Carl-Allan Moberg, *Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert. Ein Entwurf*, in: Bjorn Hjelmberg u. a. (Hrsg.), *Natalicia musicologica Knud Jeppesen Septuagenario Collegis oblata*, Oslo u. a. 1962, S. 200.

19 Thomas D. Culley, S. J., *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rom u. St. Louis 1970 (= Sources and Studies for the History of the Jesuits 2), S. 216-217.

fenbar auch die Motetten von Bonifazio Graziani kennengelernt, da er schon zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn zwei Texte aus Grazianis im März 1652 erschienener Solomotettensammlung²⁰ vertonte, möglicherweise ehe er im Herbst dieses Jahres an den schwedischen Hof Königin Christinas ging²¹. Diese frühen Kompositionen, *O cor meum* und *Laboravi clamans*, veranschaulichen mehrere wichtige stilistische Merkmale Albricis, im besonderen die Ähnlichkeit seines Ariastils mit dem von Graziani. Darum kann der römischen geistlichen Motette der 1640er und 1650er Jahre ein wichtiger Einfluß auf Albricis Kompositionen nicht abgesprochen werden.

Eine Untersuchung dieser römischen Motetten zeigt stilistische Entwicklungen, die Albricis Werken nicht fremd sind. In den 1640er Jahren erschienen zum ersten Mal Solo-Arioso-Abschnitte in geistlichen Motetten mit zwei bis fünf Stimmen²². Was Heidenreich später schrieb, trifft schon hier zu, nämlich daß »jede Stimme ein eigen Gesetz hat«. Wichtiger ist die Tatsache, daß viele dieser Werke eine formale Anlage aufweisen, in der Solo-Arioso-Abschnitte und ein Tutti-Refrain im concertato-Stil rondoartig einander folgen. Ein Beispiel ist Giovanni Marcianis Komposition *Quasi stella matutina*, die 1647 in einer römischen Motettensammlung erschienen ist²³.

Beispiel 4: Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*

Quasi stella matutina,
et quasi sol refulgens in medio nebule;
praeclaris virtutum et sanctitatis laudibus
terrarum orbem illustravit Beatus N.

C Arioso: Alt

O virum praeclarissimum,
o virum beatissimum,
o virum dignissimum,
ut folium gloriae in caelis hodie teneat.

3/2 Refrain: Tutti

Quasi scintillae in arundi neto,
et quasi lampades ignis atque flammaram
refulgent hodie in templo Dei
praecelsa merita Beati N.

C Arioso: Tenor

20 Bonifazio Graziani, *Motetti a voce sola*, Rom 1652. Es ist möglich, daß Albrici noch einen dritten Text aus dieser Sammlung vertont hat, *Plaudite vocibus*, da der Titel in der Gottesdienstordnung für den 6. September 1662 erscheint (SLB Q 240). Die Komposition ist verloren.

21 Einar Sundström, *Notiser om drottning Kristinas italienska musiker*, in: STMf 43 (1961), S. 309. Auf seiner Abschrift von *Laboravi clamans* hat der schwedische Hofkapellmeister Gustav Düben den Komponist als »Sig^r Vincenzo Albrici. Romano.« identifiziert, und sowohl Bruno Grusnick als auch Jan Olof Rudén haben die Handschrift auf 1654 datiert. Vgl. Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMf 48 (1966), S. 70; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling*, Licentiatavhandling i musikforskning Uppsala Universitet, 1968, Bilaga IB, S. 140.

22 Graham Dixon, *Liturgical Music in Rome (1605-45)*, 2 Bände, Ph. D. University of Durham, Faculty of Music, St. John's College, 1981, Bd. 1, S. 279-280.

23 *Floridus modulorum Hortus ab excellentissimis musices auctoribus ...*, Rom 1647 (RISM 1647²).

O virum praeclarissimum, o virum beatissimum, o virum dignissimum, ut mereatur hodie coronam pulchritudinis accipere a Domino.	3/2	Refrain: Tutti
Quasi flos rosarum in diebus vernis, et quasi lilia in transitu aquae, et quasi hortus voluptatis fructificavit in conspectu Domini suavitatem odoris Beatus N.	C	Arioso: Baß
O virum praeclarissimum, o virum beatissimum, o virum dignissimum, ut gaudeat cum angelis, exultet cum Archangelis, cum summo Dei Filio triumphet in aeternum. Alleluia.	3/2	Refrain: Tutti
	C	Coda: Tutti
	3/2	Tutti

Hier wird jedes Arioso von einer Wiederholung des Refrains »O virum praeclarissimum« abgelöst²⁴. Nach der dritten Wiederholung des Refrains beschließt Marciani die Motette mit einem Alleluia (siehe Beispiel 5). Eine andere Motette dieser Sammlung, *Domus mea* von Virgilio Mazzocchi, weist dieselbe Form auf. Weitere Beispiele haben wir in Grazianis *Resonate jubilate* und *Carissimis Surgamus, eamus*, die 1648 und 1649 in römischen Sammlungen erscheinen²⁵. Es ist vielleicht bedeutungsvoll, daß 1662 Albrici seines Lehrers *Surgamus, eamus* dreimal aufgeführt hat: am 13. April, 21. September, und 24. Dezember²⁶.

