

Bemerkungen zu "Machet die Tore weit" (SWV Anhang 8)

M

von
WOLFRAM STEUDE

Im Schütz-Jahr 1935 stellte Hans Joachim Moser eine Reihe neuentdeckter Schütz-Werke vor, von denen sich einige stichhaltig als authentische Kompositionen Schützens erwiesen, andere aber als Fehlzuweisungen seitdem aus der Diskussion ausschieden¹:

SWV 457 "Ich weiß, daß mein Erlöser lebet",
SWV 464 "Ich bin die Auferstehung und das Leben",
SWV Anh. 2 "Ach Herr, du Sohn David",
SWV Anh. 4 "Stehe auf, meine Freundin" und
SWV Anh. 8 "Machet die Tore weit".

Kam es im Falle der beiden erstgenannten Werke des SWV-Anhangs zu einer vollständigen Notenpublikation für die Praxis durch Moser nicht, so erschien das Adventsstück SWV Anh. 8 bei Peters in Leipzig 1935 unter dem Titel "Heinrich Schütz, Machet die Tore weit, Achtstimmige Motette (doppelchörig), aufgefunden und erstmals herausgegeben von Hans Joachim Moser" (Edition Peters 4176). Dieses mehrsätzliche Werk – von Werner Bittinger 1960 zu Recht in den Anhang I "Zweifelhafte Werk" der Kleinen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses verwiesen –, für das der Gattungsbegriff "Motette" nicht zutrifft und der des Konzerts angemessener wäre, bildet den Gegenstand der folgenden Untersuchung.

I. Die Quellen

- a Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. Löb 8 und Löb 70, Nr. 86²
- b Stadtbibliothek Breslau, Ms. mus. 23, Nr. 126³
- c Stadtbibliothek Kamenz (Sachsen), I 595 und I 927
- d Bibliothek der ev. Kirche A.B. Levoča, Ms. 13993, Orgeltabulatur des Johannes Šimbracký⁴

Die Quellen a-c überliefern das Werk vollständig und mit Autorenangabe, die Quelle d ebenfalls vollständig, aber anonym. Neben den acht Vokalstimmen bietet die Kamenzer Quelle im Stimmbuch I 927 noch eine Continuostimme als herausgezogenen Basso seguente.

Die von Moser im Vorwort der Notenausgabe zitierte Breslauer Handschrift Ms. mus. 297 enthält, entgegen dem Vermerk des SWV, unser zur Debatte stehendes "Machet die Tore weit" nicht. In den Stimmbüchern Cantus 2 (Mus. Löb 8,5) und Tenor 2 (Mus. Löb 70,1) der jetzt in Dresden liegenden Löbauer Quelle lauten die Autorenangaben "Henrici Sagittarij", die übrigen sechs Stimmbücher überliefern das Werk ohne Komponistennamen. Im Inhaltsverzeichnis des Stimmbuchs Bassus 1 (Mus. Löb 8,4) steht, von "Georgius Kirchovius p.t. Cantor Löbaviensis Ao 1636" eingetragen, "Machet die thore weit Henrici Schützens".

Die Breslauer Stimmen tragen ursprünglich sämtlich die Angabe "Heinricus Sagittarius" bzw. "Sagittarij" bzw. "Henrici Sagittarij" mit Ausnahme der Stimme Altus 2. Chori, die den Komponisten nicht nennt. Bedeutsamerweise wurde in ihnen aber Schützens Name sorgfältig und bis zur Unleserlichkeit gründlich durchstrichen, im Stimmbuch Bassus 1. Chori durch Rasur getilgt und durch "M. Samuelis Rulingij" ersetzt.

In den Kamenzer Stimmen lauten die Autorenangaben "Henrici Schützens aulæ Dresdens. Sax. Capell. Mag." (Stimmbuch Cantus 1), "Henrici Schützen" (Stimmbuch

Cantus II), "Heinrici Sagittarij" (Stimmbuch Altus II, Tenor I, Tenor II, Bassus II), "Heinrich Schützens" (Stimmbuch Bassus I) und "H. Schützens" (Stimmbuch Bassus continuus). Das Stimmbuch Altus I blieb ohne Autorenangabe. (Eine zweite Kamenzener Quelle, die das Werk vollständig überliefert entsprechend dem Hinweis Mosers im Vorwort seiner Notenedition, ist nicht bekannt geworden. Vielleicht hängt Mosers irrthümliche Mitteilung mit der von ihm weder verwendeten noch erwähnten Basso continuo-Stimme Kamenz I 927 zusammen.)

Dem Vergleich der Edition mit den Quellen zufolge hat Moser lediglich die Stimmbücher Dresden Mus. Løb 8 und Løb 70 benutzt, wobei auch hier fraglich ist, ob er selbst die Quelle je in der Hand gehabt hat⁵.

Die Abschrift der Stimmen von "Machet die Tore weit" in der Löbauer Sammlung läßt sich genau datieren: Das unter der Originalnummer 84 (Katalog-Nr. 83) notierte "Obsecro te Domine Jesu Christe" von Agostino Agazzari wurde laut Beischrift 1624 eingetragen und die Stücke der Originalnummern 87-90 (Katalog Nr. 86-89) im Jahre 1625. Das dazwischenstehende, Schütz zugewiesene Adventsstück ist demzufolge 1624/25 eingetragen worden. Ein Schreibername ist, entgegen der Moser-Angabe "Christof Fiebiger" bei Nr. 85 bzw. 86 nicht überliefert, der erst bei den Originalnummern 87-90 auftritt.

Weniger genau läßt sich die Breslauer Abschrift datieren: Auf einen terminus post quem verweisen die dem "Machet die Tore weit" folgenden Stücke Nr. 127-129 von Daniel Selichius, die dessen "Opus novum Geistlicher Lateinisch und Teutscher Concerten und Psalmen Davids", Wolfenbüttel 1624 bzw. Hamburg 1625 entnommen sind⁶. Außerdem lassen Beobachtungen an dem durch Emil Bohn katalogmäßig erschlossenen Bestand der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek und an der Handschrift selbst vorsichtige Rückschlüsse zu.

