Zum Stand der Schütz-Analyse

von

WOLFRAM STEINBECK

I

Um über den Stand der Schütz-Analyse sprechen zu können, muß zunächst bestimmt werden, was darunter überhaupt verstanden werden soll. Gehören z.B. (um nur die bekanntesten Arbeiten zu nennen) Friedrich Blumes Bestimmungen des monodischen Prinzips dazu oder die die Musik betreffenden Teile der Schütz-Biographie von Hans Joachim Moser? Sind die Arbeiten von Thrasybulos Georgiades zum Sprachproblem bei Schütz oder das Schütz-Buch von Hans Heinrich Eggebrecht Beispiele für Schütz-Analyse? Gilt gleiches für die zahlreichen Abhandlungen, die sich der systematischen Suche und Benennung von musikalisch-rhetorischen Figuren widmen, wie z.B. die Arbeit von Walter Simon Huber[1]? Oder können zur Analyse-Literatur nur spezielle Untersuchungen gezählt werden, die besondere Gestaltungsweisen bei Schütz behandeln oder an ausgewählten Beispielen und Werkausschnitten Fragen zu Struktur und Form erörtern?

Viele Autoren haben den Begriff Analyse und auch die damit angesprochene Methode wissenschaftlicher Erkenntnis über Musik nicht für sich in Anspruch genommen. Das hat verschiedene Gründe, die vor allem in der Geschichte des Wissenschaftsverständnisses unseres Faches zu suchen sind. Andere Autoren, insbesondere aus jüngerer Zeit, haben dagegen ihren analytischen Ansatz eigens hervorgehoben, diskutieren »Probleme der Schütz-Analyse«, wie eine Rubrik im Schütz-Jahrbuch 1982/83 überschrieben ist, oder exemplifizieren sogar am Beispiel Schütz ihren Analyse-Begriff im allgemeinen, wie Hans Heinrich Eggebrecht.

Sind nur solche Arbeiten, die ihren Ansatz selbst als solchen ausweisen, analytische? Oder sind es alle, die sich konkret mit der Musik als kompositorischer Leistung auseinandersetzen? Wenn wir uns einschränken ließen, gäbe es über einen Stand der Schütz-Analyse nicht viel zu sagen. Eine handvoll Arbeiten vor allem aus neuerer Zeit wäre zu nennen und deren unterschiedliche Ansätze zu referieren. Dehnten wir das Thema dagegen wie angedeutet aus, so liefe das Unternehmen fast auf eine allgemeine Schütz-Rezeption hinaus. Eine Beschränkung auf den analytischen Teil der Literatur brauchten wir dann kaum zu machen.

Natürlich hängt die Eingrenzung des Gegenstandes mit Begriff und Geschichte von Analyse im allgemeinen zusammen (worauf wir im gegebenen Rahmen jedoch nicht eingehen können). Es gibt aber auch einen besonderen Aspekt der Schütz-Rezeption, der für die Schütz-Analyse und ihre Bestimmung wesentlich ist. Hiervon ist im folgenden kurz zu sprechen.

---

1 WALTER SIMON HUBER, Motivsymbolik bei Heinrich Schütz – Versuch einer morphologischen Systematik der Schützschen Melodik, Kassel 1961.

II

In der Musikwissenschaft taucht wiederholt der Gegensatz zwischen »Forschung« und solchen Bereichen auf, die sich im weitesten Sinne interpretierend mit Musik und ihrer Geschichte befassen; dazu gehört insbesondere die Werkanalyse. Als »Forschung« und damit erst eigentlich als »wissenschaftlich« wird primär die historisch-philologische Methode bezeichnet, nicht dagegen die analytische. Warum nicht? Versteht man unter Analyse auch die Interpretation ihrer Resultate, ohne die sie Zweck ohne Sinn wäre, so gehört doch beides zu den Voraussetzungen geschichtswissenschaftlicher Arbeitsweise. Die »Forschung« besorgt die philologischen Grundlagen, garantiert bestmögliche Textqualität etc; die »Analyse« kümmert sich um die Rezeption, das Verständnis und die Interpretation dessen, worum sich auch die anderen bemühen: der Komposition. Und doch gibt es bekanntlich eine bemerkenswerte Kluft zwischen »Forschern«, die zur Analyse der von ihnen aufbereiteten Werke nicht voranschreiten, und »Analytikern«, die nichts von den philologischen Grundlagen ihres Untersuchungsgegenstandes wissen. Nicht bloße Arbeitsteilung, die es sein könnte, sondern lang tradierte Vorbehalte scheinen Gründe dafür zu sein.

In der Schütz-Literatur aber hat es eine solche Kluft offenbar nicht gegeben. »Schütz-Forschung« und »Schütz-Analyse« liefen bislang im Grunde nicht eigene Wege mit höchst divergenter Zielsetzung. Sie verfolgten vielmehr lange Zeit ein und dasselbe: die Restauration eines vergessenen Werkes – verbunden mit allen Gefahren, aber auch mit allen Chancen, die die Begeisterung für ein Werk mit sich brachte, dessen Traditionsstränge gerissen und neu zu knüpfen waren.

Es muß nicht betont werden, daß Schütz' Musik »alte Musik« ist. Aber sie hat eine andere Qualität von »Alter« als z. B. die von Bach. Und hierin liegt etwas Wesentliches: Die Tradition der Auseinandersetzung mit Bach war nie eigentlich abgerissen. Seine Musik erfuhr im frühen 19. Jahrhundert nicht eigentlich eine Wiederentdeckung, sondern eher einen Durchbruch. Es war jene latente Kontinuität über Haydn, Mozart, E. T. A. Hoffmann bis hin zu Mendelssohn, die Bachs Musik der eigenen nahebrachte und doch um jenes Stück fernrückte, das die Suche nach Auseinandersetzung erneut inspiriert.

Völlig anders Schütz: In seiner Rezeptionsgeschichte gibt es eine fast hundertjährige Pause[2] und einen Traditionsknick, der seine Musik ausschließlich zur alten, besser: zu vergangener Musik machte[3]. Schütz' Wiederentdeckung durch Carl von Winterfeld im Jahre 1834[4] war kein Durchbruch, sondern tatsächlich eine Entdeckung, ja es war so etwas wie ein archäologischer Fund. Und gehoben wurde ein zwar kostbarer Schatz, ein Schatz aber, den man (um im Bild zu bleiben) ins Museum stellt und nicht aktuell 'gebrauchen' kann.

