

# Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz<sup>1</sup>

von

WOLFGANG WITZENMANN

Will man sich mit den Tonarten in der Musik des 17. Jahrhunderts befassen, so sieht man sich vor die Tatsache gestellt, daß der gegenwärtige Forschungsstand auf diesem Gebiet noch keine systematischen Ergebnisse zeitigt. Gilt diese Feststellung im allgemeinen, so gilt sie insbesondere auch für die Passionen von Schütz, obwohl diese häufig als offenkundige Beispiele für einen Zusammenhang mit dem modalen System betrachtet werden.

Die Unsicherheit bezüglich der Tonartenfrage in der zu untersuchenden Werkgruppe scheint kategorialer Art zu sein; denn bei der Tonartbestimmung für diese Werke im ganzen bzw. für einzelne Stellen hat sich unter den bedeutendsten Schützforschern kein Konsens darüber herausgebildet, ob das modale System Glareanscher Prägung (sei es mit oder ohne Unterscheidung von authentisch und plagal) oder das tonale System zugrunde zu legen ist. Wie noch zu zeigen ist, stützt sich Gerber<sup>2</sup> auf das letztere, wogegen Moser<sup>3</sup>, meiner Ansicht nach mit Recht, die Passionen in ihrer Gesamtheit dem modalen System zuordnet. Wenn jedoch Mosers Analyse ins Detail geht, verwischen sich auch bei ihm häufig die Kategorien.

Mein methodischer Ansatz beruht auf einer rigorosen - und anfänglich ausschließlichen - Anwendung der zwölf Modi in der ersten Zählung Zarlinos auf die Passionen von Schütz, womit ich einen Weg beschreite, den als erster Bernhard Meier in seinem Buch 'Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie' (Utrecht 1974) gewiesen hat<sup>4</sup>. Zu diesem Zweck mußte ich die Stimmumfänge der einzelnen Rollen verzeichnen, eine Statistik der Kadenzstufen erstellen und versuchen, mit größtmöglich erreichbarer Sicherheit die "commixtiones modorum" zu bestimmen, d. h. diejenigen melodisch-harmonischen Vorgänge, die den Modulationen im tonalen System entsprechen.

Die dergestalt experimentell unternommene Analyse hat sich Schritt für Schritt als sinnvoll erwiesen, wenngleich an den Rändern des zu untersuchenden Feldes eine diffuse Zone betreten wird, die keine eindeutigen Lösungen mehr zuläßt. Ob das Ergebnis zu einem besseren Verständnis der Passionen von Schütz führt, stelle ich dem Urteil der Schützforschung anheim. Daher ist es angebracht, daß ich einige Probleme aufgreife, bei deren Lösung die angewandte Methode sich bewähren soll.

Hinsichtlich der Gesamttonart wirft die Lukas-Passion die meisten Fragen auf. Die Tatsache, daß in der Handschrift Grundig<sup>5</sup>, der einzigen erhaltenen Quelle, die Chöre und Rezitative tonartlich voneinander unterschieden erscheinen (die Rezitative haben in den meisten Fällen ein Schlüsselakzidens  $\flat$ , während die Chöre keine Akzidentien vorzeichnen), zwingt uns nicht unbedingt zu der Annahme, daß in der Gesamtkomposition zwei unterschiedliche Tonarten zur Anwendung gelangen. Eine solche notationsmäßige Unterscheidung könnte im Bereich des 5. vorglareanischen Kirchentons vorkommen, wo sie das eine Mal die lydische Qualität, das andere Mal die (im modernen Sinn verstandene) "Dur"-Qualität hervorheben würde<sup>6</sup>.

Aber in unserem Falle ist der Unterschied nicht nur notationsmäßiger Art, sondern greift auch in die musikalische Substanz ein: da in den Rezitativen, so wie sie in der Abschrift Grundigs überliefert sind, die IV. Stufe nur ein einziges Mal als  $h$  erklingt

1

Evangelist

und das nur am Ende des ganzen Werkes - darüber hinaus noch in einer Wendung des 9. und nicht des 5. Modus -, in den Chören hingegen das  $h$  weit häufiger vorkommt, eröffnet sich ein tiefer Riß zwischen Chören und Rezitativen. Diese Feststellung erscheint mir als ziemlich alarmierend, so daß sich mir die Frage stellt, ob die Vorzeichnung des  $\flat$  in der Handschrift Grundig, dort wo sie auftritt, wirklich authentisch ist, d. h. aus Schütz' Feder stammt. Diese Frage ist bis heute nie gestellt worden, doch muß sie ernsthaft in Betracht gezogen werden.

Welche sind nun die Fakten, die mich zweifeln lassen?