Außerdem fällt eine stilistische Entwicklung in der römischen Motette in den 1650er Jahre zusammen mit dem Wiederauftreten der Solomotette, die nach 1625 fast verschwunden war²⁷. Diese neuen Solomotetten schließen poetische Teile in sich ein, welche als Arien von den Komponisten behandelt sind. Graziani, der drei Solomotettensammlungen zwischen 1652 und seinem Tod im Jahre 1664 veröffentlicht hat²⁸, erweist sich als wesentlichster Repräsentant dieser Kompositionsweise. Dagegen hat Carissimi weniger als zwanzig Solomotetten komponiert, von denen keine vor 1659 datierbar ist²⁹. Also gewinnt Albricis offensichtliche Bekanntheit mit der Solomotettensammlung Grazianis von 1652 weitere Bedeutung, da wir hier auffallende formale und stilistische Ähnlichkeiten finden.

Die Einfügung poetischer Strophen in die römische Motette der 1650er Jahre entstand durch die Paarung von Arioso und Ariastrophe, in unmittelbarer Nachahmung des Prinzips der weltlichen Kantate. Der Druck Grazianis von 1652, den Albrici wahrscheinlich kannte, verdeutlicht dieses Prinzip, da der römische

24 Die Fortsetzung des Refrains (von »ut ...«) ändert sich jedesmal.

25 Graziani: *R. Floridus canonicus ... Florida verba ...*, Rom 1648 (RISM 1648¹); Carissimi: *R. Floridus canonicus ... cantiones alias sacras ab excellentissimus auctoribus ...*, Rom 1649 (RISM 1649²).

26 SLB Q 240.

27 Dixon (s. Anm. 22), S. 222.

28 Nach seinem Tod sind 1665, 1669, und 1672 drei weitere Sammlungen erschienen.

29 Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, 2 Bände, Ann Arbor 1982, Band I, S. 124.

Beispiel 5: Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*

a) Anfang

Solo [Arioso]

The musical score for the beginning of the piece is written for voice (A) and basso continuo (Bc). It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and the basso continuo line with a bass clef and the same key signature. The lyrics are: "Qua-si stel-la ma-tu-ti-na, et qua-si sol re-ful-gens in". The second system continues the vocal line with lyrics: "me-di-o ne-bu-le, prae-cla-ris vir-". The third system continues with lyrics: "tu-tum et sanc-ti-ta-tis lau-di-bus ter-ra-rum". The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with some grace notes and a basso continuo line with sustained notes and some rhythmic patterns.

A.
Qua-si stel-la ma-tu-ti-na, et qua-si sol re-ful-gens in

Bc.

4
me-di-o ne-bu-le, prae-cla-ris vir-

7
tu-tum et sanc-ti-ta-tis lau-di-bus ter-ra-rum

b) Beginn des ersten Tutti

18 Tutti [Refrain]

The musical score for the beginning of the first tutti section is written for voice (A, T, B) and basso continuo (Bc). It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal lines starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and the basso continuo line with a bass clef and the same key signature. The lyrics are: "O vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o". The second system continues the vocal lines with lyrics: "o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o,". The music is in a 3/2 time signature and features a melodic line with some grace notes and a basso continuo line with sustained notes and some rhythmic patterns.

A.
O vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o

T.
O,

B.
O,

Bc.
O,

25
o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum,

8
o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o,

o. o vi-rum prae-cla-ris-si-mum,

Komponist den formalen Plan in mehreren Motetten realisiert hat. In *Hodie collaetantur caeli cives* (Auszüge in Beispiel 6) läßt Graziani melodisch-bezogene Arioso-teile mit drei Ariastrophen regelmäßig alternieren. Er schließt jeden Arioso-teil mit dem textlich wie musikalisch gleichen Abschnitt, nach Art eines Refrains:

Arioso Aria	Arioso Aria	Arioso Aria	Arioso
aB c	aB c	aB c	aB

Die Anlage dieser Motette unterscheidet sich von Albricis *Tu es cor meum* von 1660 im wesentlichen nur in Albricis Hinzufügung eines getrennten, tripeltaktigen Tutti-Refrains, der sich deutlich vom Ariostil unterscheidet³⁰.

