

Zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk von Heinrich Schütz¹

von

KURT GUDEWILL

Zwischen dem Schaffen von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach besteht ein fundamentaler Stilgegensatz². Allerdings kann ein Vergleich, der diesen Gegensatz verdeutlicht, sich nur auf die geistliche Vokalmusik der beiden Komponisten beziehen, weil Schützens Gesamtwerk weitgehend mit geistlicher Vokalmusik identisch ist. Vergleichbar sind also nur die Kantaten, Passionen und Motetten Bachs sowie andere seiner geistlichen Werke mit Schützens Motetten, Passionen, anderen biblischen Historien und geistlichen Konzerten, weil die Gattung Kantate in seinem Schaffen noch nicht vertreten war. Der Stilgegensatz steht aber in engem Zusammenhang mit dem Wandel der geistigen Haltung, der sich in der Verschiedenartigkeit der textlichen Grundlagen manifestiert³. Heinrich Schütz hat seinen Kompositionen in der überwiegenden Mehrzahl biblische Texte zugrunde gelegt, und zwar vornehmlich deutsche, aber nur zu einem kleinen Teil lateinische Texte. Zum andern hat Schütz im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Michael Praetorius⁴, von dem eine große Zahl von Kompositionen auf der Basis evangelischer Kirchenlieder stammt, gegenüber dem Kirchenlied eine gewisse Reserve walten lassen, weil er, dessen höchstes Ziel es war, sich so eng wie möglich an die ungebundene Rhythmik der Bibelprosa anzuschließen, das feste Metrum des Kirchenliedes als Fessel empfinden mußte. Sofern Schütz sich nicht darauf beschränkte, einzelne melodische Motive zu übernehmen, hat er einige Kirchenliedtexte sogar völlig frei vertont. Die vollständigen Melodien hat Schütz dagegen nur in wenigen Fällen seinen Kompositionen zugrundegelegt.

Nichtbiblische geistliche Dichtungen finden sich nur unter den lateinischen Andachtstexten der *Cantiones sacrae* von 1625⁵. Sie lassen sich aber nicht mit den geistlichen Dichtungen vergleichen, die Bach für seine Kantaten und Passionen verwendete.

- 1 Dieser Beitrag ist, bis auf einige Änderungen und Erweiterungen, identisch mit dem Manuskript eines Vortrages, der im Rahmen der von der Società Italiana del Flauto dolce veranstalteten »Settimana internazionale Heinrich Schütz« im Juli 1985 in Urbino gehalten wurde. Eine italienische Fassung ist in der Publikation *Il Flauto Dolce – Rivista semestrale per lo studio e la pratica della musica antica*, vol. 14/15, ed. Marco di Pasquale, Roma 1986, unter dem Titel *Il rapporto tra testo e musica nell'opera di Heinrich Schütz* erschienen. – Die bei den Untersuchungen angewandte Methode basiert im wesentlichen auf denselben Grundsätzen, welche für die 1935 abgeschlossene Dissertation des Verfassers *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz* gegolten haben. Die Methode wurde jedoch in der Folgezeit erweitert und auf ein größeres Untersuchungsmaterial angewandt. Siehe besonders die in Anm. 7 genannten Schriften.
- 2 Hans Hoffmann, *Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach – Zwei Tonsprachen und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis*, Kassel 1941.
- 3 Kurt Gudewill, *Die textlichen Grundlagen der geistlichen Vokalmusik bei Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 1 (1966), S. 53-65; auch in: *HS-WdF*, S. 153-172.
- 4 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenlieder*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 57-67; Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius – Gegensatz und Ergänzung*, in: *MuK* 24 (1964), S. 253-264.
- 5 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel und Berlin 1935; Reprint Kassel [etc.] 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 29).

Nichts kann so sehr den Wandel der geistigen Haltung, der sich in der Wahl der textlichen Grundlagen äußert, verdeutlichen wie das Faktum, daß Bach nur eine einzige reine Bibelkantate geschrieben hat. Allerdings erscheinen Bibeltexte in Bachs Kantaten vornehmlich in der Kombination mit geistlichen Dichtungen und Kirchenliedern. Auf dieser textlichen Kombination beruhen bekanntlich auch Bachs Passionen. Weniger groß ist indes jeweils die Zahl der Kombinationen aus zweien der drei Elemente: Kirchenlied und Dichtung, Bibeltext und Dichtung sowie Bibeltext und Kirchenlied. Daneben gibt es bei Bach Kantaten, deren Texte nur aus Dichtungen oder Kirchenliedstrophen bestehen⁶.

Für Schützens Verhältnis zur Sprache der Lutherbibel ist es in hohem Maße kennzeichnend, daß er in den Titel seiner Auferstehungshistorie von 1623 die Worte »In die Music übersetzt« aufgenommen hat. Das will besagen, daß die Musikalisierung der freien Rhythmik der biblischen Prosa das Wesen der musikalischen Sprache Schützens ausmacht. Dem »Sprachlichen Urbild«⁷, das Schütz in Musik übersetzt hat, kommt das Rezitativ seiner Passionen und anderer biblischer Historien am nächsten. Darum ist auch das Rezitativ der geeignete Vergleichsmaßstab zur Beurteilung der sprachlich-musikalischen Gestalten oder »Deklamationsformen«, die sich als musikalische Abwandlungen des sprachlichen Urbilds in geringerem oder größerem Maße von ihm unterscheiden.

Die Rezitative der Kantaten und Passionen Bachs sind den Schützschen zwar ähnlich, dennoch bestehen beträchtliche Unterschiede. Sie sind aber nicht vergleichbar mit den Unterschieden, die zwischen der Gestaltung der Arien und der meisten Chöre der Kantaten Bachs einerseits und den solistischen Partien in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und den *Symphoniae sacrae* sowie in den Chören der Motetten und Psalmen von Heinrich Schütz andererseits bestehen. Eine Ausnahme bilden hier und dort lediglich die Turbae der Passionen, die auch Bach vorwiegend deklamatorisch behandelt. Bachs Arien, Motetten und die meisten seiner übrigen Chöre bieten jedoch ein grundlegend anderes Bild. Typisch sind längere melismatische Bildungen, d. h. weit ausladende Koloraturen, die gleichbedeutend sind mit einer extremen Abweichung vom Rhythmus der Sprache. Man könnte den Stilgegensatz auf eine – wenngleich etwas simple – Formel bringen, wenn man sagt: Bei Schütz verbindet sich viel Text mit relativ wenig Musik, während Bach relativ wenig Text für viel Musik verwendet. Aber bei aller Verschiedenheit haben beide Komponisten – wir wissen es – jeder auf seine Art Unvergängliches geleistet.