1. Die einzige überlieferte Quelle für die Lukaspassion ist die bereits genannte Handschrift von Johann Zacharias Grundig, die um 1690 datiert werden kann, also eine posthume Quelle darstellt.
2. Die notationsmäßige Unterscheidung zwischen Chören und Rezitativen kommt hinsichtlich der Gesamttonart in den anderen Passionen Schützens nicht wieder vor.
3. In der Schütz-Literatur liest man seit Philipp Spitta<sup>7</sup> öfter, daß ein überflüssiges  $\flat$  vor einer Note deren Akzentuierung im Zusammenhang mit einem betonten Textwort anzeige<sup>8</sup>. Mir leuchtet dies offengestanden nicht ein, was ich anhand einiger Beispiele erläutern muß, in denen (überflüssige)  $\flat$ -Vorzeichnungen vor Noten stehen, die keinerlei Akzent tragen:

## a) Pilatus

Was hat denn die-ser Üb-(es ge-tan?

## b) Evangelist

und furch-ten sich für-dem Volk.

## c) Jesus

Das ist der Kelch

Ich glaube, daß die Deutung dieser und anderer Been als Hinweise auf Akzentuierung zu der nicht kleinen Gruppe von Mythen gehört, die im Zusammenhang mit Schütz in die Welt gesetzt worden sind. Man müßte sonst fragen, warum Schütz diese "Akzentuierungen" nur in der Lukaspassion und nicht auch in den beiden anderen Passionen anwendet.

In der Abschrift Grundigs finden sich 13 Stellen, an denen das Rezitativ in der Vorzeichnung kein  $\flat$  trägt. Dies ist dreimal beim Evangelisten<sup>9</sup> der Fall; weitere viermal ebenfalls beim Evangelisten, wo jedoch im folgenden System das  $\flat$  in die Vorzeichnung aufgenommen wird<sup>10</sup>; dann weitere zweimal wiederum beim Evangelisten, wo das  $\flat$  zunächst vorgezeichnet wird, jedoch im folgenden System fehlt<sup>11</sup>. Das  $\flat$  in der Vorzeichnung fehlt überdies noch bei der Magd<sup>12</sup>, beim 1. Knecht<sup>13</sup>, einmal bei Petrus, wo es zu Beginn des folgenden Systems erscheint<sup>14</sup>, und gleicherweise beim 2. Schächer<sup>15</sup>.

Wo müssen wir die Erklärung dieser Fakten suchen? Der Herausgeber der Neuen Schütz-Ausgabe<sup>16</sup>, welcher der älteren Ausgabe von Philipp Spitta folgt, legt die angeführten Fälle von Vorzeichnungen ohne  $\flat$  offenbar als Inkonsequenzen oder Nachlässigkeiten des Kopisten Grundig aus und fügt stillschweigend die fraglichen Been hinzu. Gewiß, Grundig erweist sich in der Behandlung des Akzidens in der Vorzeichnung als nicht immer ganz konsequent. Doch die Frage ist, ob es sich nur um Nachlässigkeit handelt, oder ob hier nicht vielmehr ein Aspekt des Schützschen Autographs überliefert wird, in dem die Rezitative möglicherweise kein  $\flat$  in der Vorzeichnung gehabt haben. Wie sonst könnte man die Tatsache erklären, daß Grundig in der Matthäuspasion das  $\flat$  in der Vorzeichnung nie vergißt? Dies gilt übrigens auch für die Markuspasion, die zwar nicht von Schütz

stammt, aber in unserem Zusammenhang herangezogen werden muß, wo es darum geht, die Notationsgewohnheiten des Kopisten Grundig zu untersuchen. Im großen und ganzen erweist sich Grundig als zuverlässiger Gewährsmann, der in der Matthäus- und in der Johannespassion sicherlich die Notation des Schützchen Originals im ganzen getreu wiedergibt. Nur die Lukaspassion scheint für ihn ein Rätsel darzustellen, dessen Lösungsversuch ihm mißlingt. Wie könnte man sonst die vielen absolut überflüssigen Akzidentien vor den Noten<sup>17</sup> erklären, die in diesem Ausmaß in der restlichen Handschrift nicht mehr vorkommen? Die einzige rationale Rechtfertigung für ein eigentlich überflüssiges Akzidentens ist in der Funktion zu suchen, die man als "Warnungsakzidents" bezeichnet, wofür es eindeutige Beispiele in den beiden anderen Passionen von Schütz gibt:

3

a) Matthäuspassion .

Chor (Der ganze Haufe)

Evangelist

b) Johannespassion

Jesus

Die Situation würde sich grundlegend verändern, wenn man in der Lukaspassion das vorgezeichnete  $\flat$  als nicht authentisch und somit ungültig betrachten würde. Dann wären alle bisher überflüssigen Been unentbehrlich. (An anderen Stellen müßten allerdings Been ergänzt werden, vgl. die Tabelle im Anhang.) Für den Part des Evangelisten ebenso wie für einige Nebenrollen würde sich überdies die Möglichkeit anbieten, daß die IV. Stufe in mehreren Fällen als  $h$  interpretiert werden könnte (vgl. Tabelle). Der Gegensatz zwischen dem Part des Evangelisten und dem transponierten 2. Modus einiger Partien Jesu (eine Tonart, die immer das  $\flat$  verlangt) würde auf diese Weise kräftiger, lebendiger und wirkungsvoller werden.

