

Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz

Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“

(Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz. Zweiter Teil)¹

von

STEFAN KUNZE

Der Auslegungs- und Verkündigungscharakter der Musik von Schütz ist von Thrasybulos Georgiades mit Recht auf die kompositorische Aneignung der deutschen Sprache und ihrer besonderen Gegebenheiten zurückgeführt worden². Desgleichen darf konstatiert werden, daß die musikalische Verkündigung geistlicher Texte in deutscher Sprache hervorging und ihre Rechtfertigung erfuhr aus Anspruch und Gewicht des durch Luther ins Deutsche übertragenen Bibelworts. Nicht die deutsche Sprache an und für sich, sondern die Sprache als Mittlerin des Bibelworts leitete Schütz. Er entdeckte im deutschen Bibelwort durch die Musik auch die deutsche Sprache.

Schütz benützte verschiedentlich für sein Komponieren das eher ungewöhnliche Wort „übersetzen“. Er habe die „Historia der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung . . . in die Music vbersetzt“³. Dieselbe Formulierung erscheint im Titel des ersten Teils ‚Kleiner Geistlichen Concerten‘ (1636) – im 1639 erschienenen ‚Anderen Theil‘ heißt es allerdings „in die Music versetzt“. Unabhängig davon, ob dem Wort damals ein besonderer Sinn anhaftete oder nicht, möchte man es doch als Hinweis auf eine doppelte Analogie verstehen. Zum einen erscheint die Vertonung als zweiter Übersetzungsakt nach dem ersten der Übersetzung Luthers. Zum andern wäre darauf verwiesen, daß der Übersetzungsvorgang eo ipso die Deutung einschließt, die neue Vergewisserung des Aussagegehalts voraussetzt. Es lag nahe, daß durch (sprachliche) Übersetzung Gedeutete durch neue, erneuerte (nunmehr musikalische) Deutung zu vergegenwärtigen. In der Tat unterscheidet sich die Musik von Schütz von der geistlichen Musik Italiens im 16. und frühen 17. Jahrhundert durch ihren Auslegungscharakter sowie durch einen von Sprachgehalt und Sprachgestalt zutiefst ergriffenen Ton⁴. Dafür sind vor allem zwei Gründe namhaft zu machen: 1. Eigenschaften des deutschen Sprachbaus, die das Deutsche vom Lateinischen und von den romanischen Sprachen trennen und von denen nur die emphatische Betonung der sinntragenden Wurzelsilben, d. h. die dynamisierende Rolle des expiratorischen Akzents erwähnt sei, außerdem die daraus folgende Tendenz, von parataktischen zu hypotaktischen Strukturen überzugehen; 2. die Tatsache, daß die Abweichung vom Lateinischen als der kanonisierten, gleichsam für alle Zeiten autorisierten Liturgie- und Bibelsprache zwangsläufig auch eine neue Wahrnehmung der Aussagegehalte mit sich brachte.

1 Mit dem folgenden Beitrag wird der Erste Teil des Textes in SJB 1, 1979, S. 9–43, fortgesetzt und abgeschlossen. Eine Vermittlung zwischen beiden Teilen bildet der Gabrieli-Beitrag des Verfassers (Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrhörigkeit Giovanni Gabriels) in SJB 3, S. 12–23. – Der hier abgedruckte Text entspricht im wesentlichen dem Wortlaut des Referats; hinzugefügt wurde nur der Schlußabschnitt über Schütz und Bach.

2 Vgl. Thrasybulos G. GEORGIADES, Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Heidelberg 1954 (2/1974); DERS., Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57–70 (Wiederabdruck in: GEORGIADES, Kleine Schriften, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1977, S. 177 ff.). – Die gleiche Grundtatsache wurde auch von Hans Heinrich EGGBRECHT (Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959, S. 17 und 19) hervorgehoben.

3 Titel des Originaldrucks von 1623.

4 Hier von der „persönlichen Aussage“ des Komponisten zu reden, dürfte mißverständlich sein, es sei denn, man versteht die Person als intelligibles Subjekt, nicht als das Ich des Autors. Denn Schütz gibt seinem persönlichen Bekenntnis, das nicht zu leugnen ist, durch die Musik den Status des Verbindlichen.

So wie Luthers Bibel-Übersetzung ein *Neuerverständnis* voraussetzt, gibt Schütz das Schriftwort als *wohl verstandenes* weiter⁵. Die noch so sinnvolle und plastische Verkörperung der Sprache durch Musik genügte nicht mehr, der *Sinn* mußte sich in der Musik gleichsam bewähren und zum Vorschein kommen. Schütz vertont das Wort daher als mit Leidenschaft *begriffenes*, somit *gedeutetes* Wort. Da aber diese Deutung sich vom Text selbst nicht entfernt, nicht etwa seinen Kommentar darstellt, ergibt sich das eingangs behauptete eigentümliche Zusammenfallen von Auslegung und Verkündung⁶.

Vor der Aufgabe der „Übersetzung“ des vorwiegend biblischen Worts in die Musik treten, wie Thrasybulos Georgiades betonte, die Kunstmittel, der Kunstcharakter der Musik von Schütz in den Hintergrund. Ihre bewegende Mitte ist die Sprache⁷. Dies kann nur bedeuten, daß die musikalischen Elemente dem Eigentlichen dienen, in ihrer Eigenwertigkeit und Besonderheit daher eingeschränkt erscheinen. Methodisches Gewicht hat diese Beobachtung insofern, als sie Ziel und Richtung der Interpretation angibt (es geht um den Text), aber den Blick nicht von vornherein verstellt oder verengt – mit einem Wort: offen läßt, auf welche Weise Schütz verfährt, um der Sprache zu dienen.