Schütz' Entdeckung offenbart schon früh historistische Züge, d.h.: Vergangenheit wurde nicht allein als kontinuierliche Vorgeschichte begriffen, sondern vielmehr auch als jenes Stück Unwiederbringlichkeit, die aufzudecken zugleich Ent-

---

2 Vgl. HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, ^{2}/1954, S. VIII.

3 Im Grunde kann dies für alle Musik vor Bach gesagt werden.

4 CARL VON WINTERFELD, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Bd. 1-3, Berlin 1834; Reprint Hildesheim 1965.

fremdung von der Gegenwart bedeutete. Zu sehen und zu lernen, wie es die Alten gemacht haben, entsprach nicht nur dem Wunsch nach Integration des Zurückliegenden oder nach Fortentwicklung der eigenen Gestaltungsmittel. Dies galt für die Beschäftigung mit Bach. Vielmehr wurde im Falle Schütz das Alte als vergangen, als zutiefst bewunderungswürdig, aber als nicht mehr von dieser Zeit empfunden. Aber gerade hierin lag die Rechtfertigung für die Erforschung seines Lebens und seines Werkes. Noch Philipp Spitta, dessen Kritische Gesamtausgabe den eigentlichen Beginn der Schütz-Renaissance markiert, empfindet dies, wenn er 1894 schreibt: »Kein Zweifel, daß, um einer solchen Musik gegenüber als ästhetisch Genießender sich zu fühlen, eine Erziehung der künstlerischen Urtheilskraft von Nöthen ist, die sich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müssen uns zufrieden geben, wenn wir die Gestalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allseitig zu würdigen und innerlich ganz sich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts sein«[5].

Und sie wurde es – in mehrfacher Hinsicht. War Spittas Gesamtausgabe Grundlage für die wissenschaftliche Beschäftigung, so folgten zu Beginn des 20. Jahrhunderts jene Praktischen Ausgaben, die für die Verbreitung des Interesses und für die »Aneignung«, die Spitta beschworen hatte, zur grundlegenden Voraussetzung wurden. Aber die Schütz-Bewegung, in die die Aktivitäten Mitte der 20er Jahre mündeten, begeisterte sich nicht für eine alte Musik wie die Bach-Bewegung, sondern eben für ein Stück 'vergangener' Musik – im wahrsten Sinne des Wortes. Der Traditionsknick hatte gewissermaßen ein rezeptionsgeschichtliches Vakuum hinterlassen. Und dies sog förmlich eine Ideologisierung an, die dann das Schütz-Bild so nachhaltig belastete. Wilibald Gurlitt z.B. rief 1935 die »Schütz-Pflege« zum »Kampf gegen das Unwahre und Ungültige im deutschen Musikleben« auf und forderte ein »heute wieder neu lebendiges Bekenntnis zu dem, was wahrhaft deutsch und deutsche Musik ist«. Denn »in Schützens Persönlichkeit und Kunst« offenbare sich die »geschichtliche Substanz an deutschem Volkstum und christlichem Gottesglauben«[6]. Ein Aufsatz, der mit Worten dieser Art schließt, konnte noch 1985 als »meisterhaft« bezeichnet[7] und wiederabgedruckt werden[8]. Ja, so war es: Das Deutsche an Schütz wurde zum Garanten seiner Aufführbarkeit, das Geistliche zum Refugium einer »kirchenmusikalischen Erneuerung«, die nicht den Widerstand suchte, sondern »Trost in einer unheilvollen Zeit«[9].

Um es zusammenzufassen: Bei Bach hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung seines Werkes gewissermaßen 'unter' die praktische Rezeptionsgeschichte und 'unter' das kontinuierlich sich wandelnde Bach-Bild geschoben; bei Schütz war es umgekehrt: erst das historische Interesse an vergangener Musik, die es vor dem gänzlichen Untergang zu bewahren galt, förderte auch das praktische Interesse an der Aufführung seiner Musik. Dies ist ein gravierender Unterschied, und von hierher ist begründet, warum die Schütz-Forschung seit den

---

5 PHILIPP SPITTA, Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: PH. SP., Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 60.

6 WILIBALD GURLITT, Heinrich Schütz – Zum 350. Geburtstag, in: JbP 42 (1935), S. 81.

7 WALTER BLANKENBURG, Vorwort zu HS-WdF, S. 7.

8 Ebenda, S. 74ff.

9 WALTER BLANKENBURG, Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985 – Erinnerungen und Überlegungen, in: MuK 56 (1986), S. 60.

20er Jahren überwiegend auf beides bedacht war: auf »Forschung« und auf die Analyse seiner Musik, deren Resultate jene überhaupt erst zu rechtfertigen hatte. Denn auf eine praktische Tradition, wie bei der Musik von Bach, Händel oder Beethoven, konnte sich die Schütz-Forschung nicht berufen – und erst recht nicht auf die Gegenwart einer Musik, auf deren Rang schon durch ihre ungebrochene Tradition Verlaß war. Der apologetische Charakter, mit dem sogar noch heute die Lebensfähigkeit der Musik von Schütz beschworen wird, zeugt von diesem Hintergrund.

Die Schütz-Analyse ist wesentlich geprägt vom Aspekt des »Vergangenen« mitsamt seinen Implikationen, und zwar zunächst weniger hinsichtlich der Methoden als vielmehr durch ihre Begründung. Sie hatte gleichsam einen Graben zu überbrücken, Verständnis für eine Musik zu schaffen, deren Machart fremd geworden war. So ist die Schütz-Forschung und in weiterem Sinne die Erforschung der Musik- und Kompositionsgeschichte des 17. Jahrhunderts untrennbar von jenen Bemühungen, die den Kunstrang zu beschreiben und zu begründen suchten. Hierin unterscheidet sich die Schütz-Literatur grundsätzlich von der anderer, insbesondere jüngerer Komponisten. Daß sich Methoden, Sichtweisen und Schwerpunkte im übrigen gewandelt haben, ist selbstverständlich.

Wenn wir also die Literatur zur »Schütz-Analyse« sichten wollen, so sind alle Arbeiten einzubeziehen, die sich mit Schütz' Musik als kompositorischer Leistung in einer Weise auseinandersetzen, die am Notentext erwiesen oder zumindest nachprüfbar ist. Auszuklammern dagegen sind reine Quellenstudien, Biographien etc. und insbesondere jene zahlreichen Abhandlungen, die sich ausschließlich mit der liturgischen Funktion der Musik von Schütz befassen.

Der Umfang dieser Analyse-Literatur aber ist erheblich, zumal, wenn man die Nähe zu Bach in Betracht zieht, insbesondere zum allgemeinen Bereich der musikalischen Rhetorik. Im folgenden wird es also nur darum gehen, Tendenzen und Schwerpunkte zu skizzieren und keinesfalls um Vollständigkeit.

III

Die Analyse-Literatur zu Schütz läßt sich grob in drei historische Abschnitte mit unterschiedlichen Hauptakzenten des Forschungsinteresses gliedern:

1. Phase: 'Werk und Zeit'; Grundlegungen, breitgefächerte Untersuchungen und: Schütz als großer Deutscher (Mitte der 20er bis Mitte der 30er Jahre).

2. Phase: 'Musik und Sprache'; Studien zur Sprachvertonung sowie insbesondere zur musikalischen Textexegese; Schütz als Bibelübersetzer (Anfang der 50er bis in die 70er Jahre).

3. Phase: 'Form und Sinn'; Studien zur immanent musikalischen Konzeption des Werkes und seiner kompositionsgeschichtlichen Bedeutung (seit etwa Ende der 70er Jahre). Selbstverständlich werden Themen insbesondere der zweiten Phase weiterhin auch in der dritten behandelt.

