

# Überlegungen zur Schütz-Rezeption

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

Wo Schütz festlich gefeiert wird, besteht wenig Anlaß zum Zweifel am Verständnis seiner Musik. Zu unmittelbar lebendig wirken seine Werke für Hörer wie Mitwirkende, als daß über Probleme des Zugangs zu Schütz nachzudenken wäre. Daß freilich ein Schützfest eine Besonderheit bleibt, sollte dennoch nicht ganz vergessen werden. Denn der Umstand, daß Schütz nur ausnahmsweise umfassend präsentiert werden kann, verweist zugleich auf die Tatsache, daß sein Werk kaum insgesamt und dann nur in einem eng begrenzten Sektor des Musiklebens präsent blieb. Achtenswert ist gewiß der Versuch, im Vergleich mit sehr anderer Musik – von Bach über Draeseke zu Schweizer – für das Werk von Schütz eine weitere Perspektive zu öffnen. So anregend solche Konfrontationen sind, so offen bleibt es gleichwohl, ob es ein musikhistorisches Kontinuum gebe, in dem Schütz einen festen Platz beanspruche. Wenn selbst in Deutschland sein Oeuvre nur begrenzt erfahrbar bleibt, so kann das nicht allein an geistlichen Texten liegen, die auch für die Resonanz von Bach und Händel keine unüberwindbare Barriere bilden. Und daß seine Musik früher entstand als die Bachs, dürfte Schwierigkeiten ihrer Rezeption kaum erklären. Denn ältere Musik – wie die Monteverdis – hat mittlerweile ihren Platz in einem pluralistischen Musikleben gewonnen, das selbst Werke aus Mittelalter und Renaissance zuläßt. Dagegen nimmt sich Musik von Schütz fast als zu vertraut aus, um noch einen quasi exotischen Reiz auszuüben. Dennoch verbinden sich mit ihr Momente des Fernen und des Kirchlichen, die ihren Status im öffentlichen Konzert einschränken. Und sie markieren eine Begrenzung, deren Chancen und Lasten an der Rezeptionsgeschichte ablesbar sind.

Zwar gilt es heute als anachronistisch, Maßstäbe und Erwartungen unserer Zeit unbesehen auf Musik wie die von Schütz zu übertragen. Daß man etwas von historischer Aufführungspraxis wissen müsse, hat sich ebenso herumgesprochen wie die Kenntnis mancher Aspekte der zeitgenössischen Modus- oder Figurenlehre. Was es aber bedeutet, daß solche Musik nur historisch faßbar sei, bleibt weithin dennoch offen. Einerseits scheint festzustehen, daß historischer Musik kein naïv direkter Zugriff entsprechen kann. Auf der anderen Seite dürfte es einleuchten, daß wir solche Musik mit anderen Voraussetzungen erfassen als die Zeitgenossen von Schütz. Je genauer man historische Prämissen zu rekonstruieren sucht, desto spürbarer werden auch die Grenzen der historischen Rekonstruktion. Sie sind in den historischen Erfahrungen begründet, die eine Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit ausmachen. Zu durchschauen ist diese Differenz, indem man sich den Weg bewußt macht, auf dem die Kunst von Schütz entdeckt und zugänglich gemacht wurde. Die Kontinuität dieser Tradierung zu verdrängen, wäre wenigstens ebenso unhistorisch wie der Verzicht auf andere historische Kategorien. Geschichtliche Gegenstände, die nicht tot und vergessen sind, haben in ihrer Fortwirkung mehrere Dimensionen: Zwischen ihrer ursprünglichen Genesis und ihrer heutigen Geltung



vermittelt die Geschichte ihrer Rezeption, der sich nicht ohne Verlust ausweichen läßt.

Es mag freilich als verspätete Reaktion auf überholte Moden der Geisteswissenschaften wirken, wenn man heute auf Schütz die Methoden der Rezeptionsforschung anzuwenden sucht. Denn die Rezeptionsgeschichte dürfte in der Literaturwissenschaft – in der sie ausgebildet wurde – ihren Höhepunkt überschritten haben, bevor sie in der Musikwissenschaft schon hinreichend erprobt werden konnte. Gleichwohl verstrich das Gedenkjahr 1985 ohne den Versuch, sich auf die Bedingungen und Folgen der Schütz-Rezeption zu besinnen, obwohl ein zentraler Kongreß auch seine Musik als »ästhetische Gegenwart« proklamierte<sup>1</sup>. Allerdings wäre es kaum ertragreich, Methoden der Rezeptionsforschung auf Schütz zu übertragen. Nicht nur liegen kaum Belege vor, aus denen der einstige »Erwartungshorizont« von Hörern zu rekonstruieren wäre. Vielmehr entfaltete die Musik von Schütz – trotz seines Ansehens im deutschen Raum – nicht eine so anhaltende Nachwirkung, daß sich eine kontinuierliche Geschichte seiner rezeptiven Wirkung nachzeichnen läßt. Schon die Werke begabter Schüler wie Matthias Weckmann und Christoph Bernhard lassen den Abstand zum Lehrer erkennen, und erst recht der Generation von Bach oder Händel war Schütz eher dem Namen nach als durch seine Werke bekannt<sup>2</sup>. Und selbst die spätere Entdeckung seiner Musik erlaubt es kaum, für die Zeit vor etwa 1920 vom Kontinuum einer Rezeptionsgeschichte zu sprechen. Denn die musikalische Historiographie, die sich im 19. Jahrhundert von Brendel an über Ambros bis zu Riemann ausbildete, kam weithin ohne den wenig bekannten Namen von Schütz aus<sup>3</sup>. Und wo er dann in die Annalen der Musikgeschichte eingefügt wurde, galt er zumeist nur als Repräsentant einer eingegrenzt deutschen, dazu protestantischen Tradition. In welchem Maß diese Einschränkungen fortwirken, wäre leicht an Stichproben gerade aus außerdeutscher Sicht zu zeigen.