Die für unseren Zusammenhang wichtigste Mitteilung machen zwei andere Breslauer Sammelhandschriften, nämlich Nr. 14 und Nr. 100⁷.

Im Baßstimmbuch der Hs. Nr. 14 findet sich der Eintrag "Donum et memoria Michaelis Kittelij Lawensteinensis Misnensis Signatoris hujus ecclesiastici chori anno 1626 23. Martij pie defuncti". Und die sechs Stimmbücher der Hs. Nr. 100 wurden von Michael Kittel geschrieben und offenbar nach seinem am 23. März erfolgten Tode "1626 dem Chor zu St. Elisabeth bescheiden". Michael Kittel, gebürtig in Lauenstein im sächsischen Osterzgebirge in der Nähe Dresdens, dürfte ein älterer Bruder des Dresdner Hofkapelltheorbisten und Komponisten Caspar Kittel und des Dresdner Hofkantorei-Bassisten Jonas Kittel gewesen sein⁸. (Nähere Angaben sind leider nicht möglich, da die Kirchenbücher in Lauenstein nur bis 1667 zurückreichen.)

In Breslau wirkte also bis 1626 mit Michael Kittel ein Kirchenmusiker, der mindestens über seine Brüder Caspar und Jonas, vielleicht aber auch direkten Kontakt zur Dresdner Hofkapelle unter Heinrich Schütz gehabt haben muß.

Unter den Parodiemessen der Breslauer Hss. 94, 96 und 100 befinden sich sechs des Dresdner Hofkapellmeisters Antonio Scandello, dessen Auferstehungshistorie 32 Jahre nach dem Tod des Komponisten Samuel Besler, Kantor an St. Bernhardin und daher Breslauer Kollege Kittels, 1612 im Druck herausgegeben hatte und diesem 1621 Scandellos Johannespassion im Druck folgen ließ⁹. Mindestens denkbar ist, daß das zweifellos aus Dresden stammende "Machet die Tore weit" über Michael Kittel oder Samuel Besler, der 1625 starb, in die Breslauer Musikalien gelangt war. 1625/26 scheint demnach einen terminus ante quem bezüglich der Abschrift von SWV Anh. 8 abzugeben.

Die Stimmbücher Kamenz I 595 umfassen sowohl Druckwerke als auch handschriftliche Notenüberlieferung. Den Stamm der zusammengebundenen Drucke bilden Michael Lohrs "Newe Teutsche Kirchen Gesänge", Freiberg 1629, denen Michael Praetorius' "Musae Sioniae" 4. Teil (1607) und 3. Teil (1607) sowie von Michael Lohr "Ander Theil Newer Teutscher vnd Lateinischer Kirchengesänge" (Dresden 1637) vor-geheftet sind. Der handschriftliche Anhang an den zuerstgenannten Druck von 1629

datiert also frühestens ab 1629, dürfte aber später begonnen worden sein, kalkuliert man die Zeitspanne zwischen Erscheinen des Drucks, dessen Kauf durch die Kamenzer Kantorei und der Anlage des Anhangs ein. "Machet die Tore weit" steht als Nr. 4 unter den ersten Werkabschriften. Die früheste unter den in der Handschrift auftretenden Datumsangaben befindet sich bei Nr. 12, einem anonym überlieferten "Erstanden ist der Heylig Christ" 8 voc., wo am Ende der Stimme Bassus I zu lesen ist: "21. Febr: Anno 50 scrib". Demnach ist die Kamenzer Abschrift zwischen etwa 1630 und 1650 entstanden und stellt somit die späteste der drei in Stimmen notierten Werkkopien dar. Die Leutschauer Tabulatur-Niederschrift des Johannes Šimbracký schließt mit dem Vermerk "Leibicij 7. Febr. 1643" (d.h. Leibitz <heute Lubica>, Sonnabend, 7. Februar 1643).

Zur Frage der Abhängigkeit der drei Werkquellen voneinander können insofern nur begrenzte Aussagen gemacht werden, als die die Quellen verbindenden bzw. trennenden Fehler und Varianten kein eindeutiges Bild vermitteln. Der schöpferischste Umgang mit der Komposition hat in Kamenz stattgefunden. Dort wurde nicht nur die erwähnte Continuostimme angefertigt, sondern auch ein Intermedium neukomponiert an Stelle der vorgesehenen Wiederholung des Intermediums I "Wer ist derselbe König der Ehren?" nach dem doppelchörigen Satz "Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar".

An drei Stellen bieten die drei Quellen übereinstimmend, an drei weiteren voneinander abweichend falsche Versionen, an zahlreichen Stellen finden sich Unterschiede in der Akzidentiensetzung, die in allen Quellen unzuverlässig erscheint.

Sechs Bindefehler bzw. -varianten lassen die Quellen Kamenz und Breslau in einem engeren Verhältnis zueinander erscheinen als jede dieser zur Quelle Löbau, die mit sieben richtigen Versionen gemeinsamen oder Einzelfehlern in den anderen Quellen gegenüber originalnäher zu sein scheint. Dem stehen drei Bindefehler bzw. -varianten zwischen den Quellen Löbau und Kamenz und einer zwischen Löbau und Breslau gegenüber, zwei Trennfehler weist die Quelle Löbau gegenüber Kamenz und Breslau auf.

Abgesehen von dem Mangel, daß der Moser-Edition des Werkes nur eine der drei vorhandenen Quellen zugrundeliegt, sind dem Herausgeber an vier Stellen z.T. gravierende Fehler unterlaufen¹⁰.

Der Vergleich der Šimbracký-Tabulatur mit den Fassungen Löbau, Kamenz und Breslau erbringt wiederum kein klares Bild. Eine eindeutige Abhängigkeit Šimbrackýs von der Breslauer Quelle, die die engen Verbindungen des einstmaligen Oberungarn mit Schlesien vor allem im 16. Jahrhundert als naheliegend erscheinen lassen, ist nicht feststellbar.