4. Das Rezitativ des Evangelisten berührt selten die IV. Stufe des 5. Modus. Dieses Zeichen der Zurückhaltung von seiten Schützens könnte als Anknüpfung an die protestantische Tradition gesehen werden, insbesondere an den "tonus passionis" von Walter, was bedeu-

ten würde, daß es sich um ein bewußt archaisierendes Moment handelt.

Wenn im Rezitativ des Evangelisten das vorgezeichnete  $\flat$  nicht authentisch wäre, dann gäbe es noch eine weitere Erklärung für den seltenen Gebrauch der IV. Stufe: dieses Rezitativ würde sich ohne theoretische Widersprüche einfügen in den Bereich des 5. Modus, und zwar so wie dieser um 1660 beschrieben wird. Die zeitgenössische Theorie kennzeichnet ihn gelegentlich als "herb" bzw. "bitter" ("aspro")<sup>18</sup>, aufgrund des Tritonus zwischen seiner Finalis und der IV. Stufe, einer "relatio non harmonica". Man versteht, daß Schütz das Spezifische des Lydischen mit Zurückhaltung verwenden mußte, wenn er den ästhetischen Sinn seiner Zeit nicht allzu sehr beleidigen wollte.

5. Folgt man Grundigs Abschrift, so eröffnen sich auffällige Widersprüche zwischen den melodischen Wendungen der Turbae und den Rezitativen des Evangelisten, ein Zwiespalt, der in den beiden anderen Passionen absolut unbekannt ist. Hier einige Beispiele:

4

a) Tenor (Eingang)

Musical notation for Tenor (Eingang). The staff is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is circled and has a handwritten 'h' above it. The lyrics are: "Das — Lei — — — den —".

b) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is circled and has a handwritten 'b' above it. The lyrics are: "Und er nahm das Brot, dan - ket und brach's,".

c) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is circled and has a handwritten 'b' above it. The lyrics are: "und die Ü-bel-tä - - ter mit ihm,".

d) Evangelist

Musical notation for Evangelist. The staff is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is circled and has a handwritten 'b' above it. The lyrics are: "und brachten ihm Es-sig und spra - chen:".

e) Die Kriegsknechte (Tenor)

Musical notation for Die Kriegsknechte (Tenor). The staff is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is circled and has a handwritten 'h' above it. The lyrics are: "Bist du der Ju-den Kö-nig".

Derart aneinander sich reibend, bilden zwei Modi untereinander eine Dissonanz, wenn sie sich im übrigen gleichen, nämlich beide dieselbe Finalis haben, beide authentisch sind und beide die große Terz über der Finalis aufweisen. Ohne das  $\flat$  in der Vorzeichnung

könnten melodische Formeln der Turbae als Modelle verstanden werden, nach denen die entsprechenden melodischen Wendungen des Evangelisten und der Nebenpersonen ausgerichtet werden müßten.

Aus dem Angeführten ergibt sich meine Hypothese: ich halte das  $\flat$  in der Vorzeichnung der Rezitative der Lukaspassion, wie es sich in der Abschrift Grundigs vorfindet, für nicht original. Akzeptiert man diese Hypothese, so ergeben sich aus ihr zwei Folgerungen. Die erste ist theoretischer Art: geht man vom System der zwölf Modi aus, so steht die Passion als Ganzes gesehen im 5. Modus, der, neben seinen unverkennbaren Tendenzen auf das moderne F-Dur hin, den lydischen Charakter auch in den Rezitativen in einem gewissen Maße wahrt, wie dies in den Chören dieser Passion konsequent der Fall ist. Die zweite Folgerung ist praktischer Art: die Wiedereinführung der natürlichen (d. h. unalterierten) IV. Stufe wird an einigen Stellen der Rezitative zu einer notwendigen Alternative zum Text der bisher vorliegenden Ausgaben.

Was die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal betrifft, so können wir uns noch ein wenig bei der Lukaspassion aufhalten, weil diese eine solche Unterscheidung in klarer und unmißverständlicher Weise ermöglicht.

Der Evangelist, der den Hauptteil des Rezitativs zu bewältigen hat, exponiert den 5. Modus auf F im Umfang der Tenorstimme. Auch in der Mehrzahl der Chöre exponiert der Tenor den 5. Modus, der sich in jeder Hinsicht als die Grundtonart für die ganze Passion erweist. Jesus, eine Baßpartie, sowie die anderen Bässe, Pilatus, 2. Knecht und Kriegsknecht, singen hingegen im 6., d. h. in dem zum 5. korrespondierenden plagalen Modus. Was die anderen Nebenpersonen betrifft, so haben wir als Tenöre Petrus (5. und 12. Modus), den 1. Knecht (12. Modus) und den 2. Schächer (5. und 9. Modus), sodann als Alt den 1. Schächer (6. Modus) und schließlich als Sopran die Magd (5. Modus). Alles in allem befolgen die Personen die Chordisposition und somit die traditionelle Anordnung der Figuralmusik zu vier gemischten Stimmen, bei der der Tenor und der Sopran den 5. Modus als Satzgrundlage darstellen, während der Baß und der Alt den Satz mit dem 6., plagalen Modus vervollständigen.