Gewissermaßen quer dazu ist eine systematische Einteilung nach thematischen Gesichtspunkten möglich, die überwiegend schon in der 1. Phase ihre Grundsteinlegung gefunden haben:

a) Arbeiten über fundamentale Satzprinzipien des 16./17. Jahrhunderts mit mittelbarem oder unmittelbarem Bezug zu Schütz;

b) Studien zu allgemeinen oder werkübergreifenden Satzprinzipien bei Schütz; dazu gehört insbesondere das Verhältnis von Sprache und Musik;

c) Abhandlungen über Werkgruppen oder Einzelwerke hinsichtlich ihrer jeweiligen Besonderheiten sowie spezieller Gestaltungsmittel (z.B. Rezitativtechnik, Mehrchörigkeit, Einsatz von Instrumenten, Art der Choralbearbeitung etc.);

d) Untersuchungen der italienischen Einflüsse auf Schütz; und schließlich

e) Arbeiten, die die Probleme der Schütz-Analyse selbst thematisieren.

Natürlich ist eine eindeutige Einzelzuordnung zu diesen Themenschwerpunkten nicht immer möglich.

1. Nach den Pioniertaten von Winterfelds und Spittas sowie nach einer ersten praktischen Verbreitung des Werkes setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Mitte der 20er Jahre ein, zu einem Zeitpunkt, der zugleich auch den Beginn der Schütz-Bewegung markiert. Die Arbeit, die hier gewissermaßen die Initialzündung gab, war Blumes 1925 erschienene Abhandlung über *Das Monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*[10] (in Blankenburgs Literaturüberblick und Bibliographie seines Sammelbandes mit keinem Wort erwähnt[11]). Insbesondere Blumes Bestimmung des Monodischen als Inbegriff des neuen, subjektiven Ausdrucks um 1600 und dessen polare Gegenüberstellung zum Motettischen hat auf die Schütz-Analyse maßgebliche Wirkung gehabt. Der Monodie-Begriff stand nicht für eine Gattung (Vokal-Solo mit b.c.) oder eine spezielle Satzart (instrumentale Liegeklänge über Kadenzschrittbässen mit frei beweglicher Oberstimme). Blume verwendete ihn vielmehr als Sammelbegriff für das neue Verhältnis von Musik und Sprache und bezeichnete damit, im Gegensatz zum motettischen Prinzip, die Satzanlage solcher Werke oder auch Werkteile, in denen »die Form nicht primär nach musikalischen Gesetzen, sondern aus dem Texte« zustande kommt[12]. Blumes Musterbeispiel ist bezeichnenderweise das Eröffnungsstück aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* I: *Eile, mich, Gott, zu erretten*, dem Schütz selbst ja die Angabe »in stylo oratorio« beifügte. Mit Begriffsapparat und Sichtweise hat Blume die Schütz-Literatur entscheidend und über einen weiten Zeitraum bis in die 70er Jahre hinein geprägt.

Parallel zu dieser gewissermaßen programmatisch-prinzipiellen Arbeit, deren Erkenntnisse aus Untersuchung und Vergleich exemplarischer Kompositionen resultieren, entstanden Arbeiten, die die theoretischen Grundlagen des 17. Jahrhunderts aufzubereiten suchten. Schon 1908 hatte Arnold Schering die gründliche Erforschung des Zusammenhangs von Kompositionslehre und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert gefordert[13] sowie die folgenschwere These vertreten, daß die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren der Schlüssel zum Verständnis der damaligen Musik sei. Ähnlich hatte sich drei Jahre danach Hermann Kretzschmar ge-

10 FRIEDRICH BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
11 HS-WdF.
12 BLUME, a. a. O., S. 93.
13 ARNOLD SCHERING, Die Lehre von den musikalischen Figuren, in: KmJb 21 (1908), S. 106 ff.

äußert[14]. Umfassendere Arbeiten zu diesem Komplex folgten, doch zunächst nicht mit konkretem Bezug zu Schütz oder nur als Teilaspekt im Rahmen der Untersuchungen seiner Sprachvertonung. 1926 erschien Joseph Müller-Blattaus Ausgabe der beiden Kompositionslehren von Christoph Bernhard, deren Stoff bekanntlich auf die Lehre bei Schütz zurückgehen soll[15]. Im selben Jahr kam die Freiburger Dissertation von Erich Katz über *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* heraus, die das bis dahin differenzierteste Bild des Stilproblems und der verschiedenen zeitgenössischen Einteilungen gibt[16]. Speziell zur Figurenlehre erschienen erst später drei weitere Dissertationen: 1935 die von Heinz Brandes[17], in der der Autor einen Zusammenhang zwischen »musica reservata« und der Verwendung von Figuren konstruiert; 1941 Hans-Heinrich Ungers Studie[18], die die bis dahin umfangreichste Liste der musikalisch-rhetorischen Figuren liefert und an Beispielen auch von Schütz exemplifiziert; und schließlich 1949 Georg Toussaints (ungedruckte) Dissertation[19], gewissermaßen der späte Versuch, die Zusammenstellungen von Brandes und Unger auf das Werk von Schütz konkret anzuwenden.

Auch das Schwerpunktthema Sprachvertonung bei Schütz wird in der ersten Phase grundlegend und werkübergreifend angegangen. Zu nennen sind insbesondere die Arbeiten von Rudolf Gerber sowie von Kurt Gudewill. In seiner 1929 erschienenen Habilitationsschrift widmet sich Gerber[20] den Passionen von Schütz und sucht an deren Rezitativen seine Technik der wortbezogenen und wortdeutenden Melodiebildung zu bestimmen. Werkübergreifend geht auch Gudewill in seiner 1936 erschienenen Dissertation vor[21]. Er untersucht insbesondere die rhythmische Gestaltung der Sprachdeklamation bei Schütz im allgemeinen und ihre Bedeutung für die musikalische Umsetzung des Einzelwortes sowie des Textgehaltes.

Einen besonderen und für die damalige Schütz-Literatur völlig unüblichen Ansatz zur Untersuchung übergreifender Prinzipien bei Schütz lieferte die 1927 gedruckte Dissertation von Willi Schuh[22]. Sie führt expressis verbis den Formbegriff Ernst Kurths in die Schütz-Analyse ein und sucht folglich nicht nach äußeren Umrissen, sondern vielmehr nach »Formvorgängen«, die sich aus einer quasi dialektischen Polarität von »dynamischem und statischem Formprinzip« oder »textbedingter und rein-musikalischer Form« und deren »Zusammenwirken« ergeben[23].

---

14 HERMANN KRETZSCHMAR, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, in: JbP 18 und 19 (1911 und 1912), S. 63 ff. bzw. 65 ff.

15 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963.