II. Zur Frage des Komponisten

Zum Problem des Komponisten von "Machet die Tore weit" gibt es lediglich eine Äußerung Hans Joachim Mosers, zu dem ihn die Erwähnung der Breslauer Quelle mit Samuel Rülings Namen in den Nachträgen seines Schütz-Buches zwang (die Noten-edition verschweigt diesen Namen): "Die Hs. 23 der Breslauer Stadtbibl. bringt denselben Satz als Nr. 126 unter dem Namen von Sam. Rülینگ, der 1612-15 Dresdener Kreuzkantor war, doch hat schon dessen Biograph K. Held (Vj. X 293) sich über den fortschrittlichen Stil der solistischen Terzette gewundert. Mir scheint nach dem Inhalt und der Beglaubigung der Hss.-Lage doch Schützens Urheberchaft weit wahrscheinlicher zu sein."¹¹

Nicht uninteressant jedoch ist, daß 1941 der Dresdner Studienrat und Musikrezensent Iwan Schönebaum anlässlich der erstmaligen Aufführung von "Machet die Tore weit" durch den Dresdner Kreuzchor schrieb: "Indes weicht sie (die Motette) von der uns vertrauten Konzeption Schützens so stark ab, daß Zweifel an dessen Urheberchaft kaum unterdrückt werden können."¹²

Diese Äußerung ist deshalb bemerkenswert, weil Moser durch die Verschweigung der Breslauer Quelle mit der Autorangabe Rülings in seiner Edition dem Normalbenutzer der Noten und dem hörenden Musikfreund von vornherein den Schütz'schen Ursprung des Stückes, womöglich gegen eigene Bedenken, suggerierte.

Die im Moser-Zitat erwähnte Äußerung Karl Helds findet sich in dessen Dissertation "Das Kreuzkantorat zu Dresden", wo der Verfasser die beiden anderen Quellen neben derjenigen in Breslau nicht nennt und der Name Schützens überhaupt nicht erwähnt wird, eine Diskussion der Autorenfrage also gleichfalls nicht stattfindet¹³.

"Machet die Tore weit" ist in allen drei Quellen unter dem Namen Heinrich Schützens überliefert, z.T. in deutscher, z.T. in lateinischer Namensfassung, im Fall des Löbauer Stimmbuchs C I sogar mit genauer Angabe der Kapellmeisterfunktion des Komponisten am Dresdner Hof. Alle Schreiber hatten zunächst keinerlei Zweifel an Schützens Autorschaft. Nachträglich jedoch durchstrich derjenige der Breslauer Quelle den Namen Schütz' und ersetzte ihn in einem Stimmbuch aufgrund besseren Wissens durch einen anderen.

Befragen wir das Werk selbst, so wird der Zweifel an seiner Authentizität als Schütz-Komposition mehrfach bekräftigt.

1. Zum ersten Arbeitsgang eines "Musicus poeticus" bei der Komposition gehört die Auswahl und Anordnung des zu vertonenden Textes. Handelt es sich dabei um mehrere verschiedene Texte, so wird mit ihrer Anordnung der Grundriß des Werkes insgesamt festgelegt, denn der sein Handwerk sicher beherrschende Komponist wird bei der Auswahl der Texte und ihrer Anordnung zugleich die Möglichkeit ihrer Vertonung und den musikalischen Werkaufbau mit im Blickfeld haben.

Solche übergreifende "dispositio textus" folgt in "Machet die Tore weit" dem Gesetz der Symmetrie.

Der Aufforderung "Machet die Tore weit" des Anfangs entspricht der Lobpreis "Ehre sei Gott" am Ende, auf die Frage "Wer ist derselbige <...>?" erfolgt die Antwort "Es ist <...>" und auf deren Wiederholung eine zweite Version der Antwort "Es ist <...>".

Dieser textlichen Symmetrie aber entspricht nicht die gleichfalls angestrebte musikalische. Bei der Abfolge

Tutti: "Machet die Tore weit"

Soli: Intermedium I "Wer ist derselbige König der Ehren?"

Tutti: "Es ist der Herr"

Soli: Intermedium II als Wiederholung von Intermedium I

Tutti: "Es ist das liebe Jesulein"

macht sich vor dem abschließenden Tutti "Ehre sei Gott in der Höhe" ein weiteres solistisches Intermedium notwendig, das die textliche Anlage nicht bietet. Der Komponist greift zu dem simplen Mittel der Vorwegnahme des Schlußsatz-Textes "Ehre sei Gott in der Höhe" und entscheidet sich gegen die Regularität der Textanordnung zugunsten der musikalischen Form. Diese Unausgeglichenheit beider Gestaltungsmomente spricht gegen Schütz als Komponisten von SWV Anh. 8.

Die dem Werk zugrundeliegende Textkompilation scheint allerdings nicht primär gewesen zu sein. In der Berliner Sammelhandschrift Ms. mus. 40042¹⁴ steht als Nr. 12 ein Werk ganz ähnlicher Faktur, dessen Komponist nicht genannt ist:

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,7
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,8a

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
III	8 voc.	Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar, der Herr, Rat, Kraft und Held, Ewigvater, Friedefürst.	Ps. 24,8b + Jes. 9,5
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,9
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,10a
IV	8 voc.	Es ist das schöne Kindelein, das herzeliiebe Jesulein, das will unser Heiland und Erlöser sein.	Textkompilation im Anschluß an traditi- onelle Liedzeilen ¹⁵
I	8 voc.	Machet die Tore weit <...>	Ps. 24,7

Dieser Aufbau in Textzusammenstellung und Besetzungswechsel hat mit SWV Anh. 8 auffällige Gemeinsamkeiten, wie dessen formaler Grundriß zeigt:

Musik	Besetzung	Text	Textquelle
I	8 voc.	Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!	Ps. 24,7
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,8a
III	8 voc.	Es ist der Herr, der da heißt Wunderbar, der Herr, Rat, Kraft und Held, Ewigvater, Friedefürst.	Ps. 24,8b + Jes. 9,5
II	3 voc.	Wer ist derselbige König der Ehren?	Ps. 24,10a
IV	8 voc.	Es ist das liebe Jesulein, das neugeborne Kindelein, das will unser Heiland und Erlöser sein.	Textkompilation im Anschluß an traditi- onelle Liedzeilen (s.o.)
V	3 voc.	Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Men- schen ein Wohlgefallen.	Lukas 2,14
VI	8 voc.	Ehre sei Gott in der Höhe <...>	Lukas 2,14

Beiden Kompositionen gemeinsam ist zum einen der Wechsel zwischen Tutti-
blöcken zu je zwei vierstimmigen Chören und solistischen Abschnitten à 3 voc. und
zum andern die Textkombination von Psalm 24,8b mit Jesaja 9,5. Ähnlich, wenn
auch nicht gleich, ist die Textgrundlage des 5. Abschnittes "Es ist <...>" in SWV
Anh. 8 mit der des 6. Abschnittes der anonymen Komposition Berlin Ms. mus. 40042,
Nr. 12. Diese bietet in ihrer aufs Ganze gesehen noch schlichteren musikalischen
Faktur nur vier Sätze mit eigener Musik gegenüber SWV Anh. 8 mit sechs¹⁶.

Auch Michael Praetorius hat ein mehrsätziges Konzert über denselben Text
"Machet die Tore weit" geschrieben, das allerdings nicht erhalten geblieben ist (s.u.).

Die Vermutung liegt deshalb nahe, daß wir es bei "Machet die Tore weit" mit
einem, was den Text anlangt, konventionellen Typ Adventsmusik zu tun haben. In
diesem Zusammenhang sei erinnert an die Adventsmotette "Hosianna dem Sohne
David" 5 voc., von der es mehrere Überlieferungen in varianten Fassungen als
Anonyma und mit Komponistennamen gibt¹⁷. Handelt es sich bei "Machet die Tore
weit" um die mehrfache Verwendung einer bestimmten Textkompilation als Grundla-
ge für Neukompositionen, so erstreckt sich die Benutzung des "Hosianna"-Modells bis

in die musikalische Substanz hinein¹⁸. Beidemale liegt derselbe Umgang mit dem Modell als Rohmaterial für schöpferische Weiter- und Umbildung vor, wie wir ihn z.B. auch aus der Geschichte der Johann Walter-Passionen kennen.

2. Gegen Schütz als Komponisten von SWV Anh. 8 spricht die "elaboratio": Obgleich der Komponist einerseits Ansätze zeigt zum Figuren-Komponieren, verstößt er andererseits in gravierender Weise dagegen. Als Beispiele für die Verwendung von textkonformen Figuren können folgende Stellen dienen:

Intermedium I "Wer ist derselbige König der Ehren", T. 1-2: Der Oktavsprung aufwärts des als Bassetto fungierenden Tenors bei den Worten "Wer ist" wie auch der Quintsprung aufwärts der beiden Soprane entspricht der "Interrogatio"-Figur. Die Takte 21-25 sind zugleich als "Gradatio" wie "Interrogatio" zu verstehen.

Intermedium III "Ehre sei Gott in der Höhe": Der Tenor, wiederum als Bassetto, weist mit dem Oktavsprung nach unten in T. 60 – in der Ausgabe Mosers erfolgt er fälschlicherweise statt bei der ersten Wortsilbe E r (-den) erst bei der zweiten (Er-) d e n – mit der Figur der "Hypobole" auf die untenliegende Erde. Dieselbe beschreibende Figur findet sich in der Bewegungsrichtung der beiden Soprane: Der Friede kommt von oben.




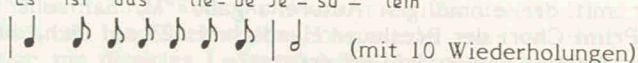
Dagegen stehen die Verstöße:

"Machet die Tore weit", T. 9-11 "<...> in der Welt hoch <...>": Obgleich bei dem Wort "hoch" die Bässe beider Chöre jedesmal einen Quintsprung aufwärts machen, wird der musikalische Gesamteindruck eindeutig bestimmt durch den viermal auftretenden Sekundschritt abwärts in den Sopranen.

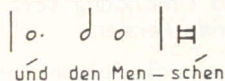
Intermedium III "Ehre sei Gott in der Höhe": Das kleingliedrige Anfangsmotiv tröpfelt herab ohne jegliche Berücksichtigung der selbstverständlichen Bewegungsrichtung des Lobpreises von unten nach oben. Im Gegensatz dazu werden, in rein musikalischer Anlehnung an den als "Interrogatio" deutbaren Schluß des Intermediums I (s.o.), die Stimmen auf die Worte "<...> und den Menschen ein Wohlgefallen" am Satzschluß in die Höhe geführt – Moser bringt in T. 65 und 66 eine falsche Stimmführung des Soprans 2 –, obgleich die Menschen als "unten" gedacht werden müssen. Was dieses Intermedium richtig mit der "Hypobole" ausdrückt, den von oben kommenden Frieden, kehrt der doppelchörige Schlußsatz "Ehre sei Gott in der Höhe" geradewegs um. Außer, daß auch hier die "Höhe" mehrmals sinnwidrig mit der Abwärtsbewegung in den meisten Stimmen vertont ist, entspricht die Aufwärtsbewegung bei "Friede auf Erden", T. 72-73, 78-80, in keiner Weise dem Erfordernis einer deutlich ausgebildeten "Musica poetica", wie sie in Schütz' "Psalmen Davids" 1619 schon vollkommen vorhanden ist, dem hier am nächsten liegenden Vergleichswerk, dem weiter unten ein zweites angefügt werden soll.