Um dies zu verdeutlichen, gebe ich eine schematische Darstellung der Stimmumfänge aller Personen:

(Beispiel 5 auf der folgenden Seite)

Angemerkt sei, daß der Evangelist über den 5. Modus hinaus auch den 12. auf C und den 9. auf A berührt, daß Jesus ausgedehnte Stellen auch im nach G transponierten 2. Modus singt und darüber hinaus den 1. Modus auf D sowie den nach C transponierten 7. Modus

5  
a) Tenor

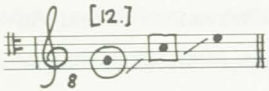
Evangelist



Petrus



1. Knecht

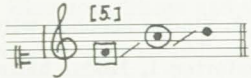


2. Schächer



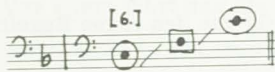
b) Sopran

Magd



c) Baß

Jesus



Pilatus

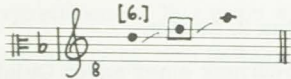


Hauptmann und 2. Knecht



d) Alt

1. Schächer



berührt; daß Pilatus auf kurzen Strecken auch im nach G transponierten 2. und im nach C transponierten 7. Modus singt, der auch vom Kriegsknecht berührt wird. Weiter sei hervorgehoben, daß alle Personen, Jesus und Pilatus ausgenommen, in die Schranken "defizienter" Modi verwiesen werden, um den Terminus Christoph Bernhards<sup>19</sup> zu gebrauchen: in den authentischen Modi fehlen eine oder zwei Noten der Quartspezies, während in den plagalen die Quart (mit Ausnahme des 1. Schächers) vollständig ist, nicht hingegen die Quintspezies, die ohne die beiden oberen Noten auskommt.

Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal erweist sich in den beiden anderen Passionen nicht immer als ebenso leicht und eindeutig. Die Analyse muß hier der Tatsache Rechnung tragen, daß das traditionelle theoretische Modell der vier gemisch-

ten Stimmen nicht mehr so klar wie in der Lukaspassion zum Ausdruck kommt. Andererseits ist dieses Modell aber noch wirksam und kann mit einem Kompaß verglichen werden, den man im Auge behalten muß, will man nicht die Orientierung verlieren.

In der Matthäuspassion z. B. exponieren sowohl der Evangelist als auch Jesus den nach G transponierten 2. Modus. Der Komponist läßt den Evangelisten in Baritonlage singen und bezieht sich hierbei auf ein Charakteristikum des transponierten 2. Modus, den wir ohne jeglichen Zweifel die Passion in ihrer Gesamtheit beherrschen hören. Andererseits sollte man nicht die Tendenzen verkennen, die den transponierten 2. Modus der Matthäuspassion in Richtung auf ein einheitliches g-Dorisch hin erweitern, das zuweilen - besonders im 'Beschluß' - die modernen Eigenschaften von g-Moll annimmt. Zeichen einer Entwicklung hin zu einer einheitlichen Tonart ist z. B. auch die Tatsache, daß der Baß Christi in den baritonalen Ambitus des transponierten 2. Modus gehoben wird, während er der Regel folgend sich im tieferen Bereich des transponierten 1. Modus hätte bewegen müssen. Vergleichbare Versetzungen nach oben erfahren auch die Stimmen der Nebenrollen.

Das Problem der "commixtio modorum" betreffend kann gesagt werden, daß Schütz dieses Verfahren ziemlich elastisch handhabt und sich dabei häufig von den engen Regeln der traditionellen Theorie entfernt<sup>20</sup>.

Nicht alle Kadenzen außerhalb der Grundstufen sind bereits Anzeichen einer "commixtio". Die Statistik zeigt uns, daß Schütz als Kadenzstufen die Noten aus dem Ambitus-Zentrum einer Rolle bevorzugt. Dieses Prinzip umfaßt auch die sogenannten "irregulären" Kadenzen, insbesondere die II. Stufe im 5. und im transponierten 2. Modus.

Die "commixtio" erkennt man folglich vor allem an der Einführung einer neuen Quint- oder Quartspezies.

6

Pilatus

11. transpon.

6. 6. 6. 6.

denn ich ha-be euch zu ihm ge-sandt, und sie-he, man hat nichts auf ihn bracht,

das des To-des wert sei, da-rum will ich ihn züch-ti-gen und los-ge-ben.

Das Beispiel exponiert zu Anfang die Quartspezies des 6. Modus und biegt dann zu einer "clausula peregrina" auf der VI. Stufe ab; diese leitet uns in die Quintspezies des trans-



ponierten 11. Modus auf B über, um uns bereits innerhalb desselben zur Ausgangstonart, dem 6. Modus, zurückzuführen.