6 Kurt Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel [etc.] 1963, S. 162-175.

7 Kurt Gudewill, *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650*, Kassel 1936; ders., *Zum Verhältnis von Sprache und Vertonung in der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz*, in: Festschrift für Bruno Grusnick zum 80. Geburtstag, hrsg. von Rolf Saltzwedel und Klaus D. Koch, Neuhausen-Stuttgart 1981, S. 87-107. Zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Heinrich Schütz siehe außerdem: Rudolf Gerber, *Wort und Ton in den Cantiones sacrae von Heinrich Schütz*, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 57-71; Thrasylulos Georgiades, *Musik und Sprache – Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin [etc.] 1954, (= *Verständliche Wissenschaft*, Bd.50), besonders S. 62-70; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus Poeticus*, Göttingen 1959, Wilhelmshaven ²1984; ders., *Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz*, Kassel etc. 1961, auch in: HS-WdF, S. 99-125; Stefan Kunze, *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz (Erster Teil)*, in: SJB 1 (1979), S. 9-43.

Aus den musikalischen Abwandlungen des sprachlichen Urbildes bei Schütz resultiert eine kaum übersehbar große Zahl von sprachlich-musikalischen Einheiten, die im Spannungsfeld zwischen dem Rezitativ und den extremsten Abweichungen davon angesiedelt sind. Denn lange Koloraturen in der Art Bachs gibt es auch bei Schütz, obwohl bei weitem nicht in gleichem Ausmaß. Derartige Koloraturen stehen aber bei Schütz als abbildende oder symbolisierende Figuren⁸ vorwiegend im Dienst der Textausdeutung einzelner Worte, was bei Bach zu den Ausnahmen gehört. Schütz hat also einen – wenngleich kleinen – Schritt auf dem Wege getan, der zu Bach hinführt.

Für Schützens Verhältnis zur Sprache gibt es einige weitere verbale Zeugnisse, von denen zwei besonders wichtig und aufschlußreich sind. Sie beziehen sich auf die Behandlung des Evangelienrezitativs in der Auferstehungshistorie von 1623 und der Weihnachtshistorie von 1660. So heißt es in der Vorrede zu dem erstgenannten Werk: »Der Evangelist nimpt seine partey für sich und recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet hinweg / helt auch nicht lenger auff seiner Sylben / als man sonst in gemeinen, langsamen und verständlichen Reden zu thun pfleget«. Wenn der Passus in der Vorrede zur Weihnachtshistorie dem Sinn nach ungefähr dasselbe aussagt, so ist dazu folgendes zu bemerken: Das Rezitativ der Auferstehungshistorie ist bis auf die Schlüsse einiger längerer Abschnitte in Choralnotation aufgezeichnet, also nicht rhythmisch fixiert, so daß der Sänger dem natürlichen Sprachrhythmus folgen kann. Langsames und verständliches Reden bedeutet zum anderen, daß kein ausdruckshaftes, erregtes Sprechen gemeint sein kann. Im Rezitativ der Weihnachtshistorie ist der Rhythmus dagegen mittels der mensuralen Notierung festgelegt, und zwar mit Einfügung von Pausen, die sich beim natürlichen Sprechen ergeben. Dennoch soll der Evangelist nach dem Willen Schützens auch hier nicht streng im Takt singen. Darum empfiehlt er denjenigen, die mit dem modernen Rezitativ noch nicht vertraut sind, sich an die alte chorale Notierung zu halten, und dafür gibt er ein Beispiel, in dem er den Anfang des Rezitativs in dieser Notierung mitteilt. Der Vergleich mit der modernen Notierungsart ist darum so aufschlußreich, weil daraus hervorgeht, wie Schütz sich die Ausführung der choraliter notierten Partie in der modernen Art vorgestellt hat. Die rhythmisch fixierte Fassung kann uns aber, wie schon erwähnt, als Vergleichsmaßstab bei der Beurteilung aller Abwandlungen des sprachlichen Urbildes dienen. Liest man nämlich diese und alle anderen musikalisierten Textstellen so, wie man sie auf natürliche Weise, d. h. mit genauer Beachtung der Hebungen und Senkungen sowie der Sprechpausen lesen würde, dann hat man das vor sich, was Heinrich Schütz mit großer Wahrscheinlichkeit als das »Sprachliche Urbild« gedient hat. Denn es ist durchaus möglich, daß Schütz anders betont hat, als wir es gewohnt sind. In einigen Fällen, z.B. bei »antwortete« und »Landpflöger«, ist es sogar erwiesen.

So aufschlußreich es wäre, wenn bei den folgenden Beispielen die rhythmischen Strukturen zugleich mit ihren melodischen Korrelaten verbunden worden wären: es wurde davon abgesehen, weil der informative Wert größer sein dürfte, wenn man von der Melodik abstrahiert.

8 Georg Toussaint, *Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Diss. Mainz 1949 (mschr.); Walter Simon Huber, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, Kassel und Basel 1961. Zum Thema »Figuren« siehe auch die beiden in Anm. 7 genannten Schriften von Hans Heinrich Eggebrecht.

1. Weihnachts-Historie, Anfang des Evangelistenrezitativs in mensuraler und zum Teil choraler Notierung

Es be-gab sich a-ber zu der sel-bi-gen Zeit, daß ein Ge-bot von dem Kay-ser Au-gu-sto etc.