*

Vier Fragen zum Schluß. Erstens: Hat Albrici die Concerto-Aria-Kantate erfunden? Ich halte es für möglich, doch bedarf eine solche Behauptung weiterer Forschung. Vielleicht haben die verlorenen Hofakten von 1656 bis 1660 eine Antwort auf diese Frage enthalten. Hochinteressant ist die vollständige Abwesenheit dieses Gattungstyps in Werken der Italiener Carissimi und Graziani, und in denen von Albricis deutschen Zeitgenossen wie Capricornus, Hammerschmidt, Rosenmüller und anderen. Nach dem jetzigen Stand der Forschung kann ich sagen, daß in den frühen 1660er Jahren nur Albrici solch ein überwiegendes Interesse an abgerundeten, bogenmäßigen Formen gezeigt hat.

Aber wer außer den Dresdnern, und vielleicht Pohle, hat von Albricis formalen Neuerungen erfahren? Wie Gille schon zeigte, haben nach Pohle wenigstens vier deutsche Komponisten des Hallenser Gebietes Heidenreichsche Texte vertont: Clemens Thieme, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, und Johann Beer³¹. Nach 1680 hat sich diese Form auf Gebiete jenseits der sächsischen Grenze ausgedehnt und ist von Komponisten in Gottorf, Lübeck, Darmstadt, und Nürnberg aufgenommen worden. Obwohl diese Komponisten neue Texte musikalisch behandelt haben, ist Heidenreichs Einfluß noch zu bemerken, zum Beispiel im Titel von Wolfgang Carl Briegels 1684 erschienenem Druck *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig Bestehend In Biblischen Kern-Sprüchen / und darauff gesetzten Oden*³². Man muß also in

30 Dieselbe Bindung von Arioso und Aria erscheint in wenigstens vier Solomotetten von Carissimi. Eine davon, *Mortales homo quid*, schließt auch einen Refrain ein, der sowohl das Stück eröffnet als auch nach jedem Arioso-Aria Paar wiederkehrt, ganz wie in Albricis *Tu es cor meum*. Es ist vielleicht nicht bedeutungslos, daß *Mortales homo quid* ein Kontrafaktum der Kantate *No, no, mio core* ist (*Arion Romanus sive Liber primus sacrarum cantionum I.II.III.IV.V. vocibus vel instrumentis concinendarum*, Konstanz 1670). Siehe auch Jones, S. 182-183.

31 Gille, *Der Kantaten-Textdruck* (s. Anm. 7), S. 83. Clemens Thieme stand zwischen 1650 und 1662 als Instrumentalist im Dienst der Dresdner Kapelle und war an Aufführungen von Albricis Concerto-Aria-Kantaten sicherlich beteiligt.

32 Frankfurt 1684. Gottorf: Johann Philipp Förtsch (vgl. Krummacher [s. Anm. 1] S. 164); Lübeck: Dieterich Buxtehude (vgl. Kerala Johnson Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 198, 334-336 [BuxWV 19, 24, 30, 33, 35, 39, 46, 48, 55, 77]); Darmstadt: Wolfgang Carl Briegel; Nürnberg: Georg Caspar Wecker, *XVIII. Geistlichen Arien auf die vornehmlichste Hohe Fest-Tage im gantzen Jahr ...*, Nürnberg 1695 (vgl. Krummacher ebd., S. 484).

Beispiel 6: Bonifazio Graziani, *Hodie collaetantur*

a) Anfang

[Arioso]

S. Ho - di - e col - lae - tan - tur cae - li ci - ves, col - lae -
7 6 4 3

Bc.

(4)
tan - tur cae - li ci - ves, ho - di - e
7 6 4 3

8
gau - det, gau - det, gau - det plebs fi - de - li - um, ho - di - e
4 3

Bc.

b) Beginn der 1. Aria

29 [Aria]

S. O spon - sa to - nan - tis Re - gi - na cae - lo - rum spes u - na re - o - rum so -
6

Bc.

36
la - - - men cla - man - tis, haec spes su - spi - ran - tis ac -
4 3 4 3 6 5

37
cur - ri - te a - mores, dis - po - ni - te ho - no - res Re - gi - - - nae to - nan - tis
7 6 4 3

Bc.

Betracht ziehen, daß die Texte von Heidenreich, weil sie gedruckt waren, sich weiter verbreiteten als Kopien von Albricis Kompositionen und wahrscheinlich einen grösseren Einfluß auf deutsche Komponisten ausgeübt haben³³. In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, daß Heidenreich seine Texte auf deutsch geschrieben hat, um der Gemeinde ein direktes Verständnis zu ermöglichen.