Nicht immer liegen die Dinge so einfach, vor allem wenn Schütz *commixiones* mit unvollständigen Quinten und Quartan verwendet. Aber auch wenn diese vollständig sind, reicht das Auftreten eines einzigen neueingeführten Penta- oder Tetrachords nicht immer aus, um uns die Empfindung einer neuen Tonart zu vermitteln. Offenbar stehen wir vor einer sehr flexiblen und differenzierten Technik, die keine rational eindeutigen Lösungen mehr zuläßt. Oft jedoch gibt uns auch hier der Gesamtambitus einer Rolle sowie eine Untersuchung aller von ihr berührten Modi Hinweise an die Hand, die zu zumindest wahrscheinlichen Lösungen führen.

Eine sorgfältige und differenzierte modale Analyse der Passionen von Schütz bietet auch eine neue Grundlage für deren hermeneutische Deutung. Will man zum affektiven und symbolischen Gehalt bestimmter modellhafter Wendungen gelangen, die auf Charakterzüge einer Rolle hindeuten, so sind Hinweise, wie sie die "klassische" Theorie und die der Schützzeit bieten, unentbehrlich.

Vor allem führt uns die modale Analyse zu dem Ergebnis, daß das klassische System der zwölf Modi in den Passionen von Schütz noch einmal im Zentrum steht, während die Sphäre der Tonalität zwar häufig berührt wird, jedoch peripher bleibt. Die Tatsache, daß Gerber die Relationen genau umgekehrt sieht und Schütz von seinem eigenen, im tonalen System verwurzelten Standpunkt aus begreift, führt ihn zu einer Kette von widerlegbaren Interpretationen. Nur wenn wir uns davon überzeugen, daß das Auftreten modalen Wendungen nichts an sich Seltsames oder Außergewöhnliches bedeutet, können wir eine von Vorurteilen freie Deutung wagen.

Die häufig aufgeworfene Frage nach den Bedeutungen der von Schütz verwendeten Grundtonarten stellt sich nunmehr in einem neuen Licht dar. Die Lukaspassion steht im 5. Modus, den Zarlino als "fröhlich, bescheiden und vergnüglich" ("giocondo, modesto e dilettevole"<sup>21</sup>) definiert. (Christoph Bernhard schreibt "modest und fröhlich"<sup>22</sup>.) Für den mildesten, den barmherzigsten, vielleicht den menschlichsten der Evangelisten paßt die Symbolik dieses Modus gut, ganz abgesehen von der Tradition, die den Ausgangspunkt für diese Passion festlegt. Es sei diesbezüglich daran erinnert, daß Luther den 5. Kirchenton für die Lektion des Evangeliums wählt, "weil Christus", wie er sagt, "solch ein freundlicher Herr ist"<sup>23</sup>. Die Rezitative Jesu setzt Schütz hingegen zum Teil im transponierten 2. Modus, den Zarlino als "tränenreichen, demütigen und flehentlichen Modus" ("modo lagrimevole, humile e deprecativo"<sup>24</sup>; Bernhard: "kläglich, demüthig"<sup>25</sup>) kenn-

zeichnet. Derselbe 2. Modus, nach G transponiert, stellt die Grundtonart der Matthäuspassion dar. Im 3. Modus steht die Passion des Johannes, in einer Tonart also, von der Zarlino sagt, "sie rühre zu Tränen" ("commuove al pianto"<sup>26</sup>). Mit letzterer Wahl zeigt sich Schütz, wie es scheint, vom Bericht des Johannes stark bewegt: er empfindet Christi Leiden offenbar dort als besonders tief, wo Christus in seiner ganzen Majestät als der "König der Wahrheit" erscheint.

Wenn wir die charakteristischen Eigenheiten der einzelnen Personen einer näheren Prüfung unterziehen, können wir beobachten, daß Schütz auch hier einer herkömmlichen, im modalen System verwurzelten, affektiven und symbolischen Ästhetik folgt. Nehmen wir als Beispiel Pilati Weib aus der Matthäuspassion:

7

Pilati Weib

Ha-be du nichts zu schaf-fen mit die-sem Ge-rech-ten. Ich ha-be  
heu-te viel er-lit-ten im Traum von sei-net-we-gen.

Gerber, für den diese Passion in g-Moll steht, sieht in dem zitierten modalen Passus schon für sich genommen etwas Außergewöhnliches<sup>27</sup>. Folglich klingt die Schlußklausel des Beispiels (die ohne den Leitton ist) für Gerber "völlig abstrakt und unwirklich"<sup>28</sup>. Die "clausula in mi" zu den Worten "erlitten im Traum", wie sie ähnlich öfter in den Passionen von Schütz begegnet, bleibt für Gerber "nebelhaft und verschwommen"<sup>29</sup>. Kurz, unsere so einfache, indessen eindeutig modal geprägte Wendung läßt für Gerber Pilati Weib eine "Somnambule" werden, durch die hindurch die Traumekstase ein höheres als das normale Bewußtsein offenbart: Eine solche Deutung, unternommen etwa in der Art von C. G. Jung, könnte ja ziemlich interessant sein, wenn sie auch nur irgend etwas mit der Poetik Schützens zu tun hätte. Eben dieses müssen wir jedoch ausschließen. Das einzige, was wir mit gutem Gewissen aufrechterhalten können, ist, daß Schütz das Weib des Pilatus in einer demütigen, traurigen Tonart singen läßt.