Es war andererseits begreiflich, daß man nach Kunstmitteln Ausschau hielt, die offenkundig aus der Aufgabe der Sprachvertonung erwachsen. Man stieß auf das in Deutschland seit Ende des 16. Jahrhunderts in einer Reihe von Lehrschriften festgehaltene und geläufige System einer musikalischen Rhetorik, auf die Lehre von den musikalischen Redefiguren⁸. Damit schien der Schlüssel zur musikalischen „*explicatio textus*“ gefunden. Es ist nicht zu leugnen, daß sich in der Musik des 16. Jahrhunderts eine spezifische musikalische Rhetorik ausgebildet hatte, die es erlaubte, in einem früher nicht gekannten Ausmaß auf die Sprache einzugehen. Gegen eine allzu hohe Bewertung der Figurenlehre für die musikalische Sprachauslegung und -darstellung lassen sich allerdings gewichtige Einwände vorbringen. Zunächst sollte man bedenken, daß die Lehre von den musikalischen Figuren als halbwegs geschlossenes System nicht im Umkreis der tonangebenden italienischen Musik formuliert wurde, sondern nördlich der Alpen. Die Lehrschriften sind mit wenigen Ausnahmen in ihrer Provenienz provinziell, außerdem nicht frei von Zügen gelehrter Systematisierungsbemühung. Allein dies könnte, ja sollte bei der Applikation der Figurenlehre auf eine Musik von höchstem Rang Zurückhaltung auferlegen. Außerdem liegt die Gefahr nahe, als System der Sprachvertonung mißzuverstehen, was sich in Wirklichkeit als ein in seiner Herkunft uneinheitliches Konglomerat verschiedener Tendenzen und Erscheinungen herausstellen dürfte. Die gravierenden Vorbehalte gegen die Tragfähigkeit der Figurenlehre ergeben sich indessen aus ihrem Geltungsbereich. Läßt man das gelehrte Beiwerk, so etwa die Berufung auf die antiken Autoren, beiseite, dann bleibt ein der traditionellen Kontrapunktlehre analoges System, das sich als eine Erweiterung der Lehre vom strengen Satz verstehen läßt⁹. Es handelt sich demnach in erster Linie um die Rechtfertigung sprachbedingter, richtiger, durch die Sprachvertonung (bzw. durch den

5 Wie sehr es ihm auf das Verständnis ankam, beleuchtet eine von Johann MATTHESON überlieferte Einzelheit. Schütz soll seinem Schüler Matthias Weckmann empfohlen haben, die hebräische Sprache zu erlernen, „weil es nützlich sein würde bei Componierung eines Textes aus dem alten Testament“ (Grundlage einer Ehren-Pforte. Hamburg 1740, Neuausgabe von Max SCHNEIDER, Berlin 1910, S. 395f.).

6 EGGBRECHT (a.a.O., S. 29) wies darauf hin, daß der Text nicht als geschriebenes, vielmehr als gesprochenes Wort aufgefaßt sei. Die „Nachahmung des oratorischen Textvortrags“ sei zwar der Ausgangspunkt der melodisch-rhythmischen Erfindung. Doch finde der Vortrag „in der bestimmten Auffassung und Auslegung des Komponisten“ statt. Hinter dem Vortrag also stünde die Person Schützens.

7 Vgl. dazu außer den im vorliegenden Text zitierten Titeln noch folgende Arbeiten: Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der evangelischen Kirchenmusik, Leipzig 1925 (Nachdruck Hildesheim 1975); Martin RUHNKE, Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5, Kassel 1955 (grundlegend über die erste systematische Darstellung einer Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren); Siegfried HERMELINK, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, in: AfMw 16, 1959, S. 378–390; Wolfgang OSTHOFF, Heinrich Schütz – l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento, = Centro tedesco di studi veneziani, Quaderni, 1, Venezia 1974; deutsch als: Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJB 2, 1980, S. 78–102.

8 Hierzu grundlegend EGGBRECHT, a.a.O., S. 44ff.

9 Auch Carl DAHLHAUS (Die *Figurae superficiales* in den Traktaten Christoph Bernhards, in: Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 135–138) meinte, daß die Theoretiker mit dem Wort *figura* bezeichneten, was ihnen irregulär erschien.

Gesangsvortrag) bedingter Satzfreiheiten, also um einen im Sinne der Kontrapunktlehre unternommenen Versuch, einen Katalog von Ausnahmen, Abweichungen vom strengen Satz (*stylus gravis*) aufzustellen und zu sanktionieren¹⁰. Die musikalisch-rhetorische Figur wird in der Tat etwa von Burmeister (*Musica poetica*, 1606) als Tonfügung umschrieben, die „von der einfachen Art der Komposition (gemeint: vom strengen Satz) abweicht“¹¹ – dies übrigens eine Formulierung, die der Definition der Rhetorik bei Quintilian genau entspricht. In den Begriffen der Kontrapunktlehre heißt dies: die Figurenlehre ist im wesentlichen eine Lehre des freien Satzes, wobei die Rechtfertigung der Abweichung im Text gesehen wird. Dies dürfte auch dem historischen Sachverhalt entsprechen. Die Figur (*figura*) impliziert zu einem guten Teil die Lizenz von den Regeln des strengen Kontrapunkts und wurde daher von Christoph Bernhard definiert als „eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen“¹².

Die Lehre von den musikalischen Figuren ergänzt den Kontrapunkt außerdem noch in einer anderen Richtung, nämlich durch den Versuch einer Kodifizierung der vielfach bildhaften, aber auch affektbezogenen melodischen Wendungen, die sich im 16. Jahrhundert vornehmlich in der weltlichen Musik durchsetzten und ebenfalls aus dem Willen zur Wortdarstellung resultierten. Zu diesen melodisch durchselbigen Wendungen wären die sog. Madrigalisen zu zählen. Nur insofern, als die ungewöhnlichen Figuren aus der Sprachvertonung abgeleitet wurden und damit auch Melodisches ins Spiel kam, geht die Figurenlehre über den Kontrapunkt hinaus. Im übrigen exemplifizierte Burmeister die Figuren an Motetten von Lasso, Clemens non Papa u.a. – an Musik jedenfalls, die noch gänzlich der „*prima pratica*“ zugerechnet werden müßte. Es mag dahingestellt bleiben, ob die auf verschiedenen Ebenen durchgeführte Analogie zwischen Rhetorik und Musik sich überhaupt zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte eignet, oder ob sie nicht (überspitzt ausgedrückt) als humanistisch-gelehrtes Beiwerk zu gelten hätte. Jedenfalls können die Figuren ausschließlich für die Wortausdeutung bzw. -darstellung von Belang sein. Durch die Figuren ist weder der Rede- noch der Sinnzusammenhang der vertonten Sprache auch nur im Ansatz erfaßt. Das gleiche trifft für die Musik zu: Die übergreifende Konstruktion, in die die kontrapunktischen Einzelereignisse eingebettet werden, durch die sich höhere, d. h. weiterreichende musikalische Ordnungen konstituieren, bleibt in der Figurenlehre außer Betracht, mußte außer Betracht bleiben, da diese den Boden der Kontrapunktlehre nicht verließ¹³. Die Sprache wird in der Musik von Schütz als begriffener und gedeuteter *Zusammenhang* sinnfällig und dies nicht nur in den Concerto-Kompositionen. Dies müßte heißen, daß die wortübergreifende Sprachausdeutung mit Hilfe derjenigen Elemente ins Werk gesetzt würde, die musikalischen Zusammenhang stifteten. Der Kontrapunkt konnte als Mittel der Sprachdarstellung und -auslegung begrifflicher Weise eine nur geringe Rolle spielen. Umso wichtiger aber wurden die Klangkonstruktion in der Abfolge der Klänge, der Rhythmus und die melodische Konstruktion – alles Elemente, die von der damaligen