Es fragt sich allerdings, ob Rezeptionsgeschichte primär an der Zahl der Belege oder der Kontinuität der Überlieferung zu messen ist. Unleugbar bilden auch wenige, qualitativ aber entscheidende Urteile maßgebliche Zeugnisse der Rezeption, falls sie einsehbare Wirkung entfalteten. Die Leistungen aber, die Carl von Winterfelds Untersuchungen und Philipp Spittas Editionen bedeuteten, waren nicht nur für die Kenntnis der Werke, sondern auch für das Urteil über ihre Bedeutung maß-

- 
- 1 Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Bach, Händel, Schütz, Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, hrsg. von DIETRICH BERKE und DOROTHEE HANEMANN, Kassel u. a. 1987, Bd. I, Symposium I: Heinrich Schütz, S. 37-131; STEFAN KUNZE, Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz, ebenda, S. 10-17.
  - 2 FRIEDHELM KRUMMACHER: Spätwerk und Moderne – Über Schütz und seine Schüler, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., Kopenhagen 1989, S. 155-175; ders., Heinrich Schütz – ein Klassiker?, in: Gattungen der Musik und ihre Klassiker, hrsg. von HERMANN DANUSER (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 1), Laaber 1988, S. 35-58.
  - 3 Vgl. etwa FRANZ BRENDEL, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich ..., Leipzig 1852, <sup>2</sup>/1878, S. 160 ff.; AUGUST WILHELM AMBROS, Geschichte der Musik, Bd. IV, erw. von Hugo Leichtentritt, Leipzig <sup>3</sup>/1909 (wo S. 773 nur die italienische Musik des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommt); HUGO RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II/2: Das Generalbaßzeitalter, Leipzig 1912, S. 489 ff. (wo in knappem Ausblick Schütz immer noch für den »Übergang der musikalischen Hegemonie auf Deutschland« einsteht).



geblich<sup>4</sup>. Als erste entscheidende Schritte, für die weitere Forschung und Praxis noch im Widerspruch bestimmend wurden, rechtfertigen sie den Versuch, Phasen der Rezeption im Verhältnis zum Verständnis der Musik von Schütz zu erfassen.

In einem Überblick über die Geschichte der Schützforschung konnte Walter Blankenburg noch 1985 anmerken, Winterfelds Buch über Gabrieli (1834) bedeute »die Geburtsstunde der Schütz-Forschung«<sup>5</sup>. Dagegen falle Spittas Gedenkaufsatz (1885) zwar durch eine »in spätromantischen Kategorien erfolgte Charakterisierung von Schütz' Musik« auf, doch entspreche er damit nur zwangsläufig »dem damaligen Stand der musikgeschichtlichen Forschung«. Die herablassende Einschränkung von Spittas Einsatz – dessen Verdienst dabei auf die Gesamtausgabe reduziert wird – ist ebenso kennzeichnend wie die unkritische Hervorhebung von Winterfelds Sicht. Ihre Bevorzugung erklärt sich aber kaum aus dem zeitlichen Primat, der Winterfeld zukommt. Sie resultiert ebenso aus der Akzentuierung von Schütz als Kirchenmusiker durch Winterfeld, dessen Sicht freilich durch die einseitige Frage nach dem Verhältnis der »Kunst des Tonsatzes« zum »Kirchengesang« der Gemeinde begrenzt wurde<sup>6</sup>. So sah denn auch Blankenburg einen »Neubeginn von ungleich größerer Intensität« in der »Schütz-Bewegung dieses Jahrhunderts« zumal durch ihre »Wechselwirkung von Forschung und Praxis«. Sie wäre zwar »ohne die vorangegangene Forschung« nicht möglich gewesen, doch sei sie »vom Historismus des 19. Jahrhunderts her keinesfalls allein zu erklären«<sup>7</sup>. Damit wurden die früheren Leistungen nicht nur als Stück des Historismus identifiziert, sondern auch zur bloßen Vorgeschichte reduziert, auf der die Fortschritte der weiteren Forschung sich erst recht ergeben konnten. Nun ist es gewiß unbestritten, daß die Erschließung des Oeuvres von Schütz sich erst nach dem ersten Weltkrieg auf weiter Grundlage vollzog. Unzweifelhaft sind nicht nur die Verdienste der Forschung seither, wobei Blankenburg den Hinweis auf »die wichtigen Kieler Arbeiten« von Friedrich Blume, Anna Amalie Abert und Kurt Gudewill nicht versäumte<sup>8</sup>. Auch die Dringlichkeit aller weiteren Studien zur Quellenlage, Aufführungsweise, Biographie oder Theorie wird von niemand geleugnet. Doch kam in der Skizze von Blankenburg zum einen nicht zur Sprache, in welchem Maß die spätere Spezialforschung den Erfahrungen der frühen Rezeption verpflichtet ist. Und übergangen wurden zum anderen die ambivalenten Vorzeichen, unter denen die Schütz-Bewegung von vornherein stand. Denn sie waren es, die dann weit später auch den heftigen Einspruch von Theodor W. Adorno und zumal von Hans Heinrich Eggebrecht veranlaßt haben<sup>9</sup>.