Sodann spricht die Textdeklamation mehrerer Stellen in SWV Anh. 8 gegen Schütz als Komponisten des Werkes:

Die stereotyp gestalteten Satzanfänge mit einem Langton bzw. volltaktig mit betonter Zählzeit, ohne Rücksicht auf die vertonten Worte und ihren syntaktischen Zusammenhang, führen zu recht unschützischen Bildungen:

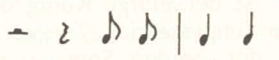
T. 26 ff.		(mit 2 Wiederholungen)
	Es ist der Herr	
T. 30 ff.		(mit 8 Wiederholungen)
	Der Herr, Rat, Kraft und Held	
T. 39 f.		(mit 1 Wiederholung)
	Es ist das lie-be Je-su - lein	
T. 40 ff.		(mit 10 Wiederholungen)
	das neu ge-bor-ne Kin-de - lein	

T. 44 ff.  (mit 2 Wiederholungen)
 das will un-ser Hei-land

T. 85 ff.  (mit 11 Wiederholungen)
 und den Men-schen

Gerade die penetranten Wiederholungen derart sprachwidriger Deklamation verbieten es, an Schütz als Autor festzuhalten.

Schließlich sei der Beginn des Intermediums III "Ehre sei Gott" genannt, der mit der fünfmal wiederholten Deklamation


 Eh-re sei Gott

eher den Eindruck einer ungeschickten Textparodie denn einer Originalkomposition macht.

Sehr deutlich zeigt sich hier, daß der Komponist nicht, wie wir es von Schütz gewohnt sind, musikalische Form aus der sich auf die Sprache einlassenden Vertonung entstehen läßt, sondern die Textvorlage lediglich zum Anlaß nimmt, um, zudem in relativer Simplität, autonom musikalisch zu komponieren, so daß sich schließlich das Komponierte (im Extremfall) quasi als "textiert" ausnimmt. Es ist dies ein vor- und nebensätzliches Komponierverhalten, das auch bei wesentlich bedeutenderen Schütz-Zeitgenossen, als es der Komponist von SWV Anh. 8 gewesen sein kann, etwa bei Samuel Scheidt, häufig zu beobachten ist.

Unschützlich ist die Kleingliedrigkeit der Anlage der Einzelsätze wie vor allem der Einzelphrasen innerhalb der Sätze. Schütz vertont größere Sinnzusammenhänge in einem Zug oder steigert kurze Textabschnitte mit musikalischen Mitteln (zielgerichtete Wiederholung auf verschiedenen Stufen, Verdichtung des Satzes z.B. durch Verschränkung der Chöre) und deklamatorischen Mitteln (Rhythmik, notierter bzw. nichtnotierter Taktwechsel u.ä.).

In den Doppelchor-Sätzen, abgesehen vom Beginn und Schluß des ersten Chores "Machet die Tore weit", beschränkt sich der Komponist auf einfachen simultanen Textvortrag in Akkordfolgen, die sich nur zögernd von den Hauptstufen wegbewegen, kaum größere Spannungsbögen aufbauen, auch keine lineare Spannung der Stimmen untereinander entstehen lassen. Dissonanzen und ihre Lösungen treten nur als Schlußklauseln auf.

Es wäre müßig, näher auf die Einschätzung der dreistimmigen "Intermedien" durch Karl Held einzugehen, der in seiner Arbeit über "Das Kreuzkantorat zu Dresden" 1894 aufgrund der einzigen von ihm zitierten Quelle Breslau Ms. mus. 23 Samuel Rülmg als Komponisten annimmt, Schützens Namen gar nicht nennt und im Werk "Spuren des Einflusses der um das Jahr 1600 von Florenz und Venedig ausgegangenen Kunstrichtung in der Musik, des italienischen Sologesangs" festzustellen meint, den wir "also nicht erst, wie noch heute von Musikhistorikern vorgetragen wird, durch die Vermittlung eines Heinrich Schütz und Michael Praetorius erhalten, sondern schon vor ihnen andere deutsche Musiker direkt aus den italienischen Quellen geschöpft haben"¹⁹. Hans Joachim Moser beruft sich erstaunlicherweise auf diesen dilettantischen Passus Helds, um wegen des "fortschrittlichen Stils" der Intermedien seine Inanspruchnahme des Werkes für Schütz zu bekräftigen²⁰.

Tatsächlich aber haben die "Intermedien" in SWV Anh. 8 außer der Bezeichnung mit Florentiner Monodie nicht das mindeste gemein. Vielmehr geben sie sich zu erkennen als Abkömmlinge jener reichen deutschen Trizinienliteratur der Zeit, wie sie z.B. in den Sammlungen von Sethus Calvisius (Tricinia, Leipzig 1603), Adam Gumpelzhaimer (Lustgärtlein, Augsburg 1611), Johann Staden (Hauß-Music, 3. Teil, Nürnberg 1628) und anderen überliefert ist.

Was hat es aber mit der einmaligen Autorenangabe "M. Samuelis Rülmgij" im Stimmbuch Bassus Primi Chori der Breslauer Handschrift 23 auf sich, die den durchstrichenen bzw. ausradierten Namen Schütz' ersetzt?

Das Gesamtbild des mehrhörigen Konzerts "Machet die Tore weit" fügt sich zu dem spartierten und daher in seiner Beschaffenheit abschätzbaren Teil der erhalten-gebliebenen Motetten Samuel Rülings²¹ weit besser als zu den Schütz-Werken zwischen 1618 und 1625: kleinmeisterlich-handwerkliche Musik ohne jeden höheren künstlerischen Anspruch.