10 Den *Contrapunctus gravis*, der „nicht so sehr den Text als die Harmonie in Acht nimmt“ stellt Christoph BERNHARD (*Tractatus compositionis augmentatus*, um 1660) dem *Contrapunctus luxurians* gegenüber, „welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die Affecten zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen) mehr aus guter Aria so zum Texte sich zum besten reimet, als etwa der obige, besteht.“ (Zit. nach Joseph MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, ²/Kassel 1963, S. 42.)

11 Joachim BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Martin RUHNKE, = *Documenta musicologica* I/10, Kassel 1955, S. 55 („*qui à simplici compositionis ratione discedit*“).

12 MÜLLER-BLATTAU, a.a.O., S. 63. – Hellmut FEDERHOFER (*Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von Heinrich Schütz*, in: *Kongr.-Ber. Bamberg 1953*, S. 132–135) sah die Figurenlehre im wesentlichen beschränkt auf die freiere Dissonanzbehandlung im *stylus luxurians*. Doch Bernhard nennt auch Figuren im „*Stylo gravi*“, z.B. *Transitus*, *Syncopatio* u.a. (vgl. MÜLLER-BLATTAU, a.a.O., S. 63ff.). Nur durch die größere Zahl der Figuren unterscheidet sich der *Stylus luxurians communis* von dem *Stylus gravis*, d.h. durch „vielerley Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen“, z.B. im *Passus duriusculus* u. a. (vgl. ebenda S. 71). Der Befund ist klar: Figuren sind primär die Fälle der Dissonanzbehandlung im kontrapunktischen Satz (nicht nur die Sonderfälle) bzw. unter dem Aspekt des Kontrapunkts.

13 Man sollte sich stets vor Augen halten, daß die Kontrapunktlehre und überhaupt die Kompositionslehre bis ins 18. Jahrhundert, sofern sie in Lehrschriften niedergelegt wurden, nur einen Ausschnitt dessen bilden, was im praktischen Kompositionsunterricht gelehrt wurde. Was aber möglicherweise außer Kontrapunkt (später auch Generalbaß) noch vermittelt wurde, läßt sich nur (mit erheblicher Unsicherheit freilich) aus der komponierten Musik erschließen.

Satzlehre allenfalls gestreift wurden und die aus der Sicht des Kontrapunkts auch nicht erfassbar waren. Die Figurenlehre als Beschreibungsversuch der Beziehungen zwischen Einzelwort und Musik, sowie des freien Satzes wäre demnach als die sekundäre, weil vordergründige Schicht der Sprachauslegung zu verstehen. Die neuen, durch die Sprachvertonung bedingten Satzfreiheiten erscheinen in der Figurenlehre (wie erwähnt) trotz der Unterscheidung von Stilen (*stylus gravis*, *stylus luxurians* und *stylus theatralis*) in der Perspektive des Kontrapunkts bzw. der Kontrapunktlehre.

Es liegt indessen viel näher, die Sprachvertonung von Schütz mit der neuen musikalischen Syntax in Verbindung zu bringen, die sich im Umkreis der venezianischen Musik und im generalbaßbegleiteten Concerto herausbildete. Man könnte diese Syntax folgendermaßen kennzeichnen: Es entsteht ein den intervallisch-kontrapunktischen, primär den Zusammenklang regelnden Verhältnissen übergeordneter, jedenfalls sie übergreifender Zusammenhang, in dem linear gerichtete Klangfolgen und rhythmische Strukturen als einheitsstiftende Elemente sinnfällig hervortreten¹⁴. Der musikalische Ablauf erscheint außerdem in neuer Weise durch Kadenzierungen überschaubar gegliedert. Damit war die Voraussetzung gegeben, die einzelnen durch Rhythmus und Klangfolge als Einheit organisierten Glieder in syntaktisch wirksame Beziehung zueinander zu bringen¹⁵. In der Concerto-Musik um 1600 (wie sie der Kürze halber hier pauschal genannt sei) bot sich die Möglichkeit, sinnfällige Konstruktionen aufzubauen – die einerseits musikalisch eigenständigen Charakter hatten und die andererseits zur Deckung mit den syntaktischen Gliedern bzw. mit den Kola eines Redeverlaufs gebracht werden konnten. Unabhängig davon, ob es sich um sprachgebundene oder um rein instrumentale Musik handelt, sind solche Fügungen insofern als spezifisch instrumentale zu betrachten, als Klangfolgen und Rhythmus an und für sich musikalischen Zusammenhang konstituieren¹⁶. Die Emanzipation der Klangkonstruktion und des Rhythmus erfolgte auf verschiedenen Wegen, wirkte zurück auf den Kontrapunkt, der sich vielfach den rhythmisch-klanglichen Zügen unterordnet und mündet schließlich in den Generalbaßsatz, durch den das Concerto-Prinzip satztechnisch gleichsam sanktioniert wurde. Daß nunmehr der instrumentale Baß den musikalischen Zusammenhang schlüssig zu repräsentieren vermochte, ist ein unmißverständliches Indiz für die Instrumentalisierung des kompositorischen Verfahrens.