Im Rückblick konnte Wilibald Gurlitt 1935 feststellen, jene »Schütz-Bewegung« sei gerade im Gegensatz zur Bach-Rezeption erst die Tat »der aus dem Weltkrieg heimkehrenden Jugendbewegung und der von den Besten der Frontgeneration ge-

4 Zu den Arbeiten WINTERFELDS und SPITTAS s. u. Anm. 22-23 und 27.

5 WALTER BLANKENBURG, Einleitung zu: HS-WdF, S. 4; zum Folgenden ebenda S. 5f.

6 CARL VON WINTERFELD, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Bd. II, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1966, S. 207-230.

7 BLANKENBURG in HS-WdF, S. 6.

8 Ebenda, S. 7.

9 Zu den Arbeiten von ADORNO und EGGBRECHT s. unten Anm. 17 und 18.



fürten Singbewegung« gewesen<sup>10</sup>. Damit wurde die Schütz-Bewegung von Anfang an als Antwort auf den Krieg, als Kompensation von Enttäuschung und damit auch als Flucht aus der Gegenwart mit der Jugend- und Singbewegung verkoppelt. Für Gurlitt ließ sich »Schützens Größe neu« erst durch eine Jugend erfahren, »der Musik wieder ein gemeinschaftsbildender Wirkungszusammenhang bedeutete«. Schütz also wurde im Dienst der Gemeinschaft gegen den exzessiven Anspruch des Individuums in Dienst genommen. In seiner Musik suchte demnach die junge Generation »die verlorengegangene Einheit von Mensch und Musik als ein Grundgesetz ihres Lebens«. Das heißt nicht weniger, als daß Schütz zur Lebenshilfe benutzt wurde – gerade gegenüber der Isolierung des Individuums in der spätbürgerlichen Zivilisation. Und nahe genug liegt dann seine Beanspruchung als Zuflucht aus den Zwängen der Moderne oder als Bollwerk gegen Irrwege aktueller Kunst. So wurde Schütz für Gurlitt nicht nur gleichsam zum Inbegriff einfacher Wahrheit gegenüber Konflikten der Gegenwart. Er erschien vielmehr »als eine vollgültige Verkörperung deutschen Künstlertums [...], als ein Großmeister deutscher Sing-Kunst«<sup>11</sup>. Weniger befremdlich als die Pointierung des vokalen »Singens« ist die Beanspruchung als des »Deutschen« für einen Musiker, dessen Werk ohne die Begegnung mit Italien unbegreiflich bliebe. Doch sah Gurlitt die »tiefsten Wurzeln« von Schütz »im Neuaufbruch volklicher Kräfte«, denen sich »die geschichtliche Schicksalsgemeinschaft des Raumes« verdankte. Und wichtiger als die Anregungen aus Italien wurde seine Abwendung »vom Italianismus«, da sie auch eine Wende »zum lutherisch-protestantischen Norden« war.

Ein solcher Text summiert nicht nur beispielhaft die Stereotypen des Nationalen, des Konfessionellen und des Regressiven. Er benennt vielmehr auch die einseitigen Prämissen, die lange die Schützforschung belastet haben. Denn in ihrem Schatten stand auch nach 1945 lange genug das Verhältnis zu Schütz. Man könnte über Gurlitts Beitrag hinweggehen, wäre er nicht ein Indiz für Motive, die sonst kaum so klar hervortraten. Zwar entstammt er den Jahren nach 1933, doch definiert er rückblickend die Impulse der Bewegung seit 1918. Glaubhaft dürfte er gerade dort sein, wo er die Verknüpfung der Schütz- mit der Jugendbewegung hervorhebt. Und desto mehr Gewicht gewinnen die Indizien nationaler, wo nicht rassischer Beschränkung, die sich latent ebenso gegen die Forderungen der Moderne richten, wie sie der ideologischen Inanspruchnahme vorgearbeitet haben. Daß Schütz damals eine spezielle Konjunktur erlebte, wirkt nachträglich eher als Last denn als Gewinn. Wichtiger als die unerträglichen Festreden des Gedenkjahres 1935 sind aber die wissenschaftlichen Stellungnahmen aus jener Zeit. Zurückhaltend meinte Blume noch 1931, durch den »erlebnishaften Ausgleich [...] religiöser Richtungen« habe Schütz als »Geistesaristokrat« seine »geschichtliche Sendung« erfüllt<sup>12</sup>. Vier Jahre danach sprach Blume über »Gesetz und Freiheit« bei Schütz, doch betonte er