Indessen fallen Beginn und Ende des Eingangssatzes "Machet die Tore weit" sowohl aus dem Rahmen der übrigen Teile des Werkes als auch der anderen Rülings-Kompositionen heraus. Der spontane Eindruck der Schütz-Nähe, den die ersten acht Takte machen, wird bestätigt beim Vergleich des Beschlusses "Gott sei Dank" der Auferstehungshistorie SWV 23 mit ihnen. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man annehmen muß, der Beginn von "Machet die Tore weit" sei dem Anfang von "Gott sei Dank" Stimme für Stimme nachgebildet worden oder aber, er stamme direkt von Schütz:

SWV Anh. 8 "Machet die Tore weit"	SWV 23 "Gott sei Dank"
Alt, Chor 1 und Chor 2	= Sopran, Chor 1 und Chor 2
Tenor, Chor 1 und Chor 2	= Alt, Chor 1 und Chor 2
Baß, Chor 1 und Chor 2	= Baß, Chor 1 und Chor 2

Lediglich das Tongeschlecht und die Stellung von Sopran, Alt und Tenor innerhalb des Satzgefüges sind geändert. Obwohl es sich in beiden Fällen eher um schulgerechte allgemeine Ausformulierungen der Kadenz handelt – die in "Machet die Tore weit" erreicht einen höheren Kunstgrad als diejenige im Beschluß der Weihnachts-Historie –, legen die zeitliche Nähe der Werke und die lokale Nachbarschaft der Komponisten diesen Vergleich besonders nahe.

Rein hypothetisch sei die Möglichkeit angesprochen, beiden Autorenangaben "Schütz" und "Rülings" Richtigkeit zuzubilligen:

SWV Anh. 8 ist höchstwahrscheinlich ein Werk Samuel Rülings – wie erwähnt, dürfte die Breslauer Korrektur der ursprünglichen Komponistenangabe auf besserem Wissen beruhen, das vielleicht durch Michael Kittel nach Breslau vermittelt wurde –, dessen möglicherweise dürftige Anfangstakte Schütz durch eigene Musik ersetzt hat oder durch den Komponisten in Anlehnung an den Beschluß der Auferstehungshistorie unter seiner Anleitung ersetzen ließ.

Daß die Quellen a, b und c Schütz' Namen in aller Ausführlichkeit nennen, kann kein Zufall sein. Von Samuel Rülings wissen wir, daß er nach seiner bis 1615 währenden Kreuzkantorenzeit als Gemeindepfarrer (seit 1620 als Archidiaconus) und Beichtvater der Familien Schütz und Wildeck in der Dresdner Innenstadtparochie tätig gewesen ist. Er widmete seine Predigtsammlung "Succus Propheticus", die 1625 in Dresden im Druck erschienen ist²², acht kurfürstlichen Hofbeamten, dem erstgenannten unter ihnen, Heinrich Schützens Schwiegervater, "Herrn Christian Wildecken, Churfl. S. Buchhaltern". Die Dedikation fügt den acht Namen an "Meinen großgünstigen Herren/ geneigten Förderern/ hochgeehrten Patronen/ und vielgeliebten Beichtkindern".

In demselben Jahr 1625 betreute er seelsorgerlich Christian Wildecks Tochter Magdalena verheiratete Schütz bis zu ihrem Tod, wie wir aus den "Personalia" der Leichenpredigt des Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg erfahren²³.

1619 und wiederum 1625 hatte Rülings mit Epigrammen in Schütz' "Psalmen Davids" und "Cantiones sacrae" seine Verbundenheit mit dem Hofkapellmeister, der mit Sicherheit sein Beichtkind war²⁴, bekundet.

Es erscheint in Anbetracht dieser Umstände nicht ausgeschlossen, daß der einstige Kreuzkantor und ausgewiesene Komponist Samuel Rülings noch als Gemeindepfarrer mit Schütz in musikalischem Austausch gestanden hat. Denkbar zumindest, daß dieser korrigierend an Rülings Konzert "Machet die Tore weit" Hand angelegt hat, ohne es grundsätzlich zu verändern. Freilich würde man zu weit gehen, aus dieser Hypothese schon ein direktes Lehrer-Schüler-Verhältnis Schützens zu Rülings folgern zu wollen²⁵.

Karl Held war sicherlich durch die Satzbezeichnung "Intermedium" der Trizinen in SWV Anh. 8 auf die falsche Fährte der Florentiner Monodie gelockt worden. Dennoch verdient dieser in der mitteldeutschen Musik um 1617 erstmals auftauchende Begriff unsere Beachtung. Er findet sich sowohl im frühen Schütz-Schaffen als auch im gleichzeitigen Spätwerk des Michael Praetorius: Am ersten Festtag des Reformationsjubiläums 1617 wurde in Dresden als Introitus zur Mittagspredigt "Jubilant hodie omnes gentes mit Trommeten" musiziert "vnd der hundert Psalm/ Jubilate Deo, als ein Intermedium zwischen den Trommeten à 5. Choris"²⁶. 1618 wendet Schütz den Terminus "Intermedium" im Hochzeitskonzert "Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat" (SWV 20) für den Dresdner Hofrat Dr. Joseph Avenarius neben dem des "Ritornello" an – erst sehr viel später taucht er wieder in Schütz' Weihnachtshistorie (SWV 435) auf. Vor allem aber verwendet ihn Michael Praetorius: Die Definition in "Syntagma Musicum" (III. Band, 1619, S. 130 <recte: 110>) geht von dem florentinischen "Intermedio" aus, dem instrumentalen oder vokalen Zwischenspiel "in comoedien zwischen jedem actu", erweitert ihn aber ganz allgemein zum geringstimmigen Instrumentalstück zwischen größer besetzten vokal-instrumentalen Sätzen, im Unterschied zum "Ritornello" (ebenda, S. 128ff. <recte: 108ff.>), das dieselbe Zwischenspielfunktion hat, jedoch die Musik wiederholt. Im kompositorischen Werk Praetorius' ist der Begriff des "Intermedium" mehrfach anzutreffen, insbesondere in den Kompositionen der Kolossalsammlung "Polyhymnia", die der Komponist detailliert im Syntagma musicum III, S. 193ff., anzeigt, von der aber nur ein Teil im Druck erschienen und daher erhalten ist. Intermedien befinden sich in "VI. Polyhymnia Jubilaeae": "Machet die Thore weit: cum Intermediis, Sinfoniis Tubis et Tympanis, 1. 2. 3. 4. Theil" (Syntagma musicum III, S. 211)²⁷, "Herr Gott dich loben wir/ 1. 2. 3. 4. Theil/ cum Sinfoniis, Ritornello, auch anderen Intermediis vnd variationibus" (ebenda), in "IX. Polyhymnia Leiturgica" die beiden unter Nr. 6 und 7 erscheinenden Magnificatkompositionen zu Weihnachten "cum Intermediis Germanicis in Festo Nativitatis" (ebenda, S. 214) und Ostern "Magnificat f. B. cum Intermediis in F. Resurrectionis Christi" sowie in "X. Polyhymnia continens Motetas seu Cantiones latinas" die Stücke "Grates nunc omnes cum Intermediis", "Iam non dicam: Dominici Phinots cum Intermedio: Halelujah" und "Sancta Trinitas: D. Phinots cum Intermedio: Halelujah" (ebenda, S. 215).