Zu analogen Ergebnissen würde uns eine Betrachtung der Person des Judas aus derselben Passion führen. Ich deute lediglich die Fragen an, die von der modalen Konzeption auch dieser Person herrühren:

Judas

a

Wel-chen ich küs-sen wer-de, der, der ist's, den grei - fet!

b

Ge-grü - bet seist du, Rab - bi!

Beide Stellen stehen im transponierten 2. Modus (das erste akzidentielle "es" ist durch den absteigenden Melodiegang gerechtfertigt, das zweite durch die Notwendigkeit, eine "relatio harmonica" zwischen b und es herzustellen). Die zweite Stelle interpretiert Gerber in der gleichen Weise wie die besprochene von Pilati Weib, d. h. als Zeichen nebulöser Formen eines ekstatischen Seelenzustandes, der Judas die Orientierung im tonalen Raum verlieren läßt<sup>30</sup>. Die Poetik Schützens hingegen gestattet uns höchstens, zwischen den beiden Stellen derart zu unterscheiden, daß die erste, an die Kriegsknechte gerichtete, offensichtlich rhetorischer ist als die zweite, die, in Anbetracht ihrer Einfachheit, Scheinheiligkeit und falsche Bescheidenheit bedeuten könnte.

Zum Abschluß bleibt mir noch die Frage, in welchem Maße der italienische monodische Stil die Rezitative der Passionen von Schütz beeinflusst haben mag. Hierin bin ich mit der Mehrheit der Forscher einig, die einen solchen Einfluß sehen, ihn aber nicht überbewerten. Ein Vergleich zwischen dem Anfang des 'Lamento d'Olimpia' von Monteverdi und einem Passus aus der Matthäuspassion macht die Herkunft des melodischen Zuschnitts deutlich:

9

a) Monteverdi, 'Lamento d'Olimpia'

Olimpia

Vo - glio, vo - glio mo - rir, vo - glio mo - ri - re!

b) Schütz, Matthäuspassion

Judas

Ich ha-be ü-bel ge-tan, daß ich un-schul-dig Blut ver-ra-ten ha - be .

Wesentlicher freilich ist der grundlegende stilistische Unterschied. Monteverdis Exklamation erreicht das Maximum ihrer Wirkung durch zwei Mittel, die aus der musikalischen Sprache der Passionen von Schütz ausgeschlossen bleiben: den geschärften Rhythmus der Deklamation und die harmonische Begleitung mit den ihr eigenen Spannungen und Lösungen. Schützens Rezitativ hingegen bezieht sich deutlich auf die Ästhetik des gregorianischen Chorals: ihm verdankt es seine außergewöhnliche Biegsamkeit und Freiheit, was aber zur Folge hat, daß es sich dem manieristischen Deklamieren in der Art Monteverdis verschließt.

Die Harmonie bei Schütz bleibt latent, ihre Kraft, der Deklamation dramatische Spannungen hinzuzufügen, eingeschränkt. Eine äußere Bestätigung hierfür können wir in der Tatsache sehen, daß keine Einigkeit zu erzielen ist, wenn es darum geht, den melodischen Wendungen Harmonien zu unterlegen oder zu sagen, welche sie implizieren. In der Tat läßt die Frage nach der Harmonie fast immer mehrere Lösungen zu. In unserem Beispiel gilt für Gerber f-Moll (unter dem as) und der verminderte Septakkord der VII. Stufe (unter dem letzten f) als selbstverständlich. In Wirklichkeit sind diese Vorschläge nur ebenso möglich wie andere Lösungen. Eine Deutung des Passus als c-Moll<sup>32</sup> hat hier vieles für sich, jedoch ist auch die Bestimmung als nach C transponierter 1. Modus nicht auszuschließen.

Der greise Meister sucht nach einer Wiederbelebung der ästhetischen Werte des gregorianischen Chorals. (Vermutlich sind diesem Vorgang Tendenzen nicht unähnlich, die wenig später im katholischen Frankreich aufkommen, wo liturgische Gesänge neogregorianischer Prägung geschaffen werden<sup>33</sup>.) Die Harmonie, als starkes konstruktives Element in der Melodik enthalten, eine gesteigerte Rhetorik, die Intensität der affektiven Sprache -

10

Matthäuspassion

Jesus

E - ly, E - ly, E - ly, la - ma a - - sab - - ta - ni .

alle diese Merkmale drängen bei Schütz die neugregorianische Konzeption hin auf einen deklamatorischen Stil unverwechselbarer persönlicher Prägung. Daß dieser Stil gewissen modernistischen Versuchungen widersteht, verleiht seinen Passionen jene Frische und Lebendigkeit, die sie noch in unserer Zeit ausstrahlen.