16 ERICH KATZ, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg 1926.

17 HEINZ BRANDES, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert, Berlin 1935.

18 HANS-HEINRICH UNGER, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941, Repr. Hildesheim 1979.

19 GEORG TOUSSAINT, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Mainz 1949, maschr.

20 RUDOLF GERBER, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929, Repr. Hildesheim 1973.

21 KURT GUDEWILL, Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650, Kassel 1936.

22 WILLI SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Bern 1927.

23 Ebenda, S. VIII.

Die dritte Themengruppe begründet Anna Amalie Aberts 1935 gedruckte Dissertation über die *Cantiones sacrae* [24]. Die Arbeit ist nicht nur eine Spezialstudie über eine einzelne Werkgruppe (wie bei Gerber). Vielmehr geht es der Verfasserin auch um die »Prinzipien der Einzelausdeutung« des Textes in ihrer Auseinandersetzung mit einem »organischen Gesamtaufbau« der Werke[25]. Dabei werden die bisherigen Ansätze sowohl ihres Lehrers Blume als auch Schuhs mit grundsätzlichen Überlegungen zu Schütz' Sprachbehandlung verbunden. Erstmals gelingt es, grundsätzlich und zugleich exemplarisch Schütz' Kunst des Ausgleichs heterogener Gestaltungsprinzipien im Blick auf das Werkganze und seine immanente Einheit fundiert zu beschreiben und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kompositionsgeschichte anschaulich zu machen. Der Ansatz ist, wie bei Blume, eher der der überzeugenden Beschreibung eines als bekannt vorausgesetzten Werkes, als der eines dezidiert analytischen Nachweises am Notentext. Dies aber gilt im Grunde für alle Arbeiten dieser Phase, mit Ausnahme der von Schuh.

Auch der italienische Einfluß auf Schütz wird in diesem ersten Abschnitt der Auseinandersetzung um Schütz' Musik schon thematisiert, und wieder ist es eine Dissertation, die Neuland betritt, nämlich die ebenfalls von Kurth betreute Arbeit von Walter Kreidler über Monteverdis »stile concitato« und dessen Anwendung bei Schütz[26]. Hier wird, ähnlich wie bei Blume, eine im Grunde sehr spezielle satztechnische Bezeichnung (die bei Monteverdi nie eigentlich ein Stilbegriff war[27]) zur weit gefaßten Stilbenennung und als Spezialform des »monodischen Prinzips« behandelt.

Den Endpunkt dieser 1925 begonnenen Auseinandersetzung mit Schütz markiert im Grunde 1936 die umfassende Schütz-Biographie von Hans Joachim Moser[28]. Ihr überzogenes Pathos und ihre zum Teil höchst subjektiv-begeisterten Werkbetrachtungen sind heute allenfalls als Zitatenschatz gefragt. Freilich hat Moser auch vieles von dem zusammengefaßt und ergänzt, was die bisherige Forschung in zum Teil erstaunlicher Pionierarbeit zusammengetragen hatte, sowie insbesondere einige eigenständige Werkübersichten dazugeliefert.

2. Die Zirkelhaftigkeit der Schütz-Bewegung in der Zeit des Nationalsozialismus prägte auch noch nach 1945 das Bild. Vor allem in der kirchenmusikalischen Praxis hatte Schütz »weiterhin, ja vielerorts jetzt erst vollends einen hervorragenden Platz«[29]. Die funktionalisierende Vereinnahmung von Schütz durch die Praxis schien den Traditionsbruch überwunden zu haben. Die Vorliebe galt solcher Musik, die als Bekenntnis- und Gebrauchsmusik hingebungsvolle Identifikation ermög-

---

24 ANNA AMALIE ABERT, Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz , Wolfenbüttel 1935, (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29).

25 Ebenda, S. 55.

26 WALTER KREIDLER, Heinrich Schütz und der stile concitato Claudio Monteverdis, Kassel 1934.

27 Bei Monteverdi heißt der Ausdruck bekanntlich »concitato genere« (im Vorwort zum VIII. Madrigalbuch, 1638). Vgl. z. B. SILKE LEOPOLD, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 89 f.

28 MOSER, a. a. O.

29 BLANKENBURG, Vorwort zu HS-WdF, S. 8.

lichte (gegen sie polemisierte Eggebrecht 1969[30]). Damit aber entfiel ein wesentliches Motiv für die wissenschaftliche Beschäftigung, die offensichtlich genügend geleistet hatte, um Schütz' Werk eine lebendige Gegenwart zu verschaffen. Und tatsächlich ist Schütz nach 1945 bis weit in die 50er Jahre hinein kein herausragendes Thema.

Dies änderte sich mit dem bahnbrechenden Buch von Eggebrecht, *Heinrich Schütz — Musicus poeticus*, das 1959 erschien[31] und von einer Reihe weiterer Aufsätze begleitet war[32]. Die neue Sichtweise schuf Grundlagen oder faßte neue Einsichten zumindest bündig und wirkungsvoll zusammen. Durch sie wurde die Musik von Schütz der wissenschaftlichen Behandlung wieder zugänglich, während sie umgekehrt aus der kirchenmusikalischen Praxis mehr und mehr verschwand, eine typische Korrelation im angedeuteten Gang der Schütz-Rezeption.

In fast die gleiche Zeit fallen denn auch einzelne wichtige Arbeiten, die für Eggebrechts Buch die Voraussetzung bilden. Unter den Beiträgen zum Bamberger Kongreß von 1953 ist vor allem Willibald Gurlitts[33] (auf etliche frühere Arbeiten[34] zurückgehendes) Referat zu nennen, in dem, wenngleich ohne unmittelbaren Bezug zu Schütz, die Entwicklung der Kompositionslehre im 16. und 17. Jahrhundert aus der dreigliedrigen Musiktheorie (musica speculativa, musica practica und musica poetica) verfolgt wird. Zu nennen wäre ferner auch die einflußreiche Arbeit von Arnold Schmitz[35], in der erneut äußerst pointiert die musikalisch-rhetorischen Figuren zum Schlüssel des Werkverständnisses (hier von Bach) erklärt werden. Zu nennen ist vor allem aber die 1954 erschienene Schrift *Musik und Sprache* von Thrasybulos Georgiades, die schon vom Titel her die zweite Phase der Schütz-Literatur grundlegend geprägt hat[36]. Im Schütz-Kapitel des Buches[37] bestimmt Georgiades nunmehr analytisch das kompositionsgeschichtlich Neue bei Schütz als jene Form der Sprachvertonung, in der die spezifische Struktur und Sprachhaltung des Deutschen (im Unterschied vor allem zum Lateinischen) musikalisch umgesetzt werde. Damit wurde dieses für Schütz zentrale Thema (bei Georgiades übrigens völlig ohne Bezug zur Figurenlehre) auf eine neue, zumal von nationalistischer Ideologie befreite Basis gestellt und zu einem wesentlichen Schwerpunkt in der nachfolgenden Schütz-Literatur fortentwickelt.

Eggebrechts Buch knüpft an beiden Ansatzpunkten an: dem rhetorisch-figürlichen ebenso wie dem strukturell-sprachlichen. Erstmals konsequent wird Schütz auf den Boden der zeitgenössischen Musiktheorie gestellt und in das Musikver-

---

30 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Schütz und Gottesdienst – Versuch über das Selbstverständliche, Stuttgart 1969 (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Bd. 3).