Samuel Rüling hat, indem er den Terminus "Intermedium" aufgriff, auf das Spätwerk Michael Praetorius', den er ebenfalls gekannt haben dürfte, und das Dresdner Frühschaffen Heinrich Schütz' reagiert, ohne freilich seine Arbeiten damit vergleichbar machen zu können.

Es empfiehlt sich, das Adventskonzert "Machet die Tore weit" auch in der Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses im Anhang zu belassen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. Hans Joachim MOSER, Unbekannte Werke von Heinrich Schütz, in: ZfMw 17 (1935/36), bes. S. 335-338; ders., Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, 2/1954, S. 460, 616 (betr. SWV 457), 74, 250, 500 (betr. SWV 464), 430 ff. (betr. SWV Anh. 2), 460f. (betr. SWV Anh. 4), 251, 611 (betr. SWV Anh. 8).
- 2 Wolfram STEUDE, Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Leipzig bzw. Wilhelmshaven 1974, S. 114: Hs.-Nr. 51 Mus. Löb 8 und Löb 70, Nr. 85 (Orig.-Nr. 86).
- 3 Emil BOHN, Die Musikhandschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Berlin 1890, S. 74 ff., Hs.-Nr. 23, 126.
- 4 Vgl. Richard RYBARIČ, Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, in: Musica Antiqua Europae Orientalis, Kongr.-Ber. Bydgoszcz 1966, S. 104; ders., Johannes Šimbracký und die

Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts, in: Sagittarius (Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik) 2, Kassel 1969, S. 63ff., bes. S. 66. – Werner Breig wies mich auf die Quelle in Levoča hin, und Jürgen Kindermann (Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel) stellte eine Ablichtung von SWV Anh. 8 kurzfristig zur Verfügung. Dafür sei beiden Herren herzlich gedankt.

- 5 Einer seiner wichtigsten Zuarbeiter in Dresden scheint Richard Engländer gewesen zu sein.
- 6 Es handelt sich dabei um Nr. 127 "Freuet euch des Herren, ihr Gerechten à 9" (Druck: Nr. 17), Nr. 128 "Singet dem Herrn ein neues Lied à 7" (Druck: Nr. 8) und Nr. 129 "Wohl dem, der den Herren fürchtet à 9" (Druck: Nr. 15).
- 7 BOHN, a.a.O., S. 40ff.: Hs.-Nr. 14, sowie S. 112f.: Hs.-Nr. 100.
- 8 Vgl. Christiane ENGELBRECHT, Artikel "Kittel, Kaspar" in MGG 7 (1958), Sp. 970ff. Zur Familie Kittel s. auch Eberhard STIMMEL, Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts, Bericht der Internationalen Heinrich-Schütz-Konferenz Dresden 1985, Bd. 1 (gleichzeitig JbP für 1985), Leipzig 1988, S. 99-111 (speziell S. 102 bzw. 110).
- 9 Vgl. Dieter HÄRTWIG, Artikel "Scandello, Antonio" in MGG 11 (1963), Sp. 1472ff.
- 10 Im Intermedium "Ehre sei Gott", T. 53-54, ist der Beginn des 2. Soprans notengleich dem des 1. Soprans c''-b'-a'-f'; T. 60, Tenor 1, 1. Note lautet (klingend) c, nicht c'; T. 61, Tenor, 1. Note lautet f, nicht c; die Takte 65-66 lauten im 2. Sopran:



(ge-) fal - - - - - len.

- "Ehre sei Gott in der Höhe", T. 76, Alt des 2. Chores heißt richtig (analog zu Chor 1) e' e' e', nicht c' c' c'. – Weitere Fehler der Vorlagen wie der Edition Mosers bleiben hier unerwähnt. Der Verf. plant eine Neuauflage mit allen Nachweisen.
- 11 MOSER, Schütz, S. 611.
- 12 Zit. nach Matthias HERRMANN, Die Heinrich-Schütz-Pflege des Dresdner Kreuzchores unter Otto Richter und Rudolf Mauersberger (1906-1971), in: Heinrich Schütz – Dresdner Hefte 4/85 (Beiträge zur Kulturgeschichte 7), hrsg. vom Rat des Bezirks Dresden, Dresden 1985, S. 45.
- 13 Karl HELD, Das Kreuzkantorat zu Dresden, Leipzig 1894, Abschnitt "M. Samuel Rülting, Kaiserlich gekrönter Poet, 1612-1615", S. 50-56, bes. S. 55.
- 14 Z.Z. Krakau, Biblioteka Jagiellońska, unter Beibehaltung der Berliner Signatur.
- 15 Martin Luther, "Vom Himmel hoch", Str. 7, Z. 4; Cyriakus Schneegaß, "Das neu-geborne Kindelein", Str. 1, Z. 2, u.ä.
- 16 SWV Anh. 8 weist in der Fassung der Handschrift Kamenz durch die zusätzliche Vertonung des ersten Intermediums-Textes "Wer ist derselbige" sogar in allen sieben Stücken eigene Musik auf. Vgl. S. 52.
- 17 Vgl. STEUDE, Musiksammelhandschriften, Mus. 1-D-503, Nr. 56 und Mus. Gri 50, Nr. 16 unter dem Namen Stephan Piscator, Mus. Löb 11, Nr. 1 und bei Michael Praetorius, Musae Sioniae V, Nr. 37 anonym.