### Anhang

Tabelle zu den Rezitativen der Lukaspassion: Vorkommen von b/h ohne Akzidens ad notam und wahrscheinlich von Schütz gemeinte Tonstufe

Nr. <sup>34</sup>	Person	Textsilbe	Tonstufe
2	Evangelist	das da <u>Ostern</u> heißt gelobten <u>ihm</u> Geld zu geben	b h
8	Evangelist	Sie <u>gingen</u> hin und	h
9	Jesus	mit euch <u>zu</u> essen	b
11	Jesus	das Reich <u>Gottes</u> komme	b
12	Evangelist	danket <u>und</u> brachs und gab es <u>ihnen</u>	h h
13	Jesus	<u>das</u> tut zu meinem	b
15	Jesus	das für <u>euch</u> vergossen wird die Hand meines <u>Verräters</u> doch <u>wehe</u> demselbigen er <u>verraten</u> wird	b b b b
16	Evangelist	wäre <u>unter</u> ihnen	h
17	Jesus	und der <u>Fürnehmste</u> <u>Ist</u> es nicht also in <u>meinen</u> Anfechtungen und <u>ich</u> will euch <u>über</u> meinem Tisch <u>die</u> zwölf Geschlechter	b b b b b
19	Jesus	für <u>dich</u> <u>gebeten</u> Glaube <u>nicht</u> aufhöre wenn du <u>dermaleins</u> so <u>stärke</u> deine Brüder	b b b b

Nr.	Person	Textsilbe	Tonstufe
21	Petrus	ich bin <u>bereit</u>	h
		in <u>das</u> Gefängnis	h
23	Jesus	<u>Petre</u> , ich sage dir	b
		heute nicht <u>krähen</u>	b
		du <u>dreimal</u> verleugnet	b
24	Evangelist	sprach <u>zu</u> ihnen	h
29	Jesus	aber <u>nun wer einen Beutel hat</u>	b
		wer aber <u>nicht</u> hat	b
		auch <u>das</u> noch	b
		das <u>geschrieben</u> steht	b
		die <u>Übeltäter</u>	b
		denn was <u>von</u> mir	b
		<u>das</u> hat ein Ende	b
34	Evangelist	Und er ging <u>hinaus</u>	h
35	Jesus	in <u>Anfechtung</u> fallet	b
37	Jesus	Vater, <u>willst</u> du	b
		so <u>nimm</u> diesen Kelch	b
		doch <u>nicht</u> mein	b
39	Jesus	<u>Was</u> schlafet ihr	b
		in <u>Anfechtung</u> fallet	b
41	Jesus	Sohn mit <u>einem Kuß</u>	b
42	Evangelist	Da <u>aber</u> sahen	h
		die <u>um</u> ihn waren	h
47	Jesus	Ich <u>bin</u> täglich bei euch	b
		aber <u>dies ist</u> eure <u>Stunde</u>	b
53	1. Knecht	Du bist auch der <u>einer</u>	h
55	Petrus	Mensch, ich <u>bins</u> nicht	h
59	Petrus	was du <u>sagest</u>	h
75	Pilatus	Bist du der <u>Juden</u> König	b
76	Evangelist	Er antwortete <u>und</u> sprach	h
77	Jesus	Du <u>sagest</u> es	b
83	Pilatus	<u>und</u> siehe, man hat	b
86	Evangelist	abermal zu <u>ihnen</u>	h

Nr.	Person	Textsilbe	Tonstufe
89	Pilatus	dar <u>um</u> will ich ihn	b
91	Jesus	sondern <u>weinet</u> über euch die nicht <u>geboren</u> haben	b b
92	Evangelist	kreuzigten sie ihn <u>daselbst</u> Übeltäter <u>mit</u> ihm	h h
93	Jesus	Vater, <u>vergib</u> ihnen denn sie wissen <u>nicht</u>	b b
96	Evangelist	Essig und <u>sprachen</u>	h
101	2. Schächer	ungeschicktes <u>gehandelt</u>	h
105	Jesus	heute wirst du mit <u>mir</u>	b
107	Jesus	<u>Vater</u> , ich <u>befehle</u> meinen Geist in <u>deine</u> Hände	b b

### Anmerkungen

- 1 Referat, gehalten auf dem "Convegno 'Heinrich Schütz e il suo tempo'" in Urbino (29. bis 31. Juli 1978). Die italienische Originalfassung wird in einem Tagungsbericht (hrsg. von Giancarlo Rostirolla) veröffentlicht werden. Für seine Zustimmung zum Vorabdruck in deutscher Sprache sei Herrn Dr. Rostirolla an dieser Stelle herzlich gedankt.
- 2 Rudolf GERBER, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929 (Nachdruck Hildesheim 1973).
- 3 MOSER Sch.
- 4 Von der Darstellung Meiers weichen andere Analysen des modalen Systems ab, vor allem Siegfried HERMELINK, Dispositiones modorum - Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 4, Tutzing 1960; Carl DAHLHAUS, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2, Kassel 1968.
- 5 Abschrift von der Hand Johann Zacharias Grundigs (Musikbibliothek der Stadt Leipzig); sie enthält vier Passionen, von denen drei mit Sicherheit von Schütz sind (SWV 479 bis 481), während die Markuspassion seit langem als nicht von Schütz stammend er-