31 Ders., Heinrich Schütz – Musicus poeticus, Göttingen 1959.

32 Vgl. u.a. von dems.: Zum Figur-Begriff der Musica poetica, in: AfMw 16 (1959), S. 57 ff.; oder: Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz, in: MuK 31 (1961), S. 1 ff.

33 WILIBALD GURLITT, Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts, in: Kgr.Ber. Bamberg 1953, S. 103 ff.

34 Vgl. z.B. von dems.: Musik und Rhetorik, in: Helicon 5 (1944), S. 103 ff.; Wiederabdruck in: W. G., Musikgeschichte und Gegenwart, hrsg. von HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1).

35 ARNOLD SCHMITZ, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950, Repr. Laaber 1976.

36 THRASYBULOS GEORGIADES, Musik und Sprache, Berlin 1954.

37 Ebenda, S. 62 ff.

ständnis des protestantischen Deutschland im 17. Jahrhundert eingeordnet. Figurenlehre und die Lehre von der musikalischen Rhetorik sind die wesentlichen Stützpfeiler. Mit dem 'Werkzeug' zeitgenössischer Termini werden in exemplarischen Analysen Gestaltungsmittel der Zeit und ihre spezifische Verwendung bei Schütz aufgezeigt, seine Kunst sinnbetonender Sprachdeklamation durch Musik sowie die Kunst der musikalischen Textexegese anschaulich gemacht. Alles geschieht erklärtermaßen werkübergreifend und exemplarisch an Werkausschnitten.

So grundsätzlich und umfassend sind wesentliche Aspekte der kompositorischen Leistung von Schütz bisher nicht wieder behandelt worden. Die zweite Phase umschließt vielmehr eine Fülle von Spezialstudien, die sich an die Grundidee Eggebrechts mehr oder weniger eng anschließen und sich Schütz' Kunst der musikalischen Übersetzung vor allem geistlicher Texte widmen. Insbesondere die Bestimmung von Figuren und speziellen Formen und Formeln der Wort- und Textdeutung spielt dabei eine herausragende Rolle. Freilich wurde kaum je gefragt und untersucht – auch Eggebrecht kam es nicht darauf an – worin der Zusammenhang solch unzweifelhaft substanzieller Gestaltungsmittel im Blick auf das Ganze einer Komposition besteht und »wie Schütz es vermag, dem Text derart nachzugehen und dennoch ein geschlossenes Werk zu komponieren«[38]. Nicht selten wurde Schütz zur bloßen Abbruchhalde herausragender Formen der Sprachbehandlung, der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figuren – ohne Gedanken an deren Integration in den musikalischen Prozeß und das Typische für Schütz. Noch 1980 sah sich z.B. Martin Ruhnke zu der Bemerkung veranlaßt, es sei eine »allzusehr vereinfachte Analyse-Methode«, »das Vorkommen von Figuren zu registrieren«. Vielmehr müsse gefragt werden, »ob Schütz den Text besser durchdenkt und ob er eindrucksvoller zu gliedern, abzustufen und hervorzuheben versteht als andere«[39]. Gleichwohl konzentriert auch Ruhnke die vergleichende Untersuchung auf das Einzelne und Herausragende und bezieht nicht auch dessen Geltung für den Zusammenhang mit ein. Fragen dieser Art sind tatsächlich Gegenstand erst der dritten Phase.

Gleichwohl wurden auch die übrigen in der ersten Phase begonnenen Themen wiederaufgegriffen und vor allem durch Spezialuntersuchungen vertieft. Nur weniges sei hier angesprochen. Bemerkenswert ist die Auswahl der behandelten Werke. Gegenstand der Untersuchungen sind überwiegend die *Musikalischen Exequien*, die Passionen, einzelne Stücke aus der *Geistlichen Chormusik*, den *Kleinen geistlichen Konzerten* und daneben auch aus dem *Becker-Psalter*. Sie werden entweder als Werk/Werkgruppe hinsichtlich ihrer gattungsabhängigen Besonderheiten behandelt oder dienen als Beispiele für spezielle Gestaltungsmittel bei Schütz[40]. Jüngst hat Joshua Rifkin[41] mit Recht die Schütz-Praxis, insbesondere

38 FRIEDHELM KRUMMACHER, Heinrich Schütz als »poetischer Musiker«, in: MuK 56 (1986), S. 81.

39 MARTIN RUHNKE, Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität, in: Ars Musica – Musica Scientia – Festschrift Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag, Köln 1980, S. 385f.

40 Genannt seien z.B.: CLAVIN B. AGEY, A Study of the »Kleine geistliche Konzerte« and »Geistliche Chormusik« of Heinrich Schütz, 2 Bde., Phil. Diss. Florida State University 1955; JOHANNES HEINRICH, Stilkritische Untersuchungen zur »Geistlichen Chormusik« von Heinrich Schütz, Diss. Göttingen 1956, maschr.; SIEGFRIED HERMELINK, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, in: AfMw 16 (1959), S. 378 ff.; MARTIN GECK, Ein textbedingter Archaismus im Werke von Heinrich Schütz, in: Acta Musicologica 34 (1962), S. 161 ff.; WERNER BITTINGER, Vorworte zu den Bänden 15-17 (Symphoniae sacrae II) und 38 (Weltliche Konzerte) der NSA, 1964-1968 bwz. 1971; JOHANNES MITTRING, Der Dreiertakt, Ausdruck der Freude? Zu

die Schütz-Bewegung und ihre theologischen und technischen Belange, dafür verantwortlich gemacht, daß gerade die großbesetzten Werke mit Instrumenten kaum aufgeführt wurden und offenbar deshalb auch ein auffallend geringeres Interesse für wissenschaftliche Untersuchungen fanden. Auch dieser Befund ist einmal mehr Beleg für jene eigentümliche Verschränkung von Schütz-Praxis und Schütz-Forschung einschließlich der Schütz-Analyse.

Um so bemerkenswerter sind Arbeiten, die nicht in diesem Trend liegen. Zu nennen sind v.a. zwei Dissertationen: Die eine, von Albrecht Roeseler[42], handelt von den obligaten Instrumenten in den Psalmen Davids und in den *Symphoniae sacrae* I; sie bietet nicht nur eine Übersicht über die große Besetzungsvielfalt der untersuchten Werke, sondern erörtert vielmehr auch die Frage nach der Bedeutung des Instrumenteneinsatzes für die kompositorische Faktur. Die andere hier zu nennende Arbeit ist die in Freiburg entstandene Dissertation von Gerhard Kirchner[43], im Grunde eine Abhandlung über das Generalbaßspiel im 17. Jahrhundert am Beispiel Schütz, die sich jedoch auch auf die Untersuchung einzelner Werkausschnitte stützt.