- 18 Vgl. Werner BRAUN, Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 60; über "Hosianna dem Sohne David" gibt es Kompositionen auch von Bartholomäus Gesius, Heinrich Grimm und Thomas Selle.
- 19 HELD, a.a.O., S. 55.
- 20 Vgl. Anm. 11.
- 21 Es sind in mitteldeutschen Handschriften (z.B. Dresden, Mus. Pi 57, und Mügeln, Mus. II) mehr Rülíng-Kompositionen erhalten geblieben, als Rudolf ELLERs Artikel "Rüling, Samuel" in MGG 11 (1967), Sp. 1070, nennt. Vgl. auch Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 1967, bes. S. 40-49; Teil-Abdruck in: HS-WdF, bes. S. 193.
- 22 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Th. ev. asc. 419; dieses Exemplar stammt aus dem Besitz des Kurfürsten Johann Georg I.
- 23 Vgl. Heinrich Schütz, Klaglied auf den Tod seiner Ehefrau Magdalena Schütz geb. Wildeck am 6. September 1625 für hohe Männerstimme und Basso continuo, SWV 501, aufgefunden und hrsg. von Eberhard MÖLLER, Leipzig 1984, S. 15ff., bes. S. 18.
- 24 Die bisherige stillschweigende Annahme, daß Schütz als Angehöriger der Hofgemeinde seelsorgerlich dem Oberhofprediger zugewiesen war, da die Leichenpredigten für seine Ehefrau und für ihn selbst vom jeweiligen Inhaber dieses Amtes gehalten worden sind, beruht auf einer Täuschung. Nicht Dr. Martin Geier hat 1672 dem sterbenden Schütz seelsorgerlich beigestanden, sondern der Diaconus Mag. Johann Heinrich Kühn, der seit dem 25. August 1672 in seinem Dresdner Amt war. Vgl. Anton WECK, Der churfl. Sächs. <...> Residentz und Haupt Vestung Dresden Beschreib- und Vorstellung, Nürnberg 1680. Unter den "Diaconi, die auch bei der Frauenkirche administrieren helfen", werden S. 229 Samuel Rülíng und S. 230 J. H. Kühn genannt. Schützens Wohnungen in der Frauenstraße, Ecke Neumarkt, und in der Moritzstraße gehörten beide zum Sprengel der Frauenkirche.
- 25 Dies wäre nicht die einzige von Schütz betreute Schülerarbeit, die mit dem Namen des Meisters signiert wurde: Die Frühfassungen SWV 429a-430a, wahrscheinlich aber auch SWV 263a und b, SWV 289a, 326a und 450a, von denen einige Schützens Namen tragen, sind nach Ansicht des Verfassers als Ergebnisse des Kompositionsunterrichts anzusehen, den Anton Colander (1590-1621) in Dresden bei Schütz erhalten hat. Vgl. dazu STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, HS-WdF, S. 195, Anm. 21.
- 26 Die noch immer ungeklärte Frage nach dem bzw. den Komponisten der von Oberhofprediger Hoë von Hoënegg aufgezählten Werke sei auch in diesem Zusammenhang erwähnt. Ist man zunächst geneigt, Schütz als Schöpfer aller von Hoë genannten Kompositionen anzusehen, so wird dies fraglich in Anbetracht der Tatsache, daß das Reformations-Jubiläum 1617 erst im April dieses Jahres von den Wittenberger Theologen vorgeschlagen worden war und außerdem der Besuch des Kaisers Matthias im Juli 1617 musikalisch auszugestalten war. Siegfried Vogelsänger macht neuestens wahrscheinlich, daß zum Reformationsjubiläum 1617 auch Praetorius-Werke aufgeführt worden sind. Vgl. Christhard MAHRENHOLZ, Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617, in: MuK 3 (1931), S. 149ff., Wiederabdruck in: Chr. MAHRENHOLZ, Musicologica und Liturgica, Kassel 1960, S. 196ff., und in: HS-WdF, S. 61ff.; Werner BREIG, Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz, in: Daphnis 10 (1984), S. 711ff., Wiederabdruck mit Nachtrag 1982/84 in: HS-WdF, S. 375ff. (bes. S. 399ff.); Eberhard MÖLLER, Heinrich Schütz und das Jahr 1617, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld ... (s. Anm. 8), S. 69-80, bes. S. 75f.; Siegfried VOGELSÄNGER,

Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation, in: *Mf* 40 (1987), S. 97-109, bes. S. 101ff.; ders., *Michael Praetorius beim Wort genommen – Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen 1987 (= *Orbis Musicarum*, Bd. 2), bes. S. 79ff.

- 27 Der Versuch, SWV Anh. 8 mit diesem Praetorius-Titel zu identifizieren, scheiterte sehr bald. Die große Anlage der wenigen erhalten gebliebenen Praetorius-Werke über freie Bibeltexte (vgl. Arno FORCHERT, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin 1959 [= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 1], S. 163ff.), die sicherlich auch ein Kennzeichen von "Machet die Tore weit" war, sowie Praetorius' Angabe über die Beteiligung von Trompeten und Pauken, die aufgrund des F-Modus in SWV Anh. 8 grundsätzlich nicht in Frage kommt, sprechen dagegen, obwohl beide Werke mit vier Teilen und drei Intermedien dieselbe Satzabfolge gehabt haben dürften und das Praetorius-Werk der auf S. 53f. genannten Typik entsprochen haben wird.