Es be-gab sich a-ber zu der sel-bi-gen Zeit, daß

ein Ge-bot von dem Kai-ser Au-gu-sto aus-ging, daß al-le

Welt geschät-zet wür-de,

Wie die moderne Fassung des Rezitativs erkennen läßt, entsprechen Achtelnoten und Viertelnoten als Hauptsilbenträger am meisten den »gemeinen, langsamen und verständlichen Reden«. Das Beispiel enthält aber auch ein punktiertes Viertel mit nachfolgendem Achtel sowie drei Paare von Sechzehnteln und ein Sechzehntel nach Achtel sowie drei Paare von Sechzehnteln und ein Sechzehntel nach einem punktierten Achtel. Da die Sechzehntelnote nicht zu den Hauptsilbenträgern gerechnet werden kann, sind auch kürzere Folgen von derartigen kleinen Notenwerten oder Kombinationen mit ihnen mit einer gewissen Tempobeschleunigung, vor allem aber mit stärkerer rhythmischer Prägnanz im Dienst des Ausdrucks verbunden. Zum anderen ist das Beispiel von besonderem informativen Wert, wenn man es nicht nur im Zusammenhang mit dem weiteren Verlauf des einleitenden Rezitativs betrachtet. Denn Achtelpunktierungen und Sechzehntelpaare kommen auch in der Evangelistenpartie insgesamt relativ häufig vor. Dies gilt ebenso für das Auftreten von halben und ganzen Noten an den Enden von längeren textlichen Einheiten. Zur Betonung einzelner Worte dienen zumeist zweitönige Melismen; aber Wiederholungen von ganzen Sätzen oder Satzteilen gibt es weder hier noch in den Rezitativen anderer biblischer Historien von Heinrich Schütz. Das liegt, wie bekannt ist, im Wesen des Rezitativs, und damit ist im Rezitativ der Weihnachtshistorie der sprachliche Sinnzusammenhang vom Anfang bis zum Ende gewahrt, ein Faktum, das bei Werken anderer Gattungen im Schaffen Schützens zu den Ausnahmerscheinungen gehört, weil Wiederholungen zumal auch längerer Textteile ein wichtiges Element formaler Gestaltung bilden. Aus dem Beispiel lassen sich aber noch weitere wichtige Schlüsse im Hinblick auf die folgenden Betrachtungen ziehen: Die Pausensetzung deckt sich, wie schon erwähnt, mit der Folge von natürlichen Sprechpausen. Schließlich hat Schütz die in der Sprache latent vorhandenen Versfüße, in diesem Falle Daktylen, übernommen.

Die wichtigsten Kriterien für die musikalischen Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes, dem das Rezitativ der Weihnachtshistorie am nächsten kommt, sind die folgenden:

1. Wenn an die Stelle von Achteln ganze Noten treten, dann bedeutet dies eine Entfernung vom natürlichen Sprechen, weil ein sehr langsames Sprechen dazu im Widerspruch steht. Die musikalisierte Sprache wird dann gleichsam zum »Gesang«, und zwar zum deklamierenden »Gesang«, sofern das Verhältnis von Hebungen und Senkungen zueinander gewahrt bleibt. Liedhafte Gestaltung auf der Basis von Vierteln und Halben ist jedoch gleichbedeutend mit einer gewissen rhythmischen Stilisierung, weil Liedhaftigkeit mit der Unterordnung unter ein festes Taktmaß verbunden ist.

2. Werden über die Liedhaftigkeit hinaus Senkungen im Sprachlichen Urbild zu musikalischen Hebungen – dies gilt sowohl für kurze wie auch lange Notenwerte –, dann ist auch dies gleichbedeutend mit einer Entfernung vom natürlichen Sprechen. Durch derartige Stilisierung entstehen wiederum neuartige und reizvolle rhythmische Bildungen, die im Werk von Heinrich Schütz in großer Zahl vorhanden sind. Zum anderen widersetzt sich Schütz oft dem durch entsprechende Mensurzeichen angegebenen Taktmaß, in dem er sich der älteren, dem natürlichen Sprechen folgenden Schweb- oder Wechselrhythmik bedient. Eines der Mittel, mit dem eine derartige Wirkung erreicht wird, ist die latente Triolierung, da sie das Gewicht eines Takt-schwerpunktes abschwächt. Rhythmische Stilisierung liegt auch dann vor, wenn musikalisierte Versfüße auftreten, die in der Textvorlage nicht vorhanden sind.

3. Die schärfste Ausprägung der rhythmischen Stilisierung ergibt sich, wenn alle Notenwerte einer längeren Tonfolge im Sinne der »Rhythmischen Angleichung« von der gleichen Dauer sind. Dies gilt weit mehr für Folgen von Vierteln und Halben, als für die Folgen von Achteln, weil die Achtelnote beim natürlichen Sprechen der Hauptsilbenträger ist. Um so mehr verleiht die Rhythmische Angleichung in Vierteln den Eindruck von Bestimmtheit und Entschiedenheit. Rhythmische Angleichung in Sechzehnteln auf längere Dauer kommt bei Heinrich Schütz so gut wie gar nicht vor. Was jedoch im Zusammenhang mit dem Rezitativ der Weihnachtshistorie über die Deklamation in Sechzehnteln und die Kombination mit diesen Notenwerten gesagt wurde, gilt ebenso für die Einstimmigkeit im allgemeinen wie für den mehrstimmigen Satz bei Heinrich Schütz.

4. Häufig bedient sich der Komponist sukzessiver oder simultanter Kontraste, die dadurch entstehen, daß größere mit kleineren Notenwerten entweder nacheinander oder gleichzeitig in Gegensatz treten. Wie gezeigt wurde, sind kleine Notenwerte in der Sprache vorgebildet, große aber nicht; insofern gehören derartige Kontraste auch zu den Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes.

5. Wiederholungen von einzelnen Worten, Wortfolgen oder längeren Sätzen bedeuten in anderer Hinsicht eine gravierende Abweichung von der Textvorlage. Werden einzelne Worte wiederholt, so kann dies aufgrund des Textinhaltes geschehen sein. Geht die Wiederholung einzelner Worte aber über ein gewisses Maß hinaus, dann wird zumal bei Achteldeklamation in Verbindung mit Rhythmischer Angleichung (Beispiel 24) das Einzelwort zum Artikulationsfaktor in einem zumeist durch ein strenges Taktmaß bestimmten primär musikalischen Vorgang. Auch die Wiederholung von Wortfolgen und längeren Sätzen kann im Dienst der Textausdeutung stehen; im allgemeinen aber bilden derartige Wiederholungen, wie bereits erwähnt, vor allem ein wichtiges Element formaler Gestaltung. Mit Vorliebe bringt Schütz derartige Wiederholungen am Ende einer Komposition an, weil damit die Schlußwirkung bekräftigt wird.

6. Vom Sprachlichen Urbild entfernt Heinrich Schütz sich am meisten, wenn er, um es noch einmal zu betonen, melismatische Figuren abbildender oder symbolisierender Art in den Verlauf einer Komposition einfügt, und dies um so mehr, je länger diese Figuren sind. Alle bereits getroffenen und weitere auf die Abweichungen vom Sprachlichen Urbild bezogenen Feststellungen sollen im folgenden an Beispielen aus Werken verschiedener im Schaffen von Schütz vertretenen Gattungen belegt werden.

Bei Betrachtung der Beispiele ist zu bedenken, daß für die Ausbildung besonderer Deklamationsformen in einstimmigen Vokalpartien andere Voraussetzungen bestehen als im mehrstimmigen Satz. Noch wichtiger ist indes die Berücksichtigung der gattungsbedingten Unterschiede in Schützens großen Werksammlungen, denen die Beispiele entnommen sind. Bei den in die Untersuchungen einbezogenen Einzelwerken handelt es sich um den 116. Psalm aus Burckhard Großmanns 1623 erschienener Sammlung *Angst der Hellen* und den grandiosen 119. Psalm, den Hauptteil von Schützens »Schwanengesang« aus dem Jahre 1671. Dieser Psalm ist, zusammen mit dem gleichfalls in dem »Opus ultimum« enthaltenen 100. Psalm, erst vor kurzem wiederentdeckt und veröffentlicht worden⁹. Die *Musikalischen Exequien* von 1636 und die mehrstimmigen Partien der biblischen Historien waren jedoch nicht Bestandteile des Untersuchungsmaterials.