Eine letzte Themengruppe betrifft die italienischen Einflüsse auf Schütz, die in der zweiten Literatur-Phase erst eigentlich eine Rolle spielt. Die erste zentrale Arbeit ist Siegfried Schmalzrieds Tübinger Dissertation von 1969 über Schütz' Italienische Madrigale und die seiner nordeuropäischen Mitschüler bei Giovanni Gabrieli[44]. Der besondere Ansatz der Arbeit liegt in der genauen Bestimmung und Anwendung der zeitgenössischen italienischen Termini auf die Untersuchung der Texte und der verschiedenen kompositorischen Mittel (Tonarten, Mensuren, melodische Gestaltungsformen) sowie im Werkvergleich. Ferner zu nennen wären einige Aufsätze, u.a. der von Martin Seelkopf über gemeinsame Elemente bei

---

Heinrich Schützens »Geistlicher Chormusik« von 1648, in: MuK 34 (1964), S. 271 ff.; CLEMENS GANZ, Der Beckerpsalter von Heinrich Schütz, in: Musica sacra 87, 1967, S. 46 ff. und 71 ff.; HELGA WICHMANN-ZEMKE, Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Kiel 1967; ALLAN ANDERSON ROSS, The »Saint John Passion« of Heinrich Schütz, Mus. Diss. Indiana Univ. 1968; ROGER BRAY, The »Cantiones sacrae« of Heinrich Schütz re-examined, in: ML 52 (1971), S. 299 ff.; HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform – dargestellt an seinen »Musikalischen Exequien« des Jahres 1636, in: Heinrich Schütz und seine Zeit. Kgr.-Ber. der Heinrich-Schütz-Festtage der DDR 1972, hrsg. von SIEGFRIED KÖHLER, Berlin 1974, Wiederabdr. in: HS-WdF, S. 349 ff.; REINHOLD GERLACH, Lateinische und deutsche Kompositionen bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen, in: Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 83 ff. (Die Liste soll einen Eindruck von der Vielzahl der Themen bieten, nicht jedoch Vollständigkeit.)

41 JOSHUA RIFKIN, Henrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: SJb 9 (1987), S. 5 ff.

42 ALBRECHT ROESELER, Studium zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz – Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae I, Diss. Berlin 1958.

43 GERHARD KIRCHNER, Der Generalbaß bei Schütz, Kassel 1960 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 18).

44 SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis – Studien zu ihren Madrigalen, Stuttgart 1972 (= Tübinger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1.

Grandi und Schütz[45] oder die Abhandlung von Wolfgang Osthoff über den Einfluß vor allem Monteverdis auf Schütz[46].

3. Die dritte und jüngste Phase der in Frage stehenden Literatur setzt neben dem Thema Sprachvertonng bei Schütz einen neuen Schwerpunkt. Man hat begonnen, Schütz sozusagen nicht nur »beim Wort« zu nehmen, sondern auch bei seiner Musik. In der Erkenntnis, daß Schütz Komponist und nicht Pastor war[47], fragt man nun auch nach der spezifisch musikalischen Anlage seiner Werke und sucht Satzart, Kompositionstechnik, Mittel der Sprachvertonung etc. vor dem Hintergrund des Kunstcharakters von Schütz' Musik durch analytischen Nachweis am Notentext zu erfassen und dabei den eigenen Ansatz kritisch mit im Blick zu behalten. Eine erste, allerdings kaum bemerkte Anregung dazu kam schon 1972 von Rifkin[48], der die Analyse auch der spezifisch musikalischen Zusammenhänge (»musical logic«) forderte, abgeleitet aus Schütz' eigener Forderung nach einem »guten Contrapunct«. Bisher habe man zu sehr nach der historischen Position und dem geistlichen Charakter seiner Musik geforscht und »many writers have remarked on the 'learned' or 'disciplined' quality of Schütz's music, but few have attempted to give substance to these observations«[49]. 1972, dem 300. Todesjahr von Schütz, erschien auch die kleine Musteranalyse von Carl Dahlhaus[50]. Am Beispiel des Konzerts *Was hast du verwirket* aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II will Dahlhaus demonstrieren, wie man – unter Voraussetzung einer bestimmten Fragestellung natürlich – Musik von Schütz zu analysieren hat. Es ist eine »Anweisung zum Analysieren«[51]. Wohl folgt auch sie der Auffassung von der »musikalischen Rhetorik« bei Schütz, für die das gewählte Beispiel paradigmatisch sei. Und der »Reichtum an kompositorischen Mitteln« werde von Schütz »nicht in formaler Absicht ausgebreitet«, sondern diene »zu nichts anderem, als eine zweite Unmittelbarkeit emphatischer Rede zu erreichen«[52]. Worin diese »zweite Unmittelbarkeit« besteht, zeigt Dahlhaus, indem er aber nicht nur die rhetorischen, sondern ebenso auch die »musikalisch motivierten« Mittel des Stückes herausarbeitet, ohne freilich deren Bedeutung für das Satzganze zu bestimmen.

Gewissermaßen einen Übergang stellt auch Eggebrechts Aufsatz *Heinrich Schütz* dar, der unter dem Titel *Musikalische Analyse (Heinrich Schütz)*

---

45 MARTIN SEELKOPF, Italienische Elemente in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz, in: Mf 25 (1972), S. 452 ff.

46 WOLFGANG OSTHOFF, Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJb 2 (1980), S. 78 ff. (deutsche Fassung der Abhandlung »Heinrich Schütz: L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nei Seicento« (= Centro tedesco di studi veneziani I), Venedig 1974.

47 Vgl. WERNER BREIG, Schütz-Aspekte im Vorfeld des Jubiläumsjahres 1985, in: Musica 1984, S. 526 ff.

48 JOSHUA RIFKIN, Schütz and Musical Logic, in: MT 113 (1972), S. 1067 ff.

49 Ebenda, S. 1070.

50 CARL DAHLHAUS, Heinrich Schütz: Kleines geistliches Konzert »Was hast du verwirket«, in: LARS-ULRICH ABRAHAM und CARL DAHLHAUS, Melodielehre, Köln 1972, S. 44 ff..

51 Ebenda, S. 7.

52 Ebenda, S. 44.

ebenfalls 1972 erschien[53]. Der Grundgedanke dieser Arbeit liegt in der Frage nach Aufgabe und Ziel analytischen Vorgehens selbst. Eggebrecht sucht seine Begriffe vom musikalischen »Sinn« und »Gehalt« am Beispiel Schütz zu exemplifizieren, und zwar an Teilen der *Musikalischen Exequien*. Auch hier ist das Ziel nicht, das Werk als Ganzheit, eben als in sich schlüssiges Werk, zu analysieren, sondern über Einsichten in die Gestaltungsweise von Schütz hinaus die Ziele von musikalischer Analyse schlechthin zu formulieren.

Ans Ende seiner Überlegung stellt Eggebrecht eine Zusammenfassung seiner Thesen, die er zum Herforder Schützfest 1979 geäußert hatte[54]. So provozierend diese Thesen waren und so stark die Reaktionen darauf[55] – so zeugen sie doch von einer Wende in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung um Schütz' Musik. Und so konnte Werner Breig im Geleitwort des 1979 ins Leben gerufenen Schütz-Jahrbuches feststellen, daß die Phase der »fraglosen Vergegenwärtigung und Identifizierung der Vergangenheit angehört«. Dies brauche »keine Lähmung« zu bedeuten, sondern biete im Gegenteil »die Chance einer neuen, unvoreingenommenen Offenheit für die vielfältigen Aspekte von Schütz' Werk«[56].