Zweitens: Hat Pohle die formale Anlage der Concerto-Aria-Kantate direkt von Albrici übernommen? Dies ist denkbar, weil 1660, 1661 und 1662 Pohles Schutzherr, Herzog August, die Festlichkeiten am Dresdner Hof besucht hat³⁴ und Pohle ihn samt anderen seiner Hofmusiker begleitet haben mag. Die Möglichkeit besteht also, daß Pohle Albricis Concerto-Aria-Kantaten zum Hallenser Hof mitgenommen und dort selbst aufgeführt hat. Das würde vielleicht Heidenreichs kuriose Beschreibung seiner eigenen Texte erklären:

»Du wirst aber in denselbigen [Andachten] keine über-menschliche Erfindungen / keine unvergleichliche Reden / keine prächtige Beschreibungen und keine durchaus-wol-geschickten Worte zu lesen kriegen / als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit antreffen.«³⁵

Steuere hat schon bemerkt³⁶, daß wir Heidenreichs Formulierung als eine Reaktion auf die »schwärmerischen« und »blumigen« lateinischen Texte Perandas betrachten dürfen, und ich würde hinzufügen, daß die Texte Albricis sehr ähnlich sind.

Drittens: Können wir die Entstehung der Concerto-Aria-Kantate, nämlich die Anknüpfung einer Aria an ein Concerto, jetzt näher präzisieren? Wir haben das Auftreten des Rondos in den italienischen Motetten dieser Jahre bemerkt. Zuerst findet die Abwechslung von Solo-Ariosoteilen mit einem Tutti-Refrain statt, später die Paarung von Ariosoteilen und Ariastrophen. Im Hinblick auf die Existenz von Albricis Concerto-Aria-Kantaten der frühen 1660er Jahre mit und ohne innere Refrain-Wiederholungen ist vielleicht die sozusagen »reine« Concerto-Aria-Kantate das Ergebnis eher eines Reduktionsprozesses (ein Aufgeben der inneren Refrain-Wiederholungen) als eines Additionsprozesses (die Verbindung einer strophischen Aria mit einem Concerto) zu betrachten.

Viertens: War schon in den Kompositionen Albricis die Form der Kantate erreicht³⁷? Aus praktischen Gründen habe ich hier den Terminus »Concerto-Aria-Kantate« benutzt, um die völlige Gleichheit seiner wenig bekannten Werke mit dem bekannten Gattungstyp hervorzuheben. Aber die römischen Vorbilder von Albricis Stücken sind in der Regel als »Motetten« oder manchmal ziemlich unklar als »cantiones sacrae« bezeichnet. Angesichts der formalen Gleichheit von Albricis frühen Kompositionen mit denen der römischen Meister könnte man auch seine Werke als »Motetten« betrachten. In den Hofdiarien findet man, daß in Dresden

33 Herrn Prof. Dr. Friedhelm Krummacher gilt mein Dank für diesen Hinweis.

34 Helen Watanabe-O'Kelly, *Joseph und seine Brüder: Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1679*, in: *Dresdner Hefte* 8, H. 1 (1990) (= Beiträge zur Kulturgeschichte 21), S. 30, 32-33.

35 Zitiert nach Steude (s. Anm. 4), S. 48.

36 Ebenda, S. 6.

37 Werner Braun behandelt die Kirchenkompositionen von Albrici und Peranda unter dem Stichwort »Kantaten« (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 226-227).

der neuere Begriff »Concerto« den älteren Terminus »Motette« größtenteils ersetzt hat, wie die folgenden Beispiele von 1662 zeigen³⁸:

Vesper	2. Feb.	»3. Concert. Benedicte Domine Jesu. V.A.« »7. Concert. Cogita o homo. V.A.«
Hauptgottesdienst	10. Aug.	»7. Concert. Omnis caro foenum. V.A.«
Hauptgottesdienst	31. Aug.	»7. Concert. Tu es cor meum. V.A.«

Der Gebrauch dieser Terminologie setzt sich in Dresden bis 1680 fort. Wie in Rom, wo die Motette sowohl Ariosoteile als auch Arien aufgenommen hat, während der Begriff »Motetto« unverändert blieb, hat auch die ähnliche Erweiterung des traditionellen Concerto keine terminologische Veränderung in Dresden verursacht. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hat sich Wolfgang Caspar Printz auf die Kompositionen Perandas noch als »Concerte« bezogen³⁹, und Georg Caspar Wecker hat seine Werke dieses Gattungstyps als »geistliche Concerte« veröffentlicht. Das musikalische Schaffen Albricis und Perandas ist mit Gattungen des früheren 17. Jahrhunderts eng verbunden, es stellt eine Etappe in der ununterbrochenen Folge ihrer Entfaltung dar. Daher sollten wir vielleicht die Anwendung des Begriffs »Kantate« nochmals überdenken, weil sie, im kirchenmusikalischen Bereich, eine deutliche Verbindung mit den Gattungen des 18. Jahrhunderts hervorruft.