Die reichste Fundgrube für fast alle möglichen Wort-Ton-Verbindungen stellt die 1648 erschienene *Geistliche Chormusik* dar¹⁰. Wenn die 5- bis 7stimmigen Motetten dieser hochbedeutenden Sammlung als »monodische Motetten« bezeichnet werden, so besagt dies, daß das syllabische Prinzip, vorwiegend auf der Basis kleinerer Notenwerte, hier dominiert. Zwar enthält die *Geistliche Chormusik* auch längere melismatische Figuren; deren Zahl ist aber nicht so groß wie in den *Cantiones sacrae* von 1625, Schützens erster Motettensammlung, oder in den Italienischen Madrigalen¹¹ von 1611 (*Il primo libro de Madrigali*). Dieses Erstlingsopus wurde als einziges weltliches Werk berücksichtigt, weil es auf die madrigalischen Motetten der *Cantiones sacrae* vorausweist und außerdem für die weitere Entwicklung des Komponisten von grundlegender Bedeutung war. Was für die *Cantiones sacrae* gilt, das gilt auch für die nur vom Generalbaß begleiteten Kompositionen in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, die in zwei Teilen in den Jahren 1636 und 1639 erschienen. Denn alle drei Sammlungen enthalten Kompositionen aus verschiedenen Stilschichten: Motetten älterer Provenienz bzw. Konzerte mit motettischem Einschlag, Stücke mit den Merkmalen des jüngeren konzertierenden Stils und der Monodie sowie reine Monodien, in denen sich der Sprachrhythmus am freiesten entfalten kann. Ein ähnliches Bild der Zusammensetzung bieten auch die drei Teile der *Symphoniae sacrae* von 1629, 1647 und 1650, in denen sich die Singstimmen mit obligaten Instrumenten verbinden. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß zwischen den drei Teilen gleichfalls zeitstilistische Unterschiede bestehen.

9 Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 9-18; Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang [...] SWV 482-494*, ergänzt und hrsg. von Wolfram Steude (= NSA 39), Kassel [etc.] 1984.

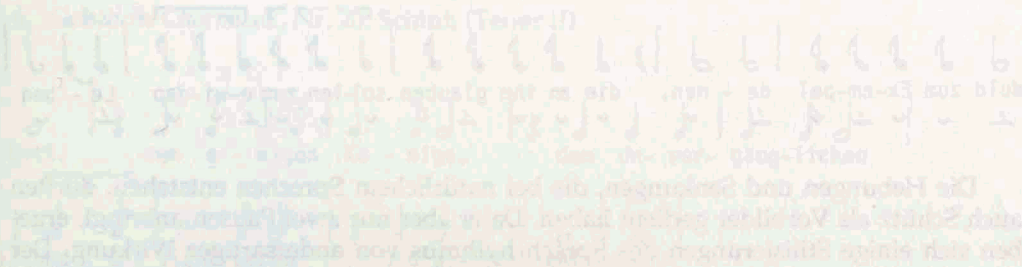
10 Johannes Heinrich, *Stilkritische Untersuchungen zur Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz*, Diss. Göttingen 1956 (mschr.). Siehe auch die in Anm. 7 genannte Schrift des Verf.

11 Siegfried Schmalzriedt, *Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Neuhaußen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.1).

Basieren die Konzerte des I. Teils der *Symphoniae sacrae* vorwiegend auf einem festen Taktmaß, so gilt dies auch für die mehrhörigen *Psalmen Davids* von 1619. Typisch ist ihre homophon-akkordische Faktur, die im Gegensatz zu den meisten Werken der anderen Gattungen das Entstehen von ganz spezifischen Deklamationsformen begünstigt. Wegen der Länge der Texte ist auch der sprachliche Sinnzusammenhang weitgehend gewahrt, so daß die Zahl der Wiederholungen, sieht man von den durch das Alternieren der Chöre entstandenen Wiederholungen ab, relativ gering ist. Das Evangelistenrezitativ ist hier, wenngleich in stilisierter Form, auf den akkordischen Satz projiziert worden. Insofern besteht auch eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen der zweiten Vorrede zu den *Psalmen Davids* und den Vorreden zu den beiden Historien, wenn Schütz schreibt: »[...] wie sich dann zur composition der Psalmen/ meines erachtens fast keine bessere art schicket/ dann daß man wegen der menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare [...]«. So enthält auch das Werk mehrere choraliter notierte Abschnitte in chorischer Rezitation.

Zur Melodik Schützens insgesamt sei nur so viel gesagt, daß er sich vielfach nach dem Vorbild der Psalmodie, gelegentlich aber auch im Sinne des *Stile concitato*¹² der mehrfachen Tonwiederholung bedient und dort, wo es eine aufgelockerte Faktur des Satzes ermöglicht, die Tonhöhenbewegung der Sprache auf die Musik überträgt. Noch mehr aber bedient Schütz sich dieser Möglichkeit bei einstimmigen Kompositionen im monodischen Stil. In diesem Zusammenhang und im Hinblick auf die folgenden Beispiele ist es wichtig zu bemerken, daß die lateinische¹³ ebenso wie die italienische Sprache anderen Betonungsgesetzen unterliegt als die deutsche. Wenn die Beispiele im folgenden unter systematischen Aspekten angeordnet sind, so lassen sich einige Überschneidungen doch nicht vermeiden. D. h. es werden immer wieder Aspekte auftreten, die bereits besprochen worden sind, oder es werden Betrachtungen vorweggenommen, die unter dem betreffenden Aspekt in ausführlicherer Form wiederholt werden.

Von allen Wort-Ton-Verbindungen im Werk von Heinrich Schütz kommt keine dem Rezitativ der Weihnachtshistorie und damit dem Sprachlichen Urbild so nahe wie die Vertonung des Psalm-Textes »Eile, mich, Gott, zu erretten«. Sie ist die wohl vollkommenste Monodie, die Schütz geschaffen hat¹⁴. Die rhythmische Gestalt des Anfangs sei hier wiedergegeben:



12 Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi* (Diss. Bern 1933), Kassel 1934.

13 Georgiades, a. a. O., S. 53 ff. und 63 ff.

14 Vgl. Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 88 ff. Zum Terminus »Monodie« vgl. die einschränkenden Bemerkungen bei Kunze (Anm. 7), S. 9 f.