10 WILIBALD GURLITT, Heinrich Schütz – Zum 350. Geburtstag ..., in: JbP 1935, S. 64-83; Wiederabdruck in: W. GURLITT, Musikgeschichte und Gegenwart – Eine Aufsatzfolge, hrsg. von HANS HEINRICH EGGBRECHT, Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 1) S. 140-158, besonders S. 157; abgedruckt auch in dem in Anm. 5 zitierten Sammelband, S. 74-98.

11 GURLITT in: Musikgeschichte und Gegenwart I, S. 157.

12 FRIEDRICH BLUME, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, Reprint Wiesbaden 1979, S. 110.



nun dessen Leistung als »bewußter Führer der deutschen Musik«, der »zwischen Persönlichkeit und Gemeinschaft« einen Ausgleich erreichte<sup>13</sup>. Auch Hans Joachim Moser schien es 1936 unstatthaft, »Schützens universelle Erscheinung allzu bekenntnisthaft und allzu innerdeutsch einzuengen«<sup>14</sup>. Er sah also die Vereinigungen, die durch eine konfessionell und national gestimmte Bewegung drohten. Dennoch galt auch für ihn Schütz nicht nur als »der wortgewaltigste Prediger in Tönen«, sondern zugleich als »einer der größten Vertreter echter Deutschheit in solcher überfremdeten Zeit«<sup>15</sup>. All solche Texte könnte man heute übergehen, wenn sie nicht auch zu den Grundlagen der neueren Schützliteratur zählten. Denn noch 1953 war es möglich, in einem Sammelband ein fast pathetisches »Bekenntnis zu Heinrich Schütz« abzulegen. In ihm bezeugte Karl Vötterle, daß man nach 1918 bei Schütz »Wertbeständigkeit und festen Halt« gesucht habe, während man nach 1945 seine »wurzelhafte Frömmigkeit« als einen »festen Bestandteil unseres geistigen Lebens« erfahren konnte<sup>16</sup>. An gleicher Stelle ließ sich ähnlich auch die »Krise« der Gegenwart beschwören, in der nun Schütz eine »Gesundung unserer Musikkultur« verheiße. Daß so irrealer Erwartungen an Schütz auch eine Last bedeuten könnten, wurde ebenso wenig bewußt wie die Verwurzelung derartiger Ansprüche in der vormaligen »Schütz-Bewegung«. Nachträglich erst wird deutlich, wie kontinuierlich sich fatale Motive seit 1918 erhielten.

So kann es auch kaum verwundern, wenn ein herausgedrängter Emigrant wie Adorno sich zu einer heftigen, freilich auch blinden Attacke provoziert sah, die sich gegen »rudimentäre Vorformen« wie Schütz richtete. Deklarierte er Schütz und Telemann als bloßes »Weideland für Dissertanten«, so ist ihm dennoch kaum eine Unkenntnis anzulasten, die auch das Ergebnis einer einseitigen Rezeption war<sup>17</sup>. Seine Polemik sollte eher nachdenklich machen, sofern man nach ihrer Begründung fragt. Adornos »Kritik des Musikanten« galt zwar generell der Jugendbewegung, doch verstellte sie die Problematik eher erneut statt sie zu korrigieren. Denn sie zielte zwar weniger auf Schütz selbst als auf seine Rezeption seit 1920, sie wandte sich damit aber auch gegen einen Komponisten, der es eigentlich verdient hätte, so wie Bach »gegen seine Liebhaber verteidigt« zu werden. Adorno konnte kaum wissen, wogegen er polemisierte. Denn die Entdeckung der Musik von Schütz in ihrem künstlerischen Rang, wie sie von Winterfeld und Spitta eingeleitet worden war, war inzwischen durch sehr andere Akzente überdeckt worden. Als eine Reaktion auf Adornos Kritik liest sich heute – nachdem der Pulverdampf verzogen ist – die so nötige wie scharfe Abrechnung mit der Schütz-Bewegung, die Hans Heinrich Egge-

13 Ders., Heinrich Schütz – Gesetz und Freiheit, in: Deutsche Musikkultur I (1936-37), S. 36-46, besonders S. 37 und 43.

14 HANS JOACHIM MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 1936, <sup>2</sup>/1954, Vorwort S. XIV.

15 Ebenda S. 205.

16 KARL VÖTTERLE in: Bekenntnis zu Heinrich Schütz, Kassel 1954, S. 5-8, besonders S. 7; KURT GUDEWILL, Heinrich Schütz und die Gegenwart, ebenda S. 65-78, besonders S. 75.