Die Musik von Schütz ist bekanntlich zu großen Teilen dem Concerto-Prinzip und dem Generalbaßsatz verpflichtet¹⁷. Merkwürdigerweise ist bisher nie ausdrücklich die Frage gestellt worden, was sich für die Sprachvertonung aus diesem Sachverhalt ergeben könnte. Und man braucht keineswegs nur an die mehrchörigen ‚*Psalmen Davids*‘ (1619), an die ‚*Kleinen geistlichen Concerte*‘ (1636/39) oder an die drei Teile der ‚*Symphoniae Sacrae*‘ (1629/1647/50) zu denken. Was sind die satztechnischen Mittel der Textdarstellung und -auslegung in der Musik von Schütz? – Das Folgende gilt dem Versuch, an einem Beispiel die Mittel und Bedingungen der Schützischen Sprachbehandlung deutlich werden zu lassen. Dem ernstzunehmenden Einwand, es sei bedenklich, an einem mehr oder minder willkürlich aus dem Gesamtoeuvre herausgegriffenen Kompositionsausschnitt weitreichende Schlüsse zu ziehen, läßt sich entgegenhalten, daß es nicht um die Entfaltungsmöglichkeiten eines Kompositionsprinzips, auch nicht um das Werkindividuum oder um Gattungsfragen geht, sondern um das Prinzip selbst. Darin sehe ich die Rechtfertigung des exemplarischen Vorgehens – abgesehen davon, daß es ein geeigneteres nicht gibt. Denn es ist nicht anzunehmen, daß trotz der Gattungsunterschiede in der Musik von Schütz, die nicht gelegnet

14 Die Anschauung, die venezianische Musik stünde auf dem „Fundament des überkommenen kontrapunktischen Satzes“ (EGGEBRECHT, a.a.O., S. 16), bedarf aufgrund neuerer Untersuchungen der Erweiterung.

15 Auf die Gegliedertheit des Generalbaßsatzes hat insbesondere Helmut HAACK (Anfänge des Generalbaß-Satzes – Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana, = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974, S. 60ff.) hingewiesen.

16 Vgl. dazu meine in Anm. 1 genannten Arbeiten, in denen der Versuch unternommen wurde, jenes neue „instrumentale“ Denken vorab in der venezianischen Musik nachzuweisen. Was hier „instrumental“ genannt wird, hat mit der Frage, ob und in welchem Maße Instrumente zugezogen wurden, nichts zu tun.

17 Daß Schütz „trotz Generalbaß, konzertierendem Stil, rezitativischer Deklamation zuallermeist an der alten motettischen Anlage der Komposition festhält“ (EGGEBRECHT, a.a.O., S. 60f.), müßte nicht bestritten werden, wenn dabei auch die innere Neudisposition des motettischen Satzes Beachtung fände.

werden sollen, und trotz der Spielräume, die das Kompositionsverfahren eröffnete, sich im Ansatzpunkt dieses Verfahrens Verschiebungen ergeben hätten. Das Verfahren ist indessen nur ablesbar an der einzelnen Komposition. Vorab die ‚Kleinen geistlichen Concerte‘ bieten günstige Voraussetzungen zur Analyse. Das Concerto-Prinzip kommt hier in seiner einfachsten Form zur Anwendung. Das instrumentale Element wird in der Regel allein durch den Baß (den Generalbaß) verkörpert (d.h. ohne Zuziehung melodietragender Instrumente), das vokale Element durch solistisch besetzte Stimmen, die die Funktion von Oberstimmen haben, d.h. auch dann keinen polyphon-motettischen Satz bilden, wenn mehrere Gesangsstimmen beteiligt sind.

Als Beispiel ziehe ich das Concerto ‚O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe‘ (Teil I, Nr. 4, SWV 285) für Tenor- (bzw. Sopran-)Stimme und Continuo heran. Der Text ist eine Verdeutschung von Martin Moller nach dem sog. ‚Manuale Divi Augustini‘ (Cap. XIV, § 1), einer Sammlung von emphatischer Gebetsprosa aus gegenreformatorischem Geist, die der Sprache der Psalmen angenähert ist. Schütz entnahm ihn Mollers ‚Meditationes Sanctorum Patrum‘ (Teil II, 1591, S. 86f.). Er hat, wie später auch Buxtehude, mehrfach Texte aus dieser Sammlung vertont. Lassen wir zunächst den Text und die Singstimme beiseite und betrachten wir den instrumentalen Baß, der sich bereits in der Linienführung durch das Vorherrschen von Quint- bzw. Quartschritten, durch Tonwiederholungen als instrumentale Stimme kundgibt (siehe das folgende Beispiel).

1. Abschnitt
Tenor vel Cantus

O sü - ßer, o freund - li - cher, o gü - ti - ger Herr

B

2. Abschnitt

Je - - su Chri - - ste, wie hoch hast du uns e - len - de Men - schen ge -

B

lie - bet, wie teur hast du uns er - lö - set, wie lieb - lich hast du uns ge - trö - stet, wie

herr - lich hast du uns ge - macht, wie ge - wal - tig hast du uns er - ha - - ben,

Kadenz C Kadenz D

Der Baß ist nun keineswegs eine bloße Begleitung oder ein neutrales Fundament für die bewegtere und beweglich textdeklamierende Singstimme. Er besitzt vielmehr eine eigene Physiognomie. Der klanglich-rhythmische Aufbau ist in sich stimmig und besteht aus zunächst drei aufeinander bezogenen Gliedern. Sie sind sequenzartig aneinandergereiht; jedes setzt um einen Ganzton höher an und beginnt mit einem Quintfall. So entsteht ein durch zwei Pauseneinschnitte unterbrochener, aber nichtsdestoweniger zielgerichteter Vorgang, durch den auch klangliche Geschlossenheit hergestellt wird: der erste dreigliedrige Abschnitt des Stücks beginnt und schließt mit einem B-Klang. Der schließende B-Klang wird durch eine Kadenz herbeigeführt, erscheint also wie die strukturelle Einlösung des Anfangs. Das dritte, dann auch kadenzierende Glied hat gegenüber den beiden vorhergehenden zusammenfassenden, konkludierenden Charakter: nach zwei thesenartigen Schritten wirkt der dritte als Synthese. Dieser dritte Schritt holt indessen nicht nur weiter aus und setzt den Baß eigentlich erst in Bewegung. Vielmehr erscheint nun der eröffnende konstitutive Quintfall in geraffter und in eine einheitliche Bewegung gefaßter Form. Jetzt schließt Schütz einen weiteren, auch klanglich weiter ausgreifenden Abschnitt an, der wiederum aus mehreren, nämlich aus 5 Gliedern besteht, die jedoch nicht mehr durch rhetorische Pausen getrennt sind (bis zum Beginn des Tripeltakts). Aber die sehr elementare Konstruktionsidee bleibt zunächst die gleiche: drei Quintschritte, nunmehr in umgekehrter Richtung, nämlich aufsteigend und ebenfalls jeweils um einen Ganzton nach oben versetzt bilden eine Dreischritts-Kette, die in zwei zusammenfassende Kadenzierungen ausmündet. Die Klangfolge und ihre Gliederung ist folgendermaßen darstellbar:

$F \xrightarrow{c} G \xrightarrow{d} A \xrightarrow{e}$ Kadenzgang C Kadenzgang D

Auch der zweite Abschnitt, der bis zum Tripeltakt reicht bzw. in ihn hineingreift, bildet einen sinnfällig und in sich sinnvoll konstruierten und gegliederten Ablauf, der in zwei Phasen verläuft. Seine einzelnen Glieder lassen sich durch ihre Funktion im Ganzen bestimmen. Und diese Funktion kann man syntaktisch nennen. Die Beziehungen zwischen den Gliedern sind musikalisch-syntaktischer Natur. Betrachten wir nochmals den ersten, klanglich geschlossenen Abschnitt (B → B), der aus dem beschriebenen Dreischritt besteht. Die beiden ersten Ansätze sind, obwohl das zweite eine Weiterführung des ersten darstellt, syntaktisch nebengeordnete Glieder, ihr Charakter ist iterativ. Der dritte jedoch (wie schon erwähnt) konkludierend, prädikativ. Der zweite prinzipiell analog gebaute Abschnitt besteht ebenfalls aus drei iterativ angeordneten Ansätzen, die sich wie drei mit dem Bindewort „und“ verbundene Subjekte ausnehmen. Es schließen sich zwei fortsetzende, kadenzierende Gebilde an, mit denen die „musikalische Rede“ vervollständigt und zu Ende geführt wird. Der bisher beschriebene Bau ist auch ohne Sprache, ohne das vokale Element, in sich selbst bündig, hat jedoch den Charakter des Gerüsthaften, Allgemeinen, noch nicht Individuierten, des noch weiter Ausformbaren. Der durch und durch instrumental konstruierte Baß läßt nicht nur Möglichkeiten der Ausformung offen, sondern er bedarf der Auslegung, ja er verlangt sie. Er legt allerdings auch ihre Grenzen fest, steckt den Spielraum der Auslegung ab. Es ist im Sinne des Generalbaßkomponierens durchaus nicht abwegig, die Singstimme und mit ihr den Text als Entfaltung der im Baß angelegten Tektonik aufzufassen. Da diese sich als durchgängig linear konzipierter Ablauf erweist, besteht eine innere Analogie, ja Affinität zum Sprachbau, der sich ebenfalls in der linearen Sukzession der syntaktischen Glieder eines Sprachzusammenhangs manifestiert. Wie sich die Kola und Glieder des Satzes zur sinnvollen Aussage, zu einem Ganzen zusammenschließen, so auch die einzelnen, gleichsam körperhaften Partikel der durch den Baß repräsentierten klanglich-rhythmischen Folge. Eine solche linear sich entfaltende Konstruktion war nur unter der Voraussetzung denkbar, daß der Kontrapunkt, d. h. die vertikal organisierten Tonbeziehungen, den klanglichen und rhythmischen Zügen untergeordnet wurde. Dadurch unterscheidet sich der Concerto-Satz mit Generalbaß vom motettischen Satz¹⁸.

18 Zur Beschreibung der neuen Rolle des Kontrapunkts im Generalbaßsatz und der instrumental Konstruktion, die bereits in der venezianischen Mehrchörigkeit, insbesondere in der instrumentalen Ensemblesmusik Giovanni Gabriellis auftreten, waren die Kategorien der Kontrapunktlehre nicht geeignet. Auch die spätere Generalbaßlehre, die sich als Ergänzungsdisziplin zur

Jene linear aufgebaute Konstruktion ist nicht nur im Baß verkörpert. Sie tritt auch in der Oberstimme bzw. den Oberstimmen in Erscheinung, seien sie nun für Instrumente oder für Singstimmen komponiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Oberstimme im Concerto- oder Generalbaßsatz prinzipiell vom Cantus in einem kontrapunktisch-polyphonen Gewebe, der in der Vokalpolyphonie (etwa Palestrinas) nicht wesentlich anders geführt wird, als die übrigen Stimmen, demnach sich gerade nicht als linear gegliederter und in sich selbst stimmiger Verlauf darstellt¹⁹.

Aus der Beobachtung, daß im Concerto auch die Ober- bzw. Gesangsstimme grundsätzlich ähnlich wie der Baß aufgebaut ist, wäre auf die in der Konstruktion instrumentale Struktur sogar der sprachgebundenen Stimmen zu schließen. Bereits ein flüchtiger Blick auf den Beginn des Concerto ‚O süßer, o freundlicher‘ zeigt, daß die Gliederung der Singstimme der des Basses entspricht: ein erster Abschnitt in drei Ansätzen, die aufsteigend diatonisch angeordnet sind (b, c', d'), in ihrem melodisch vollständigen Verlauf eine chromatische Quarte nach aufwärts bilden (b-h-c'-cis'-d'-es'), und deren dritter das Quartintervall in umgekehrter Richtung und den ersten Abschnitt melodisch abrundend durchläuft (es'-b). Auch wenn man vom rhythmischen Duktus absieht: ein schlüssiger melodischer Verlauf in konstruktiv klaren Verhältnissen.

Der zweite, fünfteilige Abschnitt besteht in der Oberstimme ebenfalls aus 5 melodischen Ansätzen, die eingebettet sind in die Schritte des Basses, aber auch für sich sinnvoll konstruiert und aufeinander bezogen erscheinen. Hier aber sind es nicht die anhebenden Töne, sondern die Schlußtöne, die das Konstruktionsgerüst repräsentieren. Es ergibt sich folgende diatonisch aufsteigende Reihe, die nun keine Quart, sondern eine Quint umfaßt: g-a-h-c'-d' (auf die Verbalformen „ge-liebet“, „er-löset“, „ge-macht“, „er-haben“).