2. *Kleine geistliche Konzerte I, Nr. 1*

Eile, mich, Gott, zu er - ret - ten, Herr ³ mir zu hel - fen, es müssen sich
 schämen und zu Schanden wer - den, die nach mei - ner See - len ste - hen.

Der musikalische Rhythmus folgt genau den Hebungen und Senkungen der Sprache, wobei die Musikalisierung der Worte »Herr, mir zu« eine latente Triolierung ergibt. Der weitere Verlauf läßt erkennen, daß der sprachliche Sinnzusammenhang, abgesehen von einigen emphatischen Wortwiederholungen, bis kurz vor dem Ende des Stückes gewahrt bleibt; denn hier wiederholt Schütz die letzten Zeilen des langen Textes zweimal. Mit Ausnahme dieser Monodie und einiger Abschnitte in den *Psalmen Davids* gibt es im Werk von Heinrich Schütz nur eine einzige Passage, welche die Musikalisierung eines längeren sprachlichen Sinnzusammenhanges ohne Wiederholungen im Inneren darstellt. Sie findet sich in der Motette *Das ist je gewißlich wahr*, aus der *Geistlichen Chormusik*, wo ihr eine vollständige Wiederholung folgt:

3. *Geistliche Chormusik, Nr. 20*

A - ber dar - um ist mir Barm - her - zigkeit wi - der - fah - ren,
 auf daß an mir für - nehml ich Je - sus Christus er - ze i - ge - te al - le Ge -
 duld zum Ex - em - pel de - nen, die an ihn glauben sol - len zum e - wi - gen Le - ben

Die Hebungen und Senkungen, die bei natürlichem Sprechen entstehen, dürften auch Schütz als Vorbilder gedient haben. Da er aber nur zwei Pausen anbringt, ergeben sich einige Stilisierungen des Sprachrhythmus von andersartiger Wirkung. Der Akzent auf »ist« mag beabsichtigt gewesen sein, um damit die Gewißheit der Barmherzigkeit auszudrücken. Während die Betonung »fürnehmlich« zu den Spracheigentümlichkeiten der Schützzeit gehört, bedeutet »zum Exempel« eine sprachfremde Stilisierung. Von den acht Daktylen (– v v) sind sechs in der Sprache vorgegeben,

wohingegen man erwarten könnte, daß der Akzent nicht auf »sollen«, sondern auf »glauben« liegen müßte. Der dreifache Achtel-Auftakt bei »auf daß an (mir)«, der auch am Anfang des Rezitativs der Weihnachtshistorie vorkommt, hat sich als eine der wichtigsten belebenden rhythmischen Gestalten bei Heinrich Schütz erwiesen.

Ein Beispiel für gesangliche Wirkung auf der Basis größerer Notenwerte und des natürlichen Verhältnisses von Hebungen und Senkungen ist der Anfang dieser Motette. Dem entsprechen vier latente Triolierungen, zweimal auf der Grundlage Halbe-Viertel und zweimal im Verhältnis Ganze-Halbe:

4. *Geistliche Chormusik*, Nr. 20 (Sopran 1)

Das ist je gewißlich wahr und ein teurer wer-tes Wort

Ähnliche Gestaltungen auf der Basis größerer Notenwerte stehen auch an den Anfängen anderer Motetten aus der *Geistlichen Chormusik*, wie an dem folgenden Beispiel ersichtlich ist. Hier bedient sich Schütz auch des Sukzessivkontrastes in Verbindung mit Rhythmischer Angleichung:

5. *Geistliche Chormusik*, Nr. 17: Anfang (Sopran I)

Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns

Welche eindringlichen Wirkungen durch Pausensetzungen und Punktierungen erzielt werden können, zeigt sich am Schluß der Motette Nr. 20. Hier zwingen die vier Pausen die Sänger angesichts der Größe der Aussage gleichsam zum Atemholen:

6. *Geistliche Chormusik*, Nr. 20: Schluß (Tenor II)

Gott, dem ewigen Könige, dem Unvergänglichen
und Unsichtbaren und allein Weisen

Unter dem Aspekt der Punktierungen sind auch die Beispiele 7 bis 10 zu sehen. Das erste stammt aus dem Ritornell des vierchörigen Psalms 136 (*Danket dem Herrn, denn er ist freundlich*) aus den *Psalmen Davids*:

7. *Psalmen Davids*, Nr. 11: Ritornell

denn seine Gü - te wäh-ret e - wig-lich

Der Wechsel von punktierten und nichtpunktierten Viertelnoten findet sich außerdem in der Motette *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes*. Das Zitat ist zugleich ein Beispiel für mehrfache Wiederholung einzelner Worte:

8. *Geistliche Chormusik*, Nr. 3

al - len, al - len, al - len, al - len Men - schen

Das folgende Beispiel läßt erkennen, wie durch Verwendung von punktierten Achteln in Verbindung mit der Pausensetzung eine rhythmische Prägnanz besonderer Art zustande kommt:

9. *Symphoniae sacrae* II, Nr. 19, Anfang des Vokalteils

Der Herr ist mein Licht und mein Heil, für wem, für wem sollt
ich mich fürchten

Unter diesem Aspekt steht die folgende Stelle aus der *Symphonia sacra O quam tu pulchra es* dem vorangegangenen Beispiel nur wenig nach, da punktierte Achtel hier dreimal vorkommen. Eine Stilisierung des Sprachrhythmus liegt nicht vor, da der Trochäus (– v) am Anfang und der darauf folgende Daktylus bereits der Textvorlage immanent sind:

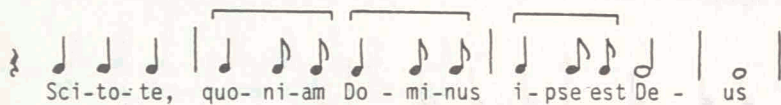
10. *Symphoniae sacrae* I, Nr. 9

Du - o u - be - ra tu - a, sicut du - o hin - nu - li ca - preae ge - mel - li

Von allen Versfüßen fommt der Daktylus bei Heinrich Schütz weitaus am häufigsten vor. Ein Beispiel dafür ist folgende Stelle aus dem Konzert *Jubilate Deo omnis terra*. Besondere Beachtung verdienen der Dreiviertel-Auftakt und die Folge von drei Dak-

tylen, die dem natürlichen Sprachrhythmus folgen und darum keine Stilisierung bewirken:

11. *Symphoniae sacrae* I, Nr. 6



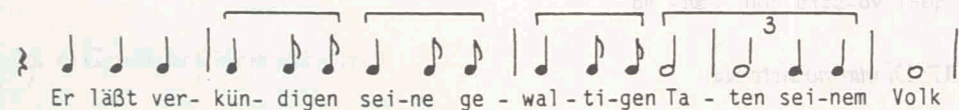
Drei derartige Daktylen, zudem in mehrfacher Wiederholung, finden sich sogar im 150. Psalm aus den *Psalmen Davids*. Davor steht ein Anapäst (v v-) mit nachfolgender Pause:

12. *Psalmen Davids*, Nr. 17 (Psalm 150)



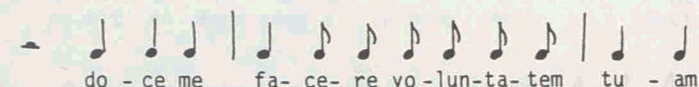
Aus Psalm 111 aus derselben Sammlung stammt der folgende Satz, bei dessen Umsetzung in die Musik sich eine Stilisierung ergibt, weil fünf Senkungen ohne Pausen aufeinander folgen und Schütz mit dem Iktus auf »seine« die Betonung von »gewaltigen« abgeschwächt hat. Nach dem Auftreten von wiederum drei Daktylen kommt es am Ende des Satzes zu einer latenten Triolierung:

13. *Psalmen Davids*, Nr. 13 (Psalm 111)



Umwandlungen von Senkungen in Hebungen ergeben sich auch in dem Konzert *Bone Jesu, verbum Patris*, weil hier bei daktylischer Deklamation die Betonung nicht auf der Silbe »ta-« sondern auf »vo-« in dem Wort »voluntatem« liegt. Mit diesem Wort verbinden sich vier Achtel:

14. *Kleine geistliche Konzerte* II, Nr. 8



Der Anapäst kommt in der deutschen Sprache nicht so häufig vor wie sein Spiegelbild, der Daktylus. Um so mehr dürfte dieser Versfuß der italienischen Sprache

Ungemein ausdrucksvoll wirkt der nichtstilisierte Anapäst mit seinem zweifachen Auftreten zu den Worten »Alle Menschen sind Lügner« im 116. Psalm:

17. Der 116. Psalm

Al - le Men - schen sind Lüg - ner

Der Jambus (v -) erscheint in allen Sprachen als Auftakt-Versfuß schlechthin. So steht er bei Schütz auch fast immer am Beginn einer auftaktigen Dreiachtel-Gruppe sowohl in Kompositionen über deutsche wie über lateinische und italienische Texte, und zwar jeweils in großer Zahl. Wegen der vorausgehenden Achtelpause, die als Atempause empfunden wird, erzielt Schütz mit dieser rhythmischen Bildung eine ungemein belebende Wirkung:

18. a) Der 116. Psalm

In dir, Je - ru - sa - lem, Hal - le - lu - ja, Hallelu - ja, Hallelu - ja (6mal)

18. b) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 19*

Wer an mich glau - bet, der wird le - ben

18. c) *Geistliche Chormusik, Nr. 3*

auf daß er uns er - lö - se - te

18. d) *Geistliche Chormusik, Nr. 22*

da - mit er kann auch al - le Ding ihm un - tertä - nig ma - chen

Bei Verdoppelung der Werte hat der Drei-Achtel-Auftakt ein Analogon im Drei-Viertel-Auftakt, wobei die bekräftigende Wirkung aufgrund der Rhythmischen Angleichung in Vierteln sich verstärkt. Dies läßt sich u. a. an den nachstehenden fünf Beispielen erkennen:

19. a) *Psalmen Davids*, Nr. 2 (Psalm 2)

du bist mein Sohn, heut hab ich dich ge - zeu - get

19. b) *Psalmen Davids*, Nr. 15 (Psalm 100)

er — hat uns ge - macht und nicht wir selbst zu sei-nem Volk

19. c) *Cantiones sacrae*, Nr. 8

et no-men Do-mi-ni in-vo-ca - bo

19. d) *Cantiones sacrae*, Nr. 15

et be-ni - gnis - si-me Chri - ste

19. e) *Geistliche Chormusik*, Nr. 9

sei mir ein star-ker Held

Im Wesen liedhafter Gestaltung ist es begründet, daß der Sprachrhythmus, wie erwähnt, bis zu einem gewissen Grade stilisiert werden muß, da er sich dem Taktmaß unterordnet. Beispiele aus den Kirchenliedkompositionen von Heinrich Schütz wurden nicht gegeben, da liedhafte Gestaltung sich hier von selbst versteht. Um so mehr heben sich liedhaft geprägte Abschnitte aus ihrer Umgebung heraus wie in dem 116. Psalm, wo auf einen derartigen, dreimal wiederholten Abschnitt ein kürzerer Ausklang in großen Notenwerten folgt. Daran schließt sich eine Passage in erregter Deklamation an. Im Gegensatz zu dem in großen Notenwerten gehaltenen Anfang des 116. Psalms hat die Motette *Viel werden kommen* einen liedhaften Anfang. Ein Sukzessivkontrast entsteht hier dadurch, daß unmittelbar danach ein Abschnitt mit Punktieren auf der Basis kleinerer Notenwerte folgt:

20. a) *Der 116. Psalm*

sei nun wieder zu-frieden, zu-frie-den, zu-frie-den, mei - ne See - - le

20. b) *Geistliche Chormusik, Nr. 7*

Viel wer-den kom-men von Mor-gen und von A - - bend
und mit A - bra-ham, mit A - bra-ham und I - saac

Am Beginn des Konzertes *Schaffe in mir, Gott* verbindet sich Rhythmische Angleichung zuerst mit Halben und dann mit Vierteln. Dieser Sukzessivkontrast hat allerdings nicht die gleich starke gegensätzliche Wirkung wie die Mehrzahl der anderen. Vielmehr zeigt sich, daß zumal Rhythmische Angleichung in Vierteln ein wichtiges Merkmal liedhafter Gestaltung ist:

21. *Kleine geistliche Konzerte I, Nr. 10*

Schaf-fe in mir, Gott, ein rei-nes Herz und gib mir einen neu-en ge-
wis-sen Geist

Wenn nunmehr die Rhythmische Angleichung in Vierteln behandelt wird, scheiden aufgrund der soeben getroffenen Feststellung wiederum die Kirchenlied-Bearbeitungen aus. Daß die Rhythmische Angleichung in Vierteln Gewißheit und Bestimmtheit ausdrückt, erweist sich an den folgenden drei Stellen:

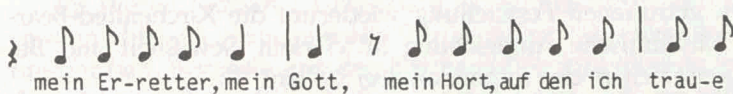
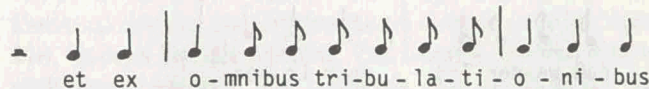
22. a) *Kleine geistliche Konzerte II, Nr. 25*

denn ich bin ge-wiß, daß we-der Tod noch Le-ben

22. b) *Geistliche Chormusik*, Nr. 722. c) *Geistliche Chormusik*, Nr. 15

Im ersten Beispiel hat die Pausensetzung eine besonders starke Wirkung, im zweiten folgen acht Viertel aufeinander, und im dritten sind es sogar 15. Diese lange Folge findet sich zwar nur im ersten Tenor, der damit gleichsam die Funktion einer Cantus-firmus-Stimme erhält. Dennoch konnte zu dieser eindrucksvollen Passage bisher kein Analogon im Gesamtwerk von Heinrich Schütz gefunden werden. Zur selten vorkommenden Rhythmischen Angleichung in Halben sei auf das vorangegangene Beispiel 21 verwiesen.

Wie bereits gesagt, hat die Rhythmische Angleichung in Achteln nicht den gleichen Ausdrucksgehalt im Sinne von Gewißheit und Bestimmtheit wie die Rhythmische Angleichung in Vierteln. Um so mehr belebt die erstgenannte Art die musikalische Deklamation, wengleich der Sprachrhythmus dabei mehrfach stilisiert wird. Die erste Stufe dieser Art von Rhythmischer Angleichung wird erreicht, wenn vier Achtel aufeinander folgen, und das kommt bei Schütz ebenso auf der Grundlage deutscher wie lateinischer oder italienischer Texte sehr häufig vor, so daß man diese Deklamationsform geradezu als Typus ansehen kann. Dies sei an den folgenden vier Zitaten belegt. Eine Stilisierung des Sprachrhythmus findet sich hier allerdings nur bei dem Wort »tribulationibus« in der *Symphonia sacra Exquisivi Dominum*:

23. a) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 823. b) *Symphoniae sacrae* I, Nr. 12

24. e) *Psalm 119*, Nr. 1

der eine gro-ße, gro-ße Beu-te, ei-ne gro-ße, gro-ße Beu-te kriegt

24. f) *Symphoniae sacrae I*, Nr. 3

non confundar, non confun-dar, [...] in ae - ter - - - num

Wie an den Beispielen ersichtlich ist, liegt die Zahl der Achtel ohne Wiederholungen zwischen sechs und zwölf, während die Zahl der Achtel mit Wiederholungen 15 bis 26 beträgt (d, e, f). Die Folge von 26 Achteln ist mit einem Höchstmaß an Stilisierung des Sprachrhythmus verbunden und stellt im Schaffen von Heinrich Schütz ein ungemein bemerkenswertes Unicum dar (siehe Beispiel f).

Es wurde schon vermerkt, daß längere Folgen von Sechzehnteln in Rhythmischer Angleichung nur selten vorkommen, während Sechzehntelpaare sehr häufig auftreten. Je drei aus einem Achtel und zwei Sechzehnteln bestehende Daktylen finden sich in dem Konzert *Der Herr ist mein Hirte* aus dem III. Teil der *Symphoniae sacrae* sowie im 119. Psalm. Allerdings bildet dieses Beispiel eine Ausnahme in dem umfangreichen »Opus ultimum«:

25. a) *Symphoniae sacrae III*, Nr. 1

und wer-de bleiben im Hau-se des Her-ren, im Hau-se des Her-ren

25. b) *Psalm 119*, Nr. 1

Du hast die Zeug-nis-se dei-ner Ge-rech-tigkeit und die Wahr-heit
hart ge - bo - - ren

Singular bei Heinrich Schütz ist die folgende Stelle aus dem Konzert *Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden* im II. Teil der *Symphoniae sacrae*, weil hier acht Sechzehntel in Rhythmischer Angleichung auftreten. Dies ist typisch für die Parlando-Deklamation nach dem Vorbild des von Claudio Monteverdi inaugurierten *stile concitato*, der vornehmlich der Darstellung kriegerischer Affekte dient. Unter diesem

Aspekt ist eine Stelle aus dem Konzert *Der Herr ist mein Licht und mein Heil* in derselben Sammlung besonders kennzeichnend, zumal sich lebhaftere Deklamation unter Einbeziehung von drei Sechzehntelpaaren der genannten Art mit der für den Stile *concitato* typischen Dreiklangsmelodik verbindet:

26. a) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 11

Nah - rung, und kom-me dieser Tag schnell ü - ber euch

26. b) *Symphoniae sacrae* II, Nr. 19

Wenn sich Krieg wider mich er - he-bet, Krieg wi-der mich, Krieg wi-der mich er - he - bet

Ein wichtiges kompositionstechnisches Mittel, das Schütz ebenso als Mittel zur Textausdeutung im Sinne von Freude und Zuversicht wie als formbildendes Element benutzt, ist die in Werken aller Gattungen zu findende Einfügung von Proportio-tripla-Abschnitten, sofern sie nicht wie in der Motette Nr. 16 der *Geistlichen Chormusik* am Anfang stehen:

27. *Geistliche Chormusik*, Nr. 16

Ein Kind ist uns ge - bo - ren

Im allgemeinen fallen bei Schütz die sprachlichen Hebungen, wie auch in diesem Beispiel, mit den Taktschwerpunkten zusammen. Gelegentlich besteht eine derartige Übereinstimmung allerdings nicht, so daß sich vermeintlich falsche Betonungen ergeben, wenn die Sänger streng im Takt singen. Dies läßt sich jedoch vermeiden, wenn sie dem natürlichen Sprachrhythmus folgen. Wie das geschehen kann, möge an dem im 3/2-Takt stehenden Abschnitt erläutert werden, der in der Motette Nr. 20 aus der *Geistlichen Chormusik* auf die eingangs besprochene gradtaktige Passage (NB 4) folgt:

28. Geistliche Chormusik, Nr. 20

daß Chri-stus, Je - sus, daß, Chri-stus, Je - sus kom-men ist in die Welt

Wird nämlich das Wort »daß« als Auftakt einer Folge von latenten Geradtakten empfunden, dann ergibt sich zwanglos eine dem Sprachlichen Urbild folgende Deklamationsweise.