Schon vor dreißig Jahren hat Martin Geck zu Recht die Möglichkeit eines Einflusses von italienischen Formmodellen auf die deutsche Concerto-Aria-Kantate erwähnt. Jetzt können wir diesen wichtigen Gattungstyp und seine Wurzeln in den geistlichen Motetten der Carissimi-Generation direkt nach Italien zurückverfolgen. Untersuchungen der gegenseitigen Einflüsse italienischer und deutscher Musik des 17. Jahrhunderts lohnen sich sehr und können weitere Beziehungen aufdecken. Sicherlich war der Dresdner Hof ein musikalisches Zentrum dieses Einflusses, mit den Werken von Albrici sowie den späteren, aber gleichartigen Kompositionen von Peranda, Pohle, Bernhard und Dedekind. Jedenfalls läßt sich jetzt sagen, daß Albrici, ein fast vergessener Komponist, eine entscheidende Rolle in der Geschichte der frühen deutschen Kirchenkantate gespielt hat.

38 SLB Q 240.

39 *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 146, § 78: »Um diese Zeit / und kurtz hernach seyn in der Churfürstlichen Sächsischen Capelle unterschiedliche Hochgeschätzte Musici gewesen / unter denen Adam Krieger in dem Stylo Melismatico, Josephus Perandi aber in Compositione der Concerten, in welchen er die Gemüths-Regungen über alle Massen wohl ausgedrucket ...«. Zu Wecker s. Anm. 32.

TABELLE 1
Figuralmusik und -psalmen in den Gottesdiensten, 23. Dez. 1660—6. Jan. 1661
 [Sächs. HStA Loc. 12026, Bl. 54r-65r]

Datum	Gottesdienst	Kapellmeister	Komponist	Titel	Beschreibung
23. Dez. 1660	Haupt Vesper	Bontempi Albrici	Bontempi? Albrici Albrici	[Kyrie, Gloria, usw.] In convertendo Tu es cor meum	Rondoartige Concerto-Aria-Kantate
25. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Bontempi	Albrici Bontempi? Schütz	Jubilate Deo Laetatus sum Die Geburt Christi*	
26. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Ecce sancti Quid timetis Confitebor Consurgite	
27. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Florete flores Laudate Dominum Laudate pueri Benedicite Domine	Concerto-Aria-Kantate
30. Dez. 1660	Haupt Betstunde	Albrici [Kantor]	Albrici Palestrina Schütz	O cor meum Laetamini in Domino** Becker Ps. 42	Römischer Typ der 1650er Jahre
1. Jan. 1661	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Jesu dulcis memoria Deus miseratur Dixit Dominus Venite cantemus	Concerto-Aria-Kantate Concerto-Aria-Kantate

* SWV 435a?

** Aus *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Rom 1593)?

TABELLE 2
Concerto-Aria-Kantaten von Albrici aufgeführt im Kirchenjahr 1662
 [SLB Q 240 (1662)]

Titel	Aufführungsdatum	Formale Anlage*
Benedicte Domine	2. Feb., 2. Juli	AbbbA
Jesu dulcis memoria	23. Dez. 1661, 31. Mai, 30. Nov.	AbbbA
Omnis caro foenum	10. Aug., 14. Sept.	AbbbbA
Sive vivimus	15. Juni, 27. Juli, 7. Sept., 26. Oct.	AbbbA
Sperate in Deo	23. Dez. 1661, 19. Mai	AbbbA
Venite cantemus	25. Dez. 1661, 6. April, 19. Aug.	AbbbA
Cogita o homo	2. Feb., 20. Mai	AbbAbbA
Ave Jesu Christe	25. Mai, 5. Oct.	AbAbAbA
Spargite flores	6. April, 19. Aug.	Abb'bb'bb'D**
Amo te, laudo te	30. Nov.	AbbcAD
Tu es cor meum	20. Mai, 31. Aug.	AcbAcbAcbA

*Schlüssel: A=Concerto, b=Aria Strophe, c=Arioso-Abschnitt, D=Alleluia

**b'=Tutti-Wiederholung der Aria-Strophe

Die Verfasser der Beiträge

ARNO FORCHERT. Geboren 1925 in Berlin. Studierte in Berlin Musik und Musikwissenschaft (bei Walter Gerstenberg, Adam Adrio, Hans-Heinz Dräger); 1950 Staatliche Musiklehrerprüfung (Klavier), 1957 Dr. phil. Berlin. 1967 Habilitation, danach Wissenschaftlicher Rat und Professor an der Freien Universität Berlin. 1971 Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik Westfalen-Lippe, später an der Universität Paderborn. 1991 Emeritierung. Seit 1988 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

WOLFGANG HERBST. Geboren 1993 in Chemnitz; Studium der Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen; 1958 Dr. theol. Erlangen. Studium der Kirchenmusik in Frankfurt a. M.; A-Prüfung; 1961-1968 Kirchenmusiker an der lutherischen St. Martini-Kirche Bremen. 1968 Berufung zum Domkantor in Braunschweig. Seit 1976 in Heidelberg, wo er als Professor für Orgelspiel und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik tätig ist und diese Hochschule zugleich als Rektor leitet.

KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990-1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990-1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993-1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

JÜRGEN HEIDRICH. Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover (Hauptfach: Klassische Gitarre), Abschluß mit Diplomprüfung. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion. Seit 1993 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen.

WERNER BREIG. Geboren 1932 in Zwickau; studierte Kirchenmusik in Berlin-Spandau, Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg; 1962 Dr. phil. Erlangen-Nürnberg. 1961-1974 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br.; dazwischen 1968-1971 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1973 Habilitation an der Universität Freiburg i. Br. 1974-1979 in Karlsruhe Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität. 1979-1988 o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wuppertal, seit 1988 an der Universität Bochum. 1979 bis 1996 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs.

WOLFRAM SIEUDE. Geboren 1931. Studium der Kirchenmusik (1950-1955), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (1955-1958) in Leipzig (Serauky, Bessler, Eller, Ladendorf), Promotion 1973 Rostock. Kirchenmusikalische Tätigkeit, freiberuflich (1961-1977), danach hauptberuflich, Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, seit 1980 der Hochschule für Musik Dresden. 1988 Gründer des Heinrich-Schütz-Archivs ebenda, Kustos, seit 1993 Professor, 1996 emeritiert. Mit-Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs seit 1984.

MICHAEL BELOTTI. Geboren 1957 in Tettngang (Württemberg). Studium der katholischen Kirchenmusik und der Musikwissenschaft in Freiburg i. Br.; 1993 Promotion. Kirchenmusiker in Freiburg.

MANFRED FECHNER. Geboren 1941 in Dresden, studierte an der Universität Leipzig Musikwissenschaft (bei Heinrich Bessler) und an der Hochschule für Musik Leipzig Violine und Viola. 1966-1972 Lektor im Musikverlag Edition Peters Leipzig, 1972-1978 Violinpädagoge in Jena, 1978-1981 Aspirant am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Rostock, danach (bis 1991) Leiter des Zentrums für musikalische Erbeforschung und -pflege (Bezirk Gera) in Jena, einer Forschungsstelle für (ost-)thüringische Lokalmusikgeschichte; 1992 Promotion an der Universität Rostock. Seit 1993 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Heinrich-Schütz-Archiv an der Hochschule für Musik »Carl Maria v. Weber« Dresden.

MARY E. FRANSDEN. Studium an der Eastman School of Music Rochester, NY; dort gegenwärtig Vorbereitung einer Dissertation über Musik und Musikpflege am Hofe Johann Georgs II. von Sachsen. Vorlesungstätigkeit an der Eastman School of Music und am Ithaca College.

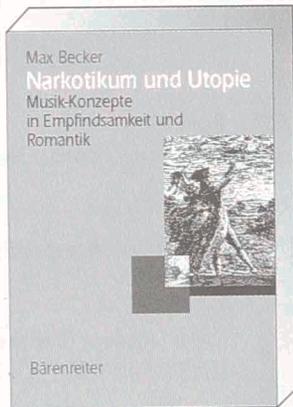
Neue Musikbücher



Siegbert Rampe
Mozarts Claviermusik
Klangwelt und Aufführungspraxis
Aufführungspraxis

Ein Handbuch. 404 S. mit
 Abbildungen und Noten-
 beispielen; kartoniert

Das erste umfassende Kompendium zur Entwicklung und Verwendung der verschiedenen Clavierinstrumente der Mozart-Zeit und zur Interpretation, Aufführungspraxis und Kompositionstechnik sämtlicher Clavierwerke Mozarts.

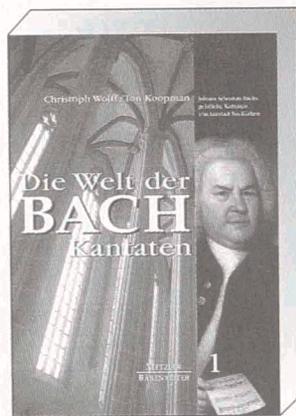


Max Becker
Narkotikum und Utopie
 Musik-Konzepte
 in Empfindsamkeit und
 Romantik

Bärenreiter

Max Becker
Narkotikum und Utopie
 Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik
 Reihe »Musiksoziologie«,
 Band 1. 228 S.; kartoniert

Das Buch fasziniert durch seine Mischung aus Polemik, Sachlichkeit und analytischer Schärfe ebenso wie durch gedankliche Risikobereitschaft, sprachliche Brillanz und Originalität.