Es scheint in der Tat so zu sein. Denn allenthalben rühren sich die Stifte für eine Form der Werkuntersuchung, die weniger auf die kirchenmusikalische Bedeutung von Schütz abzielen als vielmehr seine überragende Rolle für die Musik- und Kompositionsgeschichte des 17. Jahrhunderts behandeln und analytisch aufzuzeigen suchen. Gewissermaßen programmatische Züge trägt der zweiteilige Aufsatz von Stefan Kunze zur »Instrumentalität und Sprachvertonung« bei Schütz[57]. Grundlegend an Kunzes Ansatz ist die These, daß in den Wandlungen der Vokalmusik um 1600 die Voraussetzungen für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert zu suchen und zu finden sind. Der neue Generalbaßsatz und die zunehmende Vertikalität des Vokalsatzes, die »Emanzipierung« der »tragenden Elemente des musikalischen Baus«, nämlich »Klang und Rhythmus«[58], sind die wesentlichen Stützen der Wandlung, die letztlich »auch die Konzeption einer sprachfreien Instrumentalmusik« ermöglichte[59]. In einem eigenen Aufsatz versuche ich[60], am Beispiel einer Motette aus der *Geistlichen Chormusik* eine exemplarische Analyse zu geben. Sie will zeigen, daß Schütz' Kunst gerade darin besteht, hinter Sprachvertonung und Textauslegung ein Stück autonomer Musik zu schaffen, d.h. eine kompositorische Faktur, in der sich die Elemente zu einem

---

53 HANS HEINRICH EGGEBRECHT, Musikalische Analyse (Heinrich Schütz), in: Musicological Annual 7, Ljubljana 1972, Wiederabdruck als: Heinrich Schütz, in: H. H. E., Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 106 ff..

54 EGGEBRECHT, Schütz und Gottesdienst, a. a. O.

55 Vgl. u.a. WILHELM KAMLAH, Der Anfang der Schützbewegung und der musikalische Progressismus – Historisches und Kritisches zu Hans Heinrich Eggebrechts Herforder Schütz-Vortrag, in: MuK 39 (1969), S. 207 ff.

56 WERNER BREIG, Geleitwort zum SJb 1 (1979), S. 5.

57 STEFAN KUNZE, Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz, in: SJb 1, 1979, S. 9 ff.; Zweiter Teil als: Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz – Mit einem Exkurs zur »Figurenlehre«, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 39 ff.

58 Ders., Instrumentalität und Sprachvertonung, a. a. O., S. 17.

59 Ebenda, S. 24.

60 WOLFRAM STEINBECK, Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: SJb 3 (1981), S. 51 ff.

sich selbst begründenden Sinnzusammenhang fügen. Den gewissermaßen umgekehrten Weg geht Ulrich Siegele in seiner Einzelanalyse[61]. Nicht die Probleme der musikalischen Analyse seien Motivation seiner Untersuchung, sondern vielmehr Probleme, die sich erst aus der Analyse Schützscher Musik ergäben, nämlich Schütz' eigenwillige theologische Auslegung durch seine individuelle Vertonung.

Wie schon erwähnt, läßt sich die Art der Auseinandersetzung mit Schütz in der dritten Phase kaum sinnvoll zusammenfassen. Die erste Phase war bemüht um die Ausbreitung von Grundlagen und um Einsichten in große Zusammenhänge. Vielfach fehlte es jedoch an tiefer und breiter Kenntnis zeitgenössischer, insbesondere musiktheoretischer Quellen. Dies wurde in der zweiten Phase auf breiter Basis nachgeholt, gleichzeitig aber der Blickwinkel eingeengt auf den Aspekt der Rhetorik und der Textexegese bei Schütz. Die dritte Phase legt einen neuen Schwerpunkt auf spezifisch musikalische und charakteristische Gestaltungsmittel von Schütz, ist darüberhinaus aber in der Tat durch Offenheit für die Vielfalt der Probleme gekennzeichnet.

Das Gedenkjahr 1985 hatte gewiß nicht den Charakter eines Durchbruchs, vielleicht aber den einer Wende. So zumindest können insbesondere die Beiträge zum Stuttgarter Musikfest gewertet werden, vor allem jene, die unter der Rubrik »Werkgattungen und analytische Methoden« zusammengefaßt sind[62]. Martin Just[63] sucht exemplarisch die »musikalische Zeitstruktur« an Werken der *Kleinen geistlichen Konzerte* zu fassen, Form als Rhythmus von Klangprogressionen, Kadenzbeziehungen und Abschnittproportionen etc. zu bestimmen und damit eine Methode zu finden, mit der der immanente Zusammenhang eines Werkes greifbar wird. Klaus-Jürgen Sachs[64] untersucht die eigentümliche Satztechnik im *Becker-Psalter* und dringt damit in Schütz gewissermaßen kontrapunktische Konzeption des Kantionalsatzes vor. Werner Breig unternimmt es[65], in den Motetten der *Geistlichen Chormusik* die »Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen« unter dem Begriff der »musikalischen Syntax« zu beschreiben und »die Beschaffenheit der textlich-musikalischen Einzelglieder« im Blick auf ihre Funktion für den Zusammenhang zu bestimmen. Und in meinem eigenen Beitrag[66] suche ich den Instrumentalcharakter in Schütz' *Symphoniae sacrae* exemplarisch zu fassen, der als Integration oder Angleichung der vokalen und instrumentalen Mittel beschrieben werden kann.

---

61 ULRICH SIEGELE, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte – Heinrich Schützens Motette »Die mit Tränen säen« aus der »Geistlichen Chormusik«, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 50 ff.

62 Abgedruckt in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, 2 Bde, Kassel 1987, Bd. 1, S. 99ff.

63 MARTIN JUST, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten« von Heinrich Schütz, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 99 ff.; erweiterte Fassung in: SJb 9 (1987), S. 44 ff.

64 KLAUS-JÜRGEN SACHS, Zum Beckerschen Psalter von Heinrich Schütz, in : Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 117 ff.; erweiterte Fassung als: Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz, in: SJb 9 (1987), S. 61 ff.

65 WERNER BREIG, Zur musikalischen Syntax in Schütz' »Geistlicher Chormusik«, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 123.

66 WOLFRAM STEINBECK, Der Instrumentalcharakter bei Schütz – Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae«, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 106 ff.; erweiterte Fassung in: SJb 9 (1987), S. 22 ff.