Ausgesprochen tänzerischen Charakter hat der im 6/4-Takt notierte und in Rhythmischer Angleichung gehaltene Anfang des Vokalparts in der *Symphonia sacra Frohlocket mit Händen*. Besteht in den ersten drei Takten eine Übereinstimmung zwischen sprachlichem und orchestrischem Rhythmus, so stellt sich bei den Worten »Schalle« und »alle« erst dann sinngemäße Deklamation ein, wenn die jeweils zu ihnen gehörenden Viertelnoten paarweise zusammengefaßt werden:

29. *Symphoniae sacrae* II, Nr. 9

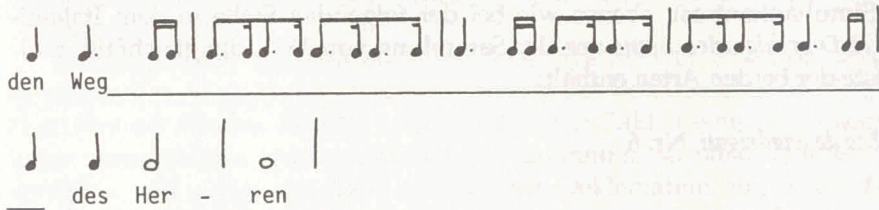
Frohlocket mit Hän-den und jauchzet dem Herren mit fröh-li-chem
Schalle al - le Völ - ker

Sukzessivkontraste kommen bei Heinrich Schütz in Werken aller Gattungen sehr häufig vor. Wie schon gezeigt wurde, sind sie zugleich ein Mittel der Textausdeutung und der formalen Gestaltung. Der 116. Psalm ist eines der expressivsten Schütz-Werke, und dementsprechend groß ist in ihm auch die Zahl derartiger Kontraste:

30. Der 116. Psalm

Ich kam in Jam-mer und Not a-ber ich rief an den Na-men des
 Her- ren

Aus der expressiven Geisteshaltung, die auch in den *Cantiones sacrae* vorherrscht, erklärt es sich, daß die Zahl der Kontraste in diesem Werk gleichfalls beträchtlich ist. Ein Sukzessivkontrast ist in der Motette *In te, Domine, speravi* zu finden:

33. a) *Kleine geistliche Konzerte II*, Nr. 1733. b) *Geistliche Chormusik*, Nr. 1533. c) *Symphoniae sacrae II*, Nr. 1033. d) *Symphoniae sacrae II*, Nr. 17 (Anfang)

Da die kompliziertesten melismatischen Figuren den Gegenpol zu dem sich dem Sprachlichen Urbild am engsten anschließenden Rezitativ der Weihnachtshistorie bilden, seien die zwischen den beiden Polen stehenden Abwandlungen im Rückblick noch einmal, und zwar unter den Aspekten der Sprachferne und Sprachnähe, zusammenfassend betrachtet. Sprachferne, wie sie sich in der auf Bach vorausweisenden quasi absolut-musikalischen Melismatik verkörpert, gehört bei Schütz bekanntlich zu den Ausnahmerecheinungen. Daher soll der Aspekt der Sprachferne als erster behandelt werden. Ausgangspunkt dabei sind die sprachnächsten Gestaltungen. So ist der sprachliche Sinnzusammenhang im Rezitativ der Weihnachtshistorie völlig gewahrt. Er besteht aber nicht mehr, wenn einzelne Worte oder kleinere Wortgruppen wiederholt werden, was sich häufig aus dem Textinhalt erklärt. Werden aber längere Textteile wiederholt, geschieht dies vornehmlich aus formalen Gründen.

Es hat sich gezeigt, daß Stilisierungen des Sprachrhythmus zu den wichtigsten Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes gehören. So liegt Stilisierung immer dann vor, wenn Senkungen zu Hebungen werden oder musikalische Versfüße erscheinen, die in den Textvorlagen nicht vorkommen. Da kleinere Notenwerte wie Viertel und Achtel, in mehreren Fällen auch Sechzehntel, das Analogon zu »gemeinen langsamen

und verständlichen Reden« bilden, ist das Vorkommen von halben und ganzen Noten gleichbedeutend mit Abwandlungen des Sprachlichen Urbildes zum »Gesang«.

Liedhaftigkeit ist eine besondere Form der Stilisierung, weil die Grundlage des Prosarhythmus verlassen wird, insbesondere dann, wenn er sich einem festen Taktmaß unterordnet. Die extremste Art der Stilisierung stellt die Rhythmische Angleichung dar, vor allem in Anwendung auf eine größere Zahl gleicher Notenwerte. Sind Viertelnoten die Silbenträger, verbindet sich damit, im Gegensatz zu Folgen von großen Notenwerten, oft der Eindruck von Gewißheit und Entschiedenheit. Rhythmische Angleichung bei längeren Folgen von Achteln, aber seltener von Sechzehnteln, bedeutet Tempobeschleunigung und damit vermehrte Ausdruckskraft. Sukzessiv- und Simultankontraste sind nur insofern unter dem Aspekt der Sprachferne zu betrachten, als ein Gegensatzverhältnis von Deklamation und »Gesang« besteht, weil kleinere mit größeren Notenwerten kombiniert werden.

Da Sprachnähe, d. h. im Sinne einer engen Bindung an das Sprachliche Urbild, für Schützens Stil in höchstem Maße charakteristisch ist, braucht unter diesem Aspekt nur auf einige Besonderheiten hingewiesen zu werden. So schließt sich Schütz eng an den Prosarhythmus an, wenn er die vorgeschriebenen Mensurzeichen gleichsam negiert, indem er sich der Wechselrhythmik sowie der latenten Triolierung bedient.

Was die Pausensetzungen, auch vor sprachimmanenten dreifachen Auftakten, betrifft, übernimmt Schütz zumeist die Sprechpausen des Sprachlichen Urbildes; wenn nicht, kommt es ebenso zu einer maßvollen Stilisierung wie bei Punktierungen. Denn Punktierungen von Vierteln mit nachfolgenden Achteln, mehr aber noch Achtelpunktierungen mit Sechzehnteln, können, zumindest ihrer rhythmischen Prägnanz wegen, nicht unmittelbar im Sprachlichen Urbild vorgegeben sein. Daraus folgt, daß sowohl bei Pausensetzungen wie bei Punktierungen eine gewisse Gleichgewichtslage von Sprachnähe und Sprachferne entstehen kann.

Um die Summe zu ziehen: Die Zahl der verschiedenen sprachlich-musikalischen Gestalten im Schaffen von Heinrich Schütz ist so groß, daß nur ein annähernder Eindruck von deren Vielfältigkeit gegeben werden konnte. Diese Vielfältigkeit ist ein Analogon zu der außergewöhnlichen Aussage- und Ausdruckskraft seiner Musik. Sie ist ein Spiegelbild von Heinrich Schützens Größe, die von anderer Art ist als die Größe des hundert Jahre nach ihm geborenen Johann Sebastian Bach.