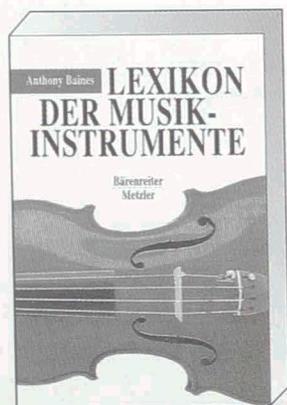


Christoph Wolff, Ton Koopman
Die Welt der Bach-Kantaten

Band 1: Johann Sebastian
 Bachs Kirchenkantaten:
 Von Arnstadt bis in die
 Köthener Zeit
 238 S.; gebunden

1997/98 erscheinen Band 2
 und 3, die sich den weltlichen
 Kantaten und den Kirchenkantaten der Leipziger
 Zeit widmen.

Die Kantaten Johann Sebastian Bachs gehören zu den großen Schätzen der abendländischen Kultur. Ziel dieses Buches ist es, dem allgemein an Musik interessierten Leser die geistige und künstlerische Welt Bachs und seiner Zeit näherzubringen und so seine Musik aus ihrem historischen Dasein heraus besser zu verstehen.



Anthony Baines
Lexikon der Musikinstrumente

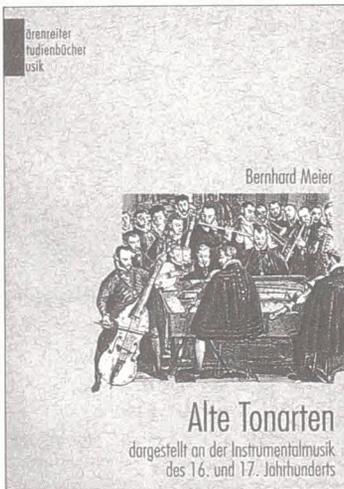
Übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste. 424 S. mit 139 Abbildungen, 91 Zeichnungen und 81 Notenbeispielen; gebunden

Ein Standardwerk, das umfassend und präzise über die gesamte Breite und Vielfalt der europäischen wie außereuropäischen Musikinstrumente informiert.



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>

B S M ärenreiter tudienbücher musik



Eine Reihe praktischer Arbeitsbücher für Studenten, Dozenten, Schüler, Lehrer und Musiker.

Die Bücher eignen sich für das Selbststudium, als Begleitmaterial für Seminare und Orientierungshilfe und Stoffsammlung für Lehrer und Dozenten.

Sie enthalten Übungsaufgaben zum Mit- und Weiterarbeiten, kommentierte Literaturverzeichnisse, Quellentexte sowie eine Fülle an Musikbeispielen.

Herausgegeben von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel.

Band 10
Ulrich Kaiser/Hartmut Fladt: **Gehörbildung** (i.V.)

Band 9
Clemens Kühn: **Kompositionsgeschichte in Beispielen** (i.V.)

Band 8
Volker Scherliess: **Der musikalische Neoklassizismus**
(Erscheint im Frühjahr 1997)

Band 7
Walther Dürr: **Sprache und Musik**
Geschichte - Gattungen - Analysemodelle

Band 6
Konrad Küster: **Das Konzert**
Form und Forum der Virtuosität

Band 4
Clemens Kühn: **Analyse lernen**

Band 3
Bernhard Meier: **Alte Tonarten**
dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts

Band 2
Silke Leopold (Hg.): **Musikalische Metamorphosen**
Formen und Geschichte der Bearbeitung

Band 1
Nicole Schwindt-Gross:
Musikwissenschaftliches Arbeiten
Hilfsmittel - Techniken - Aufgaben

Die Reihe wird fortgesetzt.



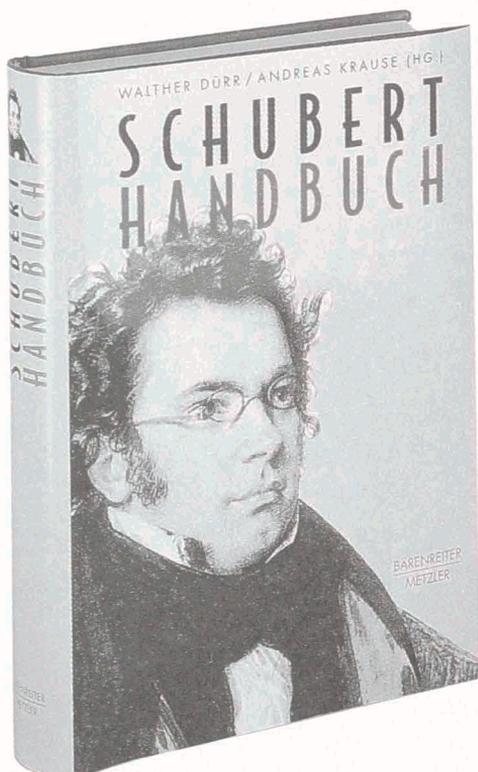
Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

M 2.8 414

Alles, was Sie schon immer über Schubert wissen wollten - in einem Band!