Zu nennen sind ferner Arbeiten, die zur dritten Themengruppe mit der Behandlung spezieller Gestaltungsmittel bei Schütz gehören. Einen breiteren Raum nehmen Untersuchungen der Harmonik bei Schütz ein, so die Stuttgarter Beiträge von Walter Werbeck[67] und von Wolfgang Witzenmann[68]; oder die amerikanische Dissertation von Thomas Bernick[69]. Schütz' ebenfalls eigentümlicher Art der Choralbearbeitung widmet sich Arno Forchert[70]. Werner Breig untersucht »Parodieverfahren bei Heinrich Schütz«[71] und an anderer Stelle die Behandlung der Mehrchörigkeit und ihre formbildenden Aspekte[72]. Dem Thema der Mehrchörigkeit widmet sich auch Victor Ravizza in seinem Stuttgarter Beitrag, insbesondere unter dem Aspekt der venezianischen Tradition[73]. Franco Piperno fragt nach der Gestaltung der Instrumentalsinfonien in den *Symphoniae sacrae* I und deren Beziehung zum Vokalteil[74]; und Silke Leopold nach »Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen«[75]. – All dies sind Arbeiten, die den spezifisch musikalischen Aspekt bei Schütz betonen und einen Beitrag zu einem reich differenzierten, nunmehr vor allem auch kompositorisch begründeten Schütz-Bild liefern.

4. Die thematischen und methodischen Schwerpunkte in der Literatur zur Schütz-Analyse haben sich in der Tat grundlegend gewandelt. Wie aber läßt sich die skizzierte Wende begründen? Pauschal gesagt, dürfte es in der Tat ein neuer Begriff des Alten sein, der zu einer Wandlung des Schütz-Bildes beiträgt. Und die distanziertere Auffassung steht offensichtlich mit einem Generationswechsel in Zusammenhang, der die Chance zu endgültiger Befreiung von ideologischer Befrachtung bietet. Die Fremdheiten, von denen Stefan Kunze 1985 sprach[76], werden durchaus als solche begriffen und ermöglichen jenes Stück Distanz, das der wissenschaftlichen Erschließung einen klaren Kopf bewahrt, auch und gerade wenn es um den Kunstcharakter dieser 'alten' Musik geht. Die neue Art analytischen Zugangs zu Schütz deckt sich übrigens entstehungsgeschichtlich mit der neuen Aufführungspraxis alter Musik – und offensichtlich auch inhaltlich. Die begeisterte Musizier-Form der Vergangenheit, die Schütz wie Bach behandelte und mit Mitteln des 19.

---

67 WALTER WERBECK, Schütz und die Tradition der Kirchentonarten, in : Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a.a.O, S. 66 ff.

68 WOLFGANG WITZENMANN, Modalität und Tonalität in Schützens »Geistlicher Chormusik«, in: Kgr.Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 382 ff.

69 THOMAS BERNICK, Heinrich Schütz on modality, Phil.Diss. University of Chicago 1979.

70 ARNO FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJb 4/5 (1982/83), S. 57 ff.

71 WERNER BREIG, Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz, in: Musica 26 (1972), S. 17 ff.

72 Ders., Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz, in: SJb 3 (1981), S. 24 ff.

73 VICTOR RAVIZZA, Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a.a.O, S. 53 ff.

74 FRANCO PIPERNO, La sinfonia strumentale nel primo volume delle »Symphoniae sacrae« di Heinrich Schütz, in: Heinrich Schütz e il suo tempo – Atti del primo Convengo Internazionale di Studi, Urbino 1978, Rom 1981, S. 185.

75 SILKE LEOPOLD, Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 86 ff.

76 STEFAN KUNZE, Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz, in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, a. a. O., S. 10 ff.

Jahrhunderts interpretierte (was bei jenem noch angehen mag), verkleisterte das Ferne, das Vergangene, das heute zu Schütz' Musik gehört, und förderte blinde Identifikation. Die neue, wie auch immer »historische Aufführungspraxis« zielt auf das Gegenteil: auf Transparenz. Sie öffnet Augen und Ohren und schafft doch Distanz (mitunter auch zum Genuß), indem sie das Alte als solches zu bewahren sucht (wobei allerdings die Rechthabereien um die wahre Authentizität ihrerseits zu Verbohrtheiten führen).

In seinem genannten Rückblick auf 1985 äußert Walter Blankenburg nach wie vor die beschwörende Formel: »Der eigentliche Ort von Schützens Schaffen ist der Gottesdienst«[77]. Dem kann entgegengehalten werden: Schütz' »eigentlicher Ort« war der Gottesdienst, nun wird es das Kirchenkonzert sein.

IV

Schütz' Leistung für die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts beruht bekanntlich auf seiner höchst eigenwilligen Übertragung der Neuerungen Italiens nach Deutschland, aus der italienischen Sprache in die deutsche, aus dem weltlichen in den gottesdienstlichen Raum. Er war tatsächlich in allem der Erste. Die Vermittlung aber verlief nirgends als radikale Änderung, nirgends unter Preisgabe oder auch nur Ablehnung des Alten, wie in Italien. Nicht konservativ, sondern integrativ war Schütz' Wirken; Vermittlung hieß bei ihm Integration. Und wie Schütz instrumentalen und vokalen Ton zu neuer Einheit verschmolz, so wurde Musik nicht allein Darstellung von Text, Handlung oder Inhalt in »zweiter Unmittelbarkeit«, wie es Dahlhaus formulierte. Sie sollte vielmehr auch als das vernommen und verstanden werden, als was sie aufgewendet wurde, als kunstvolle Musik, oder mit Christoph Bernhard: als Kunst, in der »sowohl Oratio als Harmonia Domina« ist[78]. Um dies zu erreichen, bedurfte es für Schütz des erklärten Festhaltens am lehr- und lernbaren Regelwerk, am Gesicherten und Geordneten; und um das Neue zu integrieren, der immanenten Erweiterung. Beides hat Schütz zum Ausgleich, in ein ausgewogenes Verhältnis gebracht. Wie Monteverdi der Musik die 'Emanenz', die Dimension nach Außen, das Szenisch-Gestische, schuf, so vermochte Schütz der Musik gleichsam eine Dimension nach innen, Immanenz zu geben. Schon Philipp Spitta ist auf eine ähnliche Idee gekommen, als er, wie jüngst Friedhelm Krummacher dargelegt hat, von Schütz als dem »poetischen Musiker« sprach[79].

Einfallsreichtum, Nuancenvielfalt, insbesondere aber aufs Ganze gerichtete Aussage und aufs Ganze abzielende Formgebung, Ausgewogenheit von Sprachbezug und immanent-musikalisch begründeter Faktur, d.h. die Kunst einer allseitigen Integration – das sind die besonderen Merkmale, die Schütz von seinen Zeitgenossen unterscheiden und im allgemeinen über sie hinausragen läßt. Der neuen deutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gab Schütz durch eben diesen inneren Ausgleich die Gestalt kompositorischer Unanfechtbarkeit und absoluter Gültigkeit. Und mit beidem verbindet sich der Werkcharakter, der wohlkalkulierte Kunst-

---

77 WALTER BLANKENBURG, Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985, a. a. O., S. 62.
78 BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus, a. a. O., S. 83.
79 Vgl. KRUMMACHER, a. a. O.

anspruch seiner Musik, der hinter aller gottesdienstlicher Funktion und Zielsetzung wirksam und auch greifbar ist. In ihm äußert sich jenes Stück Autonomie, die uns, um sie zu begreifen, zur Analyse zwingt, einer Analyse, die auf das für Schütz Wesentliche zielt, auf seine kompositorische Kunst nämlich.