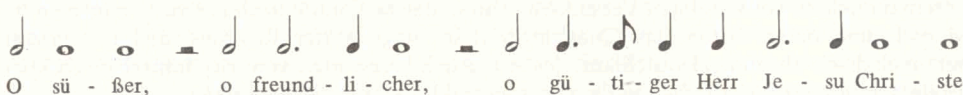
Ihr Profil und den Charakter einer artikulierten Aussage empfängt die Oberstimme allerdings in erster Linie durch den Rhythmus. Er ist offensichtlich das Bindeglied zwischen Sprache (Rede) und musikalischer Konstruktion. Die Verkörperung der Sprache als zusammenhängende Rede, d.h. als kontinuierlich erklingender Vortrag, kann vornehmlich über dem Rhythmus erfolgen – das einzige genuin musikalische Element, dem sich auch ein anderer Stoff als der der Töne unterwerfen läßt.

Zieht man nunmehr auch den Text des Schützchen Concerto in Betracht, dann stellt sich heraus, daß sein syntaktischer Aufbau sich durch die bereits erwähnten musikalisch-syntaktischen Kategorien beschreiben läßt. Der erste Satz, dessen Vertonung bis zum Tripeltakt reicht, besteht aus zwei Abschnitten: der erste aus drei emphatisch ausgerufenen, aber gleichgeordneten Attributen („o süßer, o freundlicher, o gütiger“) und einem nachgestellten Subjekt („Herr Jesu Christe“). Es folgt der zweite Abschnitt mit 5 aufzählenden und gleichgeordneten, durch das Verhältniswort „wie“ eingeleiteten Aussagen: „wie hoch . . .“, „wie teuer . . .“ usw. Inhaltlich handelt es sich um Explikationen der eingangs aufgestellten Behauptung („o süßer . . .“). Zu bemerken wäre noch, daß diese Kola jeweils auf das abschließende Verbum zielen. Das Wirken, die Tätigkeit Christi begründet die erste Aussage. Die umrissene Gliederung spiegelt sich zweifellos im musikalischen Bau, erklärt aber nicht den Zusammenhalt der Klänge, des melodischen Dukthus und der rhythmischen Verhältnisse. Die Erklärung kann nicht sein, die Musik von Schütz sei eben sprachzeugt. Denn nicht dies steht in Frage, vielmehr, warum die Sprache Richtschnur und Endzweck des Komponierens zu sein vermochte, ohne daß der zwingende und genuin musikalische Zusammenhang brüchig wurde. Die Art, mit der Schütz den Text in Musik setzte, zeigt, daß es Mittel der instrumentalen Konstruktion sind, die zur musikalischen Interpretation des Textes führten. Aus der Nebenordnung der Kola im ersten Abschnitt („O süßer . . .“) entsteht durch die

Kontrapunktlehre verstand, bot dazu nur eine beschränkte Handhabe. Aus dieser Situation läßt sich nur der Schluß ziehen, daß man die Einbeziehung der instrumentalen „Poetik“ des Generalbaßsatzes in die Kompositionslehre nicht für nötig, bzw. diese Seite des musikalischen Kompositionshandwerks nicht für kodifizierbar hielt, sie vielmehr als der Kompositionspraxis und der vom Meister zum Schüler weitergegebenen Erfahrung zugehörig betrachtete. Erklärlich wäre dies nicht zuletzt aus der seit Anbeginn engen Verflochtenheit des Generalbaßkomponierens mit der instrumentalen Praxis.

19 Die schulmäßige Vorstellung, es sei echte Polyphonie gekennzeichnet durch lineare Selbständigkeit der Stimmen, ist daher irreführend. Die polyphone Durchbildung des Satzes schließt solche Linearität geradezu aus, was nicht heißt, daß die organische, fließende, stimmige Durchbildung aller Stimmen stattfinden müsse. Doch niemals könnte der Cantus oder eine andere Stimme einer Motette von Palestrina eine in ihrem linearen Verlauf konsistente Oberstimme eines generalbaßbegleiteten Concerto abgeben. Dies klar gemacht zu haben, ist der Verdienst der Arbeit von Helmut HAACK (a. a. O., z. B. S. 234 ff.).

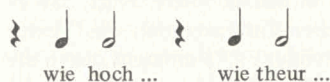
bereits erwähnten strukturellen Mittel eine zielgerichtete Aussage, die auf den Hochtton es' („o *gütiger*“) zielt. Christi Güte erscheint als die zentrale Aussage. Zusammengebunden werden aber alle drei Adjektive durch die inhaltsbezogene Chromatik, die als allgemein gebräuchlicher musikalisch-rhetorischer Topos der *suavitas*, der Süße, als *Passus duriusculus* von Schütz eingesetzt wurde und genau übereinstimmend im 84. Psalm ‚Wie lieblich sind deine Wohnungen‘ (SWV 29, Nr. 8 der ‚*Psalmen Davids*‘ von 1619) begegnet. Aber im Unterschied zur wortbezogenen Vertonung etwa im früheren Madrigal löst die Chromatik konstruktive Kräfte aus. Man beachte auch die zunehmende Belebung des Rhythmus, der im dritten Ansatz erst zu einer fließend abgerundeten melodischen Geste führt, und die Verwandlung der Interpunktion in gemessene, somit den Rhythmus mitgestaltende Pausenwerte:



Der rhythmische Zusammenhang der drei Ansätze ist gewährleistet durch den jeweils gleichen Halbe-Zeitwert des „Auftakts“. Insbesondere die Verkleinerung der punktierten Figur im dritten Ansatz läßt das Ganze als zielgerichteten Vorgang erscheinen. Durch die punktierte Figur wird außerdem die Stammsilbe der Adjektive als Kern der melodischen Konstruktion hervorgehoben. Erst durch die Vertonung wird zudem ausdrücklich die Verbindung der Attribute mit dem Subjekt („Herr Jesu Christe“) vollzogen, wobei die punktierte Figur einen innermusikalischen Zusammenhang zwischen den Adjektiven und dem Subjekt herstellt. Der Umschlag wird aber auch melodisch bewirkt, indem im dritten Ansatz der chromatische Schritt nicht auf der unbetonten zweiten Silbe erfolgt wie vorher (*sü - ßer*, *freundlicher*), sondern bereits auf der betonten Wurzelsilbe (*o gütiger*) und dadurch die Melodie in die Abwärtsrichtung gedrängt wird.