Das Schubert-Handbuch ist das umfassendste und aktuellste Kompendium zu Schuberts Schaffen, eine hervorragende Einführung in Leben, Werk und Zeit des großen Romantikers. Es verbindet die Vorzüge eines Nachschlagewerkes (übersichtliche Gliederung und Gestaltung wie auch enzyklopädische Informationsfülle) mit den Vorzügen eines leicht verständlichen, anregenden Lesebuches:

- handlicher Aufbau nach Werkgruppen und Einzelwerken in chronologischer und systematischer Folge mit Werkübersichten, Notenbeispielen, Literaturhinweisen und mehreren Registern.
- in sich abgeschlossene Kapitel, die die Charakteristika einer Gattung ebenso vorstellen wie die Entstehungsgeschichte und Kompositionsweise der Einzelwerke, die zudem umfassend analysiert und interpretiert werden.
- anschaulich geschildert werden neben der Kompositions-, der Kunst- und Kulturgeschichte die politischen und sozialen Verhältnisse in Wien am Anfang des 19. Jahrhunderts in ihren Auswirkungen auf Schuberts Denken und Komponieren.



Schubert-Handbuch

Herausgegeben von Walther Dürr
und Andreas Krause
ca. 600 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-2002-X

Erscheint im März 1997

**Das neue Schubert-Handbuch:
unentbehrlich und nützlich für
alle, die sich fundiert und objektiv
mit Schubert und seiner Musik
auseinandersetzen wollen.**



Bärenreiter

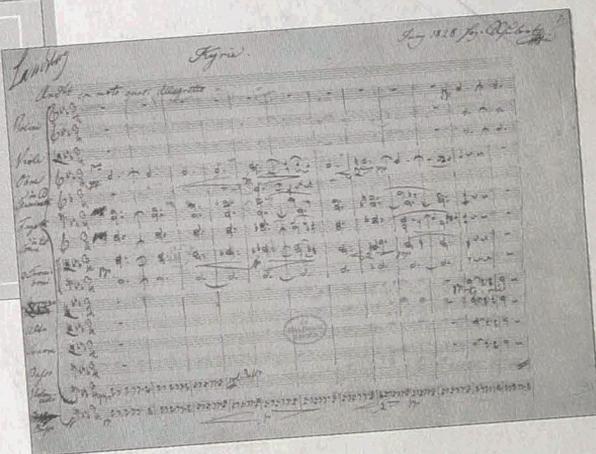
Neue Geschenkideen für Musikliebhaber



FRANZ SCHUBERT

Die schöne Müllerin

Reprint der Diabelli-Ausgabe von 1830. Mit Verzierungen nach Johann Michael Vogl, dem Schubert-Freund und -Interpreten. Herausgegeben und kommentiert von Walther Dürr (1996). 96 Seiten mit 6 zeitgenössischen Zeichnungen; Pappband
ISBN 3-7618-1270-1
DM 68,-



FRANZ SCHUBERT

Messe Nr. 6 in Es-Dur

D 950. Faksimile der originalen Handschrift der Partitur einschließlich der überlieferten Entwürfe. Reihe »Documenta musicologica« II, Band 29.

Vorwort von Walther Dürr (deutsch/englisch) (1996).
ca. 178 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-1269-8
Subskriptionspreis bis 31.3.97
DM 198,-
Ladenpreis ab 1.4.97
DM 228,-

ROBERT SCHUMANN

Klavierkonzert a-Moll op. 54

Faksimile der autographen Handschrift der Partitur (1841/1845). Herausgegeben vom Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, mit Geleitworten von Joseph A. Kruse und Akido Mayeda und einer Einführung von Bernhard R. Appel. Reihe »Documenta musicologica« II, Band 28 (1996). 198 Seiten Autograph, 25 Seiten Einleitung deutsch/englisch; Pappband
ISBN 3-7618-1245-0
DM 228,-



Das optimale Nachschlagewerk vor dem Konzert, der Chorprobe, dem Hören einer CD, dem Gottesdienst und dem Uni-Seminar.

PAUL-GERHARD NOHL

Lateinische Kirchenmusiktexte

Übersetzung - Geschichte - Kommentar
Messe - Requiem - Magnificat -
Dixit Dominus - Te Deum -
Stabat Mater (1996).
244 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1249-3
DM 29,80



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>