17 THEODOR W. ADORNO, Kritik des Musikanten, in: TH. W. A., Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956, S. 62-101, besonders S. 73; ders., Der mißbrauchte Barock, in: TH. W. A., Ohne Leitbild – Parva aesthetica, Frankfurt a.M. 1967, S. 133-157, sowie Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: TH. W. A., Prismen, Frankfurt a.M. <sup>2</sup>/1969, S. 162-179.



brecht 1969 in seiner Herforder Rede über »Schütz und Gottesdienst« vortrug<sup>18</sup>. Gegenüber der einseitigen Beanspruchung von Schütz bleibt es das Verdienst Eggebrechts, eindringlich auf den historischen Kontext des »musicus poeticus« Heinrich Schütz verwiesen zu haben<sup>19</sup>. Damit wurden nachdrücklich die historischen Kategorien benannt, die der Musik von Schütz entsprechen, sofern sie der Theorie und Terminologie seiner Zeit entstammen. Seither haben solche Kriterien die Forschung nachhaltig und mitunter fast ausschließlich bestimmt. Indem durch die Figurenlehre aber erneut die Sprache und ihre Auslegung durch Schütz akzentuiert wurde, entsprach die historische Sicht zugleich der vormaligen Auffassung von Schütz als »Prediger in Tönen«. In den Hintergrund trat dagegen nicht nur die Frage, in welchem Maß die Figurenlehre – und mit ihr als Voraussetzungen die Kontrapunkt- wie die Moduslehre – für ein hinreichendes Verständnis der Werke geeignet seien. Vielmehr wurde auch kaum danach gefragt, in welchem Maß das Oeuvre von Schütz allein als Auslegung des Wortes oder gar als gottesdienstliche und liturgische Musik zu bestimmen sei. Und demgemäß fanden geistliche und weltliche Madrigale, höfische Festmusiken und auch mehrhörige Psalmen kaum gleiche Aufmerksamkeit wie die geistlichen Konzerte und Motetten.

Zwar konnte sich die Forschung von fatalen Prämissen lösen, ohne die schätzenswerten Verdienste der früheren Bewegung zu leugnen oder zu verringern. Und die neuen Bemühungen erreichten nicht nur eine größere Breite, sondern zielten auf die historische Grundlegung der Voraussetzungen. Sie konzentrierten sich daher vielfach auf Fragen der Biographie, der Überlieferung und der Chronologie, und neben der Aufgabe weiterer Editionen standen die Versuche, die Musik von Schütz im Verhältnis zur historischen Theorie zu fassen. Es unterblieb jedoch der Rekurs auf jene frühen Stadien der Rezeption, die oft zwar als Ausgangsphase gewürdigt wurden, die man zugleich aber längst hinter sich gelassen habe. Fraglich ist indes, wie weit die Absicherung durch historische Kategorien allein für das Verständnis der Werke zureichen kann. Allein die Form ihrer Darbietung heute – um mit einer Äußerlichkeit zu beginnen – ist ein Anachronismus, ohne daß sich die Form der konzertanten Aufführung umkehren ließe. Auch wo man sich – zweitens – um historische Instrumente oder Spieltechnik bemüht, werden die Ereignisse immer als Resultat historischer Rekonstruktion und zugleich als Differenz zur aktuellen Praxis definiert bleiben. Und im Verhältnis zu der historischen Theorie – drittens – stellt sich die Frage, ob sich die Werkinterpretation auf Quellen stützen kann, deren Gegenstand eher eine Elementarlehre als die Kunst von Schütz war. Denn die eingreifenden Änderungen des Takt- und Modusystems, die erst im 18. Jahrhundert von der Theorie systematisch bestimmt werden konnten, vollzogen sich kompositorisch schon früher in einem Ausmaß, das es zweifelhaft erscheinen läßt, inwieweit das Komponieren von Schütz noch mit traditionellen Kategorien zu fassen ist. Wird seine Musik derart durch Klangschritte geprägt, wie es Martin

18 HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Schütz und Gottesdienst – Versuch über das Selbstverständliche*, Stuttgart 1969 (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, 3).

19 Ders., *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959,<sup>2</sup>/Wilhelmshaven 1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 92).



Just<sup>20</sup> zeigen konnte, so wird damit der Horizont einer Theorie erweitert, die sich an tradierten Melodiemodellen der Kirchentöne orientiert. Und besteht seine Musik nicht allein aus der Deutung einzelner Wörter durch isolierte Figuren, so stellt sie auch die Frage nach dem über das Wort reichenden Zusammenhang der Komposition, selbst wenn die Frage den Horizont der Tradition überschreitet. Bezeichnend ist es aber, daß Schütz nicht nur im Repertoire – zumal nach etwa 1650 – keineswegs allein der dominierende Repräsentant seiner Epoche war. Auch in der Theorie der Zeit war er kaum der primäre Gewährsmann, und sogar in Bernhards Traktaten erschien er nur als ein Vertreter des *Stylus luxurians* neben anderen<sup>21</sup>.