- kannt ist und neuerdings als Werk Giuseppe Perandas betrachtet wird (vgl. SJB I, 1979, S. 83-85).
- 6 Eine graphische Unterscheidung zwischen Chören und Rezitativen im Bereich des 5. Kirchentons findet sich in einer Passion aus dem Jahre 1552 von Johann Walter (Balthasar Resinarius?), wo die Chöre ein  $\flat$ , die Rezitative jedoch keines vorzeichnen. Vgl. Otto KADE, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gütersloh 1893 (Nachdruck Hildesheim 1971). Es sei daran erinnert, daß in der vorglareanischen Zählung der acht Modi alle Kompositionen auf der Finalis f mit  $\flat$  in der Vorzeichnung dem 5. oder 6. Kirchenton zugerechnet werden; vgl. Bernhard MEIER, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 139-147, 180-190.
  - 7 SGA I (1885), S. XII f. - Edition der Lukaspassion ebenda, S. 97-122.
  - 8 Vgl. GERBER, a. a. O., S. 52 (mit Bezug auf Spitta) und Wilhelm KAMLAH, Vorwort zu NSA II, Kassel 1957 (ohne jeglichen Bezug).
  - 9 In Hs. Grundig auf der 6. und 7. Seite der Lukaspassion.
  - 10 Ebenda, S. 13, 20 und 24 f.
  - 11 Ebenda, S. 12 und 26.
  - 12 Ebenda, S. 11.
  - 13 Ebenda, S. 12.
  - 14 Ebenda, S. 11 f.
  - 15 Ebenda, S. 26.
  - 16 Vgl. Anm. 8.
  - 17 Was die Tenöre betrifft, zweimal im Rezitativ des Evangelisten (NSA II, S. 38 und 45) und einmal in jenem des Petrus (ebenda, S. 42). Was die Bässe betrifft, so braucht man an sich das  $\flat$  vor dem h über der 5. Linie gemäß dem zeitgenössischen Usus nicht für überflüssig zu halten, weil es in Hs. Grundig nie in der Vorzeichnung gebracht wird (d. h. zusammen mit dem  $\flat$  auf der zweiten Linie). Andererseits wird in der Matthäuspasion bei demselben h über der 5. Linie in keinem Fall das  $\flat$  vor der Note verdoppelt, obwohl in dieser Passion derselbe Baßschlüssel wie in der Lukaspasion verwendet wird, d. h. der mit dem  $\flat$  auf der zweiten Linie. Es ist kaum anzunehmen, daß sich in dieser offenkundigen Uneinheitlichkeit zwischen den



beiden Passionen eine Uneinheitlichkeit in der Notationsmethode widerspiegelt, die von den Schützischen Originalen selbst herrührt. Aus diesem Grunde halte ich auch die Been für überflüssig, die in der Lukaspassion zum h über der 5. Linie gesetzt sind (gemäß Hs. Grundig). Dies ist 13mal bei Jesus der Fall (NSA II, S. 39, 40, 41 [2mal], 44 [2mal], 45 [2mal], 50, 63 [3mal], 68) und 4mal bei Pilatus (ebenda, S. 58 [2mal], 62 [2mal]).

18 Vgl. z. B. Giovanni Maria BONONCINI, *Musico prattico*, Bologna 1673, Faks.-Ausgabe Hildesheim 1969, S. 147.

19 Joseph MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, <sup>2</sup>/Kassel 1963, S. 91.

20 Beschrieben bei MEIER, a. a. O., S. 274-276.

21 Gioseffo ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1562, IV. Teil, Kap. 22, S. 325.

22 MÜLLER-BLATTAU, a. a. O., S. 96.

23 Vgl. MOSER Sch, S. 563.

24 ZARLINO, a. a. O., IV. Teil, Kap. 19, S. 322.

25 MÜLLER-BLATTAU, a. a. O., S. 95.

26 ZARLINO, a. a. O., IV. Teil, Kap. 20, S. 324.

27 Vgl. GERBER, a. a. O., S. 207 f.

28 Ebenda, S. 207.

29 Ebenda, S. 208.

30 Ebenda, S. 205 f.

31 Ebenda, S. 206.

32 Vgl. ebenda.

33 Vgl. Karl Gustav FELLERER, *Die Lehre vom Cantus gregorianus im 18. Jahrhundert*, in: Kgr.-Ber. Lüneburg 1950, S. 136 ff.

34 Die Satz-Numerierung folgt der Gliederung des Werkes in SWV, S. 138 ff.

Aus dem Italienischen übersetzt von Siegfried Schmalzriedt, Freiburg i. Br.