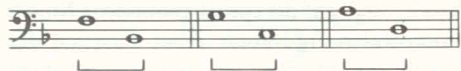
Der Bau des zweiten Abschnitts entspricht gleichfalls der Reihung von Wie-Sätzen („wie hoch . . . , wie freundlich . . .“ usw.). Aber aus der Nebenordnung von mehreren Aussagen wird durch die Musik ein zielgerichteter Vorgang, der in der letzten Aussage gipfelt: „wie gewaltig hast du uns erhaben [sc. erhoben]“. Der Hochtton es' des ersten Abschnitts wird um einen Halbton überschritten, so daß dieser Abschluß wie der Höhepunkt des ganzen Teils bis zum Tripeltaktabschnitt erscheint. Damit ist eine Gewichtung der gesamten Aussage vorgenommen, die nur aus der Interpretation des Textes gewonnen werden konnte. Die Interpretation aber wird durch musikalisch-konstruktive Mittel bewerkstelligt.

Die Singstimmglieder des zweiten Abschnitts muten zunächst wie eine musikalische Deklamation an, die sich an den sinnvollen Rededuktus nur anschmiegt. Sieht man näher zu, dann zeigt sich, wie Schütz durch rhythmisch-melodische Korrespondenzen Bezüge auch zwischen den Textcola herstellt, die den Textsinn (nicht den Wortsinn!) beleuchten. Rhythmisch hervorgehoben ist jeweils der Anfang des Satzes:



Der dritte Ansatz „wie lieblich“ aber kündigt mit der Punktierung wieder eine Wendung an. In der Tat kommt mit dem 4. Ansatz „wie herrlich . . .“ nicht nur Bewegung in den Baß, der nun kadenziert, die Aussage erscheint außerdem in neuer Perspektive. Zwar ist immer noch, und auch in dem folgenden, abschließenden Glied, das Verbum am Ende Ziel der musikalischen Aussage – die Schlußtöne ergeben, wie schon bemerkt, den diatonischen Aufstieg durch eine Quint (*g - d'*) – doch die Anfänge „wie herrlich“ und „wie gewaltig“ verlieren ihr Gewicht. Es verlagert sich zuerst auf das Hilfszeitwort („ . . . *hast* du uns gemacht“), wodurch die Bedeutung des Verbums noch

deutlicher wird, zielt aber eigentlich auf das Objekt „uns“ ab. Eindringlich sagt die Musik von Schütz, daß *uns*, den Menschen die Taten Christi gelten. Der vorletzte und letzte Ansatz („wie herrlich . . .“ und „wie gewaltig . . .“), die zusammengehören, greifen in ihrem rhythmischen Bau wieder auf, was sich schon im ersten Glied („wie hoch . . .“) ankündigte. Denn bereits hier gab es auf dem Objekt „uns“ eine auffällige rhythmische Dehnung, die in der flüssigen Deklamation der beiden folgenden Glieder wieder unterging. – Schließlich wäre noch hinzuweisen auf die übergreifende Verklammerung des ganzen Vorgangs durch drei in diatonisch aufsteigender Folge angeordnete Kadenzen:



Musikalische Wortausdeutung begegnet in dem besprochenen Concerto-Teil nur an zwei Stellen: in der chromatischen Figur zu Beginn, die jedoch konstruktiv wirksam wird, und in der unvermittelt querständigen kleinen Terz *as* auf das Adjektiv „elend“ – „hast du uns *elende* Menschen geliebet“. Hier, nur hier, ist durch die figürliche Anwendung des Satzes der konstruktive Zusammenhang nicht unmittelbar betroffen.

Als Resultat der Analyse wäre festzuhalten: daß offenkundig die Emanzipation der musikalisch-tektonischen Mittel – vor allem derjenigen, die sinnfällig linear konzipierte Einheiten bilden konnten – die Bedingung für die Möglichkeit der Sprachauslegung durch die Musik zu gelten hat. Die Instrumentalität der musikalischen Bauelemente, d.h. ihre Eigenwertigkeit, die den Kontrapunkt überformte, erlaubte es, Sprache als begriffenen, verkörperten und *gedeuteten* Zusammenhang zu erfassen. Und gerade in diesem kompositorischen Ansatz, wiewohl er unverwechselbar fruchtbar gemacht und der deutschen Sprache angepaßt wurde, erweist sich die Musik von Schütz den Venezianern und Monteverdi verpflichtet. Denn durch Giovanni Gabrieli und durch Monteverdi war auf verschiedenen Wegen jene Eigenständigkeit des musikalischen Baus entwickelt worden, von der in der Monodie, auf die man auch die Concerto-Musik von Schütz einseitig hat festlegen wollen, (nimmt man Monteverdi aus) kaum Spuren zu entdecken sind²⁰. „Rhetorisch“ ist Schütz nicht durch Affektdarstellung noch durch figürliche Wortausdeutung, sondern durch die Konstruktion. Aus ihr empfängt in seiner Musik die Sprache ihre Aussagekraft.

*

Wenn es zutrifft, daß sich in der Musik von Schütz Sprachauslegung und -darstellung durch genuin und ausdrücklich instrumentale Mittel ereignet, dann rückt unwillkürlich ein anderer Name ins Blickfeld: Johann Sebastian Bach. Es scheint ein Aspekt gewonnen zu sein, von dem aus sich Beziehungen zwischen Schütz und Bach abzeichnen, die im Greifbaren verblieben, ohne daß das Unterscheidende verschwimmen müßte. Es wäre vielleicht kein hinreichender Grund, solche Beziehungen nur deshalb konstruieren zu wollen, weil mit den Namen Schütz und Bach Anfang und Ende der großen protestantischen Musik bezeichnet sind. Bisher hat man vornehmlich und mit Recht mehr das Trennende betont; namentlich die Tatsache, daß die Musik von Schütz aus der Sprache sich erhebe, die Musik von Bach dagegen, selbst wenn sie sich Sprache zueigen machte, durch und durch instrumental organisiert sei. Andererseits ist am Auslegungscharakter der Bachschen Musik, und zwar einschließlich der rein instrumentalen, kein Zweifel möglich. Nicht daß der Auslegungscharakter in der vorwiegend instrumental geprägten Musik seinen Zeitgenossen gänzlich fehlte – er ist im Prinzip vielmehr bereits seit der Zeit gegeben, da die Kolorierungstechnik in der Musik für Tasteninstrumente die Stufe der Komposition erreichte. Aber die Ausdrücklichkeit, mit der in Bachs Musik alle Schichten der Komposition an der Auslegung beteiligt werden, ist singular. Durch die gleiche Absicht unterscheidet sich aber auch die Musik von Schütz von der seiner Mitwelt. Unvergleichbar ist, zugegeben, die musikgeschichtliche Konstellation. Wenn Schütz