Gilt Schütz heute dennoch als so herausragender Musiker, daß ihm neben einem Fest samt Symposion auch eine Gesellschaft samt Jahrbuch zu widmen ist, dann überschreitet wohl schon diese Hervorhebung den historischen Horizont. Müßig mag zwar die Frage sein, ob Schütz sich eine Nachwelt denken mochte, die ihn entdecken konnte. Daß er kaum für sie, sondern für seine Gegenwart komponierte, unterliegt bei dem nüchternen Sinn der Zeit keinem Zweifel. Allein seine Bevorzugung durch Praxis und Forschung heute bedeutet aber eine Überschreitung historischer Kategorien. Sie ist jedoch – wie alle Pflege älterer Musik – nicht nur ein Produkt des romantischen Historismus, sondern sie wurde erst durch die Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts möglich, mit denen sich jedes Verhältnis zu historischer Kunst – und zwar irreversibel – verändert hat. Das Verhalten zu Schütz fußt heute – auch wo das kaum bewußt wird – auf der Leistung jener Forscher, die Schütz erst wieder zugänglich machten. Sie taten das in der Überzeugung, daß Schütz ein Künstler von solchem Rang sei, der über den historischen Kontext seiner Zeit hinausreiche. Folgte man dieser Überzeugung nicht, so könnte man weitere Bemühungen um Schütz aufgeben. Ist man zu dieser Konsequenz nicht bereit, so muß man sich die Voraussetzungen des eigenen Tuns bewußt machen. Dann aber bilden die Texte von Winterfeld oder Spitta – genauer gelesen – nicht überwundene Dokumente, sondern Inkunabeln einer Forschung, die Schütz als wirkenden Künstler und nicht als toten Autor auffaßt.

Die erste Darstellung, die Winterfelds Buch *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* enthielt, war 1834 durch sachliche und historische Vorgaben bestimmt. Denn Schütz wurde hier im Gefolge italienischer Musik und nicht als Komponist *sui generis* gesehen<sup>22</sup>. Als Konsequenz aus dem Vorrang italienischer Kunst ging es darum, Gabrielis Bedeutung an der Wirkung auf seinen deutschen Schüler zu demonstrieren. Anders war Winterfelds Ansatz 1845 in seinem Opus magnum *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*<sup>23</sup>. Nun nämlich ging er vom Primat des Gemeindeliedes aus, und die Balance zwischen ihm und dem kunstvollen Tonsatz wurde zum Kriterium historischer

20 MARTIN JUST, Rhythmus und Klang als Formfaktoren in den »Kleinen geistlichen Konzerten«, in: SJB 9 (1987), S. 44-60; in gekürzter Form in: Kgr.-Ber. Stuttgart 1985 (s. oben Anm. 1), Bd. I, S. 99-105.

21 CHRISTOPH BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, Leipzig 1926, <sup>2</sup>/Kassel 1963, S. 90.

22 CARL VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter ...*, I-III Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, besonders II, S. 168-203.

23 Ders., *Der evangelische Kirchengesang ...* (s.o. Anm. 6), besonders Bd. II, S. 207 ff.



Bedeutung. Das deutsche Gegenstück zu Palestrina war demnach nicht Schütz, sondern Johann Eccard mit seinen Liedmotetten. Zwiespältig mußte das Urteil über Schütz geraten: »[...] allein durch die Kraft, die Bedeutsamkeit des Wortes erhalten die durchgeführten Tonbilder erst ihren rechten Inhalt«. »Nirgend aber ragt in eines dieser Tonbilder die Melodie eines geistlichen Liedes« hinein, »nirgend knüpft eines seiner ausgezeichneten Werke sich auch nur an die Liedform«, und selbst der Beckerpsalter als einzige Sammlung für die Gemeinde blieb ohne Wirkung in der Kirche<sup>24</sup>. Ohne eine Verwurzelung im Kirchenlied konnte Schütz daher »dem Schicksal des Erlöschens, Vergessenwerdens« nicht entgehen: »Unter die Kirchsänger« sei er nicht zu rechnen, obwohl er »für den geistlichen Kunstgesang« zugleich »von hoher Bedeutung« war. Romantisch gefärbt ist nicht nur die Cchiffre vom drohenden Schicksal der Vergänglichkeit. Auch die Vorstellung vom Primat des Kirchenlieds war eine Reaktion auf die Säkularisierung im 19. Jahrhundert. Sie blieb einerseits in Winterfelds Sichts als Vorurteil wirksam, hinderte ihn andererseits aber nicht am Eingeständnis, Schütz sei »der hervorragendste unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts«<sup>25</sup>. Widerstrebend fast war Winterfeld also zur Einsicht genötigt, daß Schütz als Künstler dennoch die Grenzen des »Kirchsängers« hinter sich lasse. Denn er vermochte die »Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten«, und zentral für seine Kunst war das Vermögen subtiler Vermittlung: »Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht.«<sup>26</sup> Mit einer an Hegel gemahnenden Diktion wird also eine Balance von Sprache und Musik benannt, die sich der schlichten Reduktion auf Schütz als den Prediger oder den Konstrukteur entzieht. Mag die Argumentation dem 19. Jahrhundert verpflichtet sein, so bleibt ihre Einsicht doch fruchtbarer als die einseitige Begradigung späterer Bewegungen.

Hier setzte Spitta an, der 1885 in Schütz nicht allein »die genialste Erscheinung in der deutschen Musik« der Zeit sah (auch wenn ihn »die große Mehrheit der gebildeten Deutschen« »kaum dem Namen nach« kenne)<sup>27</sup>. Seine Einsichten glückten Spitta weniger, wo er »Heinrich Schütz' Leben und Werke« abhandelte. Entscheidend wurde ihm vielmehr der Vergleich mit Bach und Händel (wobei die Nennung von Schütz am Ende der Namenreihe – entgegen Blankenburg – keine Abwertung, sondern eine Pointe markiert)<sup>28</sup>. Nach Spitta erweist sich für Schütz der konventionelle Begriff von Kirchenmusik als untauglich. Denn der »Kern seines künstlerischen Wirkens« war »das geistliche Concert«, dessen »charakteristischer Stil« notwendig die Schranken der Liturgie überschritt. Daher verband Schütz mehr mit Händel als mit Bach, doch war Schütz kein bloßer Vorläufer Händels, sondern beide zeichnete ihr Maß an Freiheit aus. Schütz nämlich war nur »zum Theil« Kirchenmusiker, weil für sein Werk »der Name die Kirchenmusik nicht ausreicht«. Seine Musik habe »eine nichtkirchliche Seite«, ihre Besonderheit liege in ihrem

24 Ebenda S. 214 und 216.

25 Ebenda S. 229.

26 Ebenda.

27 PHILIPP SPITTA, Händel, Bach und Schütz, in: PH. SP., Zur Musik – Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 59-92, besonders S. 84.

28 Ders., Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: PH. SP., Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 3-60; vgl. ferner WALTER BLANKENBURG in HS-WdF, S. 6.



»oratorienhaften Zug«. Zum Oratorium gehöre »das Charakteristische«, wie »das Dramatische« die Oper kennzeichne. »Dieses Charakteristische ist in Schütz' Compositionen überall vorhanden« – selbst in Psalmen und Motetten. Bestimmend war für Schütz »die Vorstellung einer Begebenheit, einer Situation, einer Persönlichkeit«. Und so wurde Schütz »in höchstem Maße das, was man einen poetischen Musiker nennen kann«. Auch die Gegenwart biete – in Brahms – »keine Erscheinung«, »die Schütz darin überträfe«<sup>29</sup>.

Damit wurde für die Musik von Schütz jenes »Charakteristische« benannt, das offenbar auch Brahms anzog, auf den Spittas Vergleich zielte. Doch verkehrte Spitta nicht nur den Begriff des »musicus poeticus« in das Gegenbild des »poetischen Musikers«. Zwar beruft sich die Kunst des »Charakteristischen« auf eine romantische Kategorie im Geiste Schumanns, dessen Ästhetik Spitta verpflichtet war. Was daran zunächst anachronistisch wirkt, muß aber weder historisch noch sachlich verfehlt sein. Spitta zufolge beherrschte Schütz zum einen »die musikalische Technik mit größter Meisterschaft«, wobei ihm »die verwickeltesten Vocalformen [...] gleich geläufig wie die einfachsten« waren. Zum anderen beobachtete Spitta zugleich, daß erst »eine bestimmte Situation« die »Phantasie« von Schütz so »beflügelt« habe, daß er zu »plastischer Kraft« und zu »Wendungen und Accenten so tiefer persönlicher Empfindung« gelangen konnte. Anders gesagt: Meisterschaft des Handwerks war nicht Ziel, sondern Voraussetzung für Schütz, erst der charakteristische Affekt eines Textes befähigte ihn zu individueller Invention, und dadurch wird seine Musik zum Exempel »selbständiger Kunstdarstellung«<sup>30</sup>.