²⁰ Dies gilt auch für die ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘.

von Italien als der „rechten Musicalischen hohen Schule“ sprach (Vorrede der ‚Geistlichen Chormusik‘ 1648) und damit zweifellos in erster Linie die Venezianer (Giovanni Gabrieli) und Monteverdi meinte, dann kommt hier wohl eine wesentliche engere Bindung zum Ausdruck, als sie je zwischen Bach und irgendeinem der Komponisten bestand, deren Traditionen er aufnahm. Kaum der Erwähnung bedarf weiterhin die Unvergleichbarkeit der künstlerischen Herkunft, der organistisch-spielmännischen im Falle Bachs, der humanistisch-gelehrten im Falle von Schütz. Die mittelalterliche Unterscheidung zwischen dem auch in der *Theoria* bewanderten *musicus* und dem ausschließlich die Praxis beherrschenden *cantor* scheint in Schütz und Bach eine späte Verkörperung erfahren zu haben²¹.

Bachs musikalisches Auslegungsverfahren, das sich keineswegs auf die sprachgebundene Musik beschränkt, manifestiert sich insbesondere in der instrumentalen Figuration. Aber auch mit der Durchbildung der im Generalbaß verkörperten Klangfolge, die zu einer bis dahin ungeahnten polyphonen Dichte entfaltet zu werden vermochte, nimmt Bachs Musik Sprachcharakter an. Gegenüber der figurativen und harmonischen Durchartikulation tritt die musikalisch sinnfällige Sprach*darstellung*, die für Schütz verbunden mit der Deutung im Zentrum steht, eher in den Hintergrund, ohne daß sie freilich fehlte. Bei Schütz bleibt die Textdeutung stets an die Gestalt der Sprache gebunden. Und diese Gestalt wird als solche sinnfällig. In Bachs Musik dagegen wird die Gestalt überformt, die Musik läßt diese hinter sich, die Auslegung greift aus auf den von der Gestalt weitgehend ablösbaren Sinngehalt, bzw. auf Sinngehalte, die von der Sprache selbst nur ausgelöst werden, indem sie die Phantasie des Komponisten in Tätigkeit setzten, doch eigentlich nicht einmal mit den im Text gemeinten zusammenfallen müssen. Daraus erklärt sich zum einen, daß eine Bachsche Arie durchaus sprachbezogen ist, der Bau des Textes aber (z.B. durch Textwiederholungen) bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst wird, und zum andern, daß durch die Bachsche Musik Gehalte objektiviert werden, die viel weiter, viel tiefer gehen, als die Gehalte, die man füglich noch aus den Texten selbst interpretieren könnte. Daraus folgt wiederum, daß Bach ohne musikalischen Substanzverlust auch Texte zu vertonen vermochte, die weit unter dem Rang und der Aussagefähigkeit seiner Musik standen, das kompositorische Niveau von Schütz sich nicht zuletzt an seinen Texten bemißt.

Kehren wir indessen zurück zum Ausgangspunkt der Überlegungen: Wenn es also zutrifft, daß sich in der Musik von Schütz instrumentales Denken außer für die sinnfällige Verkörperung sprachlicher Gebilde auch noch für ihre Deutung bewährte – letzteres ist neu gegenüber der italienischen Musik –, dann hätte sie der Musik einen Weg und ein strenges Beispiel gewiesen, wie nunmehr spezifische, d.h. ihrer besonderen Herkunft nach instrumentale Techniken (vorab der Figuration) in den Dienst von artikulierender Auslegung, von Interpretation schlechthin genommen werden könnten. Die Möglichkeit, diesen Weg zu beschreiten, war (wie schon gesagt) bereits seit den Anfängen der Musik für Tasteninstrumente bzw. Laute gegeben. Schütz selbst hat von ihr nur im Rahmen seiner ganz anders orientierten Musikvorstellung Gebrauch gemacht. Indem sich die Musik als fähig erwiesen hatte, Sprache nicht nur gleichsam in Tönen verkörpert als sinnfälliger, gegliederter Zusammenhang zu vergegenwärtigen, sondern auch zu deuten (instrumentale Konstruktion als Interpretation), war der Boden dafür bereitet, daß nun alle Elemente des Satzes vom Auslegungsethos durchdrungen wurden und eine „zweite Emanzipation“ der instrumental konzipierten Musik von der Sprachgestalt erfolgen konnte. Hatte sich bereits bei den Venezianern die instrumentale Konstruktion an der Sprache entzündet (Gabrieli, Schütz), so war nun die Voraussetzung dafür gegeben, daß im Komponieren an und für sich ihr Prinzip, nämlich die Artikulation, und zugleich das Prinzip der Auslegung zur Geltung kamen. Dies bedeutet: Durch Bach vollzog sich die vollständige Emanzipation der Musik von der Sprache im Namen der Sprache. Das Bild der Sprache indessen, das die Musik bewahrt, setzt sich zusammen aus zwei Elementen:

21 Terminologisch freilich stimmte die Unterscheidung schon zu Schütz' Zeiten nicht mehr, da gerade in der protestantischen Kantoren-Tradition seit dem 16. Jahrhundert das geistige Erbe des mittelalterlichen *musicus* angetreten wurde, in die Nachfolge des einfachen *cantors* (Sängers) im Mittelalter am ehesten die im 16. Jahrhundert aufsteigende Schicht der Instrumentenspieler (zunächst auch der Organisten) zu stellen wäre. Schon wenig später werden Angehörige dieser Schicht als Komponisten tonangebend.

das eine kann umschrieben werden als der Vorschein des sinnfällig gegliederten und artikulierten Sinns im Rede-prozeß, das andere als die Forderung, daß die sprachliche Rede begriffen, d.h. interpretiert werden will, um verstanden zu werden.

Selbst bei oberflächlichster Betrachtung ist es nicht möglich, die Musik von Schütz und Bach dem Strom einer geradlinigen und vordergründigen geschichtlichen Entwicklung einzugliedern. Daß aber unter den erörterten Aspekten der Schritt von Schütz zu Bach des inneren Zusammenhanges, des geschichtlichen Sinns nicht entbehrt, wird man dennoch kaum leugnen können.