So konnte Spitta resümieren: »Ihm ist bei seinen Compositionen wohl die allgemeine Stimmung, nicht aber zugleich auch die kirchliche Bedeutung seines jedesmaligen Textes das zunächst Maßgebende.«<sup>31</sup> Die These mag noch immer provozieren, sie besagt aber im Kern, daß der affektive Charakter eines Textes für Schütz wichtiger sei als die liturgische Funktion und die Auslegung des Worts. Daher suchte er sich eine freie Wahl zu wahren, die er für die Individualität der Werke benötigte. Damit wird Schütz keineswegs zum Vorschein eines romantischen Künstlers. Pointiert werden aber Momente der Autonomie und der Charakteristik, die zum Potential seiner Wirkung in die Zukunft zählen. Im Abstand zwischen kompositorischem Freiraum und kirchlicher Bindung wird nicht nur ein Grund für die Entdeckung von Schütz im 19. Jahrhundert genannt. Zugleich wird Schütz damit als Künstler definiert, dessen Werk über seine eigene Zeit hinausragt. Denn darin gründet die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung, die nicht durch nationale oder konfessionelle Interessen begrenzt ist. Erst der neue Kunstbegriff, den die Ästhetik seit der Aufklärung ausbildete, machte es möglich, die eigene Qualität der Musik von Schütz zu erfassen. Darin bot Spittas Sicht – jenseits zeitbegrenzter Züge – einen glücklichen Moment der Rezeption, auch wenn sie bald durch partikuläre Motive der Schütz-Bewegung verdeckt wurde.

Inzwischen hat sich erwiesen, daß es nicht durchweg leicht fällt, die von Schütz gewählten Texte liturgischen Funktionen zuzuordnen. Und daß die Textvorlagen

29 SPITTA, Händel, Bach und Schütz (s. oben Anm. 27), S. 85 ff., 90.

30 Ebenda S. 89 f.

31 Ebenda S. 87. Vgl. dazu FRIEDHELM KRUMMACHER, Heinrich Schütz als »poetischer Musiker«, in: MuK 56 (1986), S. 77-83.



individuelle Züge aufweisen, dürfte so wenig zu bestreiten sein wie der affektive Charakter ihrer Vertonung. Was Spitta dabei als »kühn und genial« empfand, begründete seine Prognose, solche »Wirkungen werden nie veralten«. Seine Sicht besteht aber nicht nur darauf, nach der Individualität der Werke statt nach dem Hintergrund genereller Normen zu fragen. Sie impliziert vielmehr sachlich und methodisch weitere Impulse. Indem Schütz nicht auf die Auslegung des Worts fixiert wird, stellt seine Musik als Kunst des Charakteristischen die Forderung, den Zusammenhang all jener Details wahrzunehmen, die sich über die Einzelworte hin zum Charakter eines Werks verbinden. Und diese Kunst läßt nicht nur die Grenzen funktionaler Zwecke hinter sich, für deren Erfüllung handwerkliche Solidität zureichte, ohne Individualität oder Neuheit des Werks zu fordern. Auch die Normen historischer Theorie genügen kaum, um den Zusammenhang eines Werkes als expressive Charakteristik zu fassen. Denn die Aufgabe der Handwerkslehre bestand nicht darin, auf Meisterwerke zu antworten. Falls die Musik von Schütz über Normen der Zeit hinausragt, muß ihre Interpretation durchaus Konsequenzen ziehen.

Man muß sich heute weder die Diktion Spittas noch ihre historische Begrenzung zu eigen machen. Man kann auch zugestehen, daß sein Bild durch Überzeichnungen wie Mängel an Kenntnis beschränkt war. Und man muß weder die Emphase noch die Einseitigkeit seines Kunstbegriffs teilen, um dennoch den unumkehrbaren Vorgang zu begreifen, der in der Entdeckung der Musik von Schütz als Kunst liegt. Bedenkenswert bleiben gleichwohl die Impulse und Motive, die von Spittas Ansatz ausgehen.

1. Bewußt zu machen bleibt, daß in den Texten von Winterfeld wie Spitta nicht die überwundenen Anfänge, sondern die wirksamen Voraussetzungen der Forschung liegen, die nicht zu ignorieren sind.

2. Probleme der Überlieferung, Chronologie oder Edition sind notwendige Bedingungen, ihre Klärung aber hat dem Ziel zu dienen, die Basis der praktischen und wissenschaftlichen Interpretation der Werke abzusichern.

3. Falls die Werke über ihre Zeit weisen (und sonst wäre jede Bemühung um sie haltlos), kann sich ihr Verständnis nicht allein an die theoretischen Vorgaben der Epoche binden.

4. Für Praxis wie Forschung können vermeintlich authentische Kriterien der historischen Theorie nur partiell gelten, ohne andere Möglichkeiten des Zugangs auszuschließen (was freilich keine schrankenlose Beliebigkeit impliziert).

5. Die Werke von Schütz dienen nicht nur als Beispiele, um an ihnen die Geltung theoretischer Normen (oder die heutige Kenntnis der Quellen) zu demonstrieren.

6. Erst im Vergleich mit anderer Musik – der von Zeitgenossen wie Schülern von Schütz – ist genauer zu ermessen, was eigentlich die eigene Qualität des Schützchen Oeuvres ausmacht.

7. Fortzusetzen sind die ermutigenden Versuche, auf solche Fragen eine Antwort zu finden, die nicht einfach historisch abgesichert sind. Damit ist Spittas Anspruch zu folgen, im Zusammenhang einer Komposition die Kunst des Charakteristischen zu ermitteln, die Schütz zum »poetischen Musiker« oder zum Zeitgenossen der Gegenwart macht.