

Heinrich Schütz und die Musica poetica

von

ARNO FORCHERT

Die Ausnahmestellung, die Heinrich Schütz, der »Vater unserer modernen Musik«, wie ihn schon die Zeitgenossen rühmten, unter den deutschen Künstlern seines Jahrhunderts einnahm, hat uns Günter Grass in seiner Erzählung vom *Treffen in Telgte* in höchst eindrucksvoller Weise in Erinnerung gerufen. Er läßt den Dresdner Meister plötzlich und unangemeldet bei jenem fiktiven Treffen der Gruppe 47 des 17. Jahrhunderts erscheinen, zu dem sich am Ende des Dreißigjährigen Krieges Poeten wie Simon Dach, Weckherlin, Buchner, Gryphius und andere zusammengefunden haben, um künstlerische Bilanz zu ziehen nach so vielen Jahren der Zerstörung, des Mordens, des allgemeinen materiellen wie geistigen Niederganges. Der zu dem Treffen geladene Königsberger Domorganist Heinrich Albert – so erfahren wir¹ –

»brachte mit sich seinen Vetter, den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, der ohnehin nach Hamburg und weiter nach Glückstadt wollte, wo er die ersehnte Einladung an den dänischen Hof zu finden hoffte: in Sachsen hielt ihn nichts mehr. Anfang der Sechziger, in Weckherlins Alter also, doch straffer als der vom Staatsdienst verbrauchte Schwabe, war Schütz ein Mann von entrückter Autorität und strenger Größe, die niemand (auch Albert nur annähernd) fassen konnte. Sein nicht etwa herrscher, eher der vermeintlichen Störung wegen bekümmertes Auftreten hob die Versammlung der Dichter in Telgte und gab dem Treffen andererseits kleineres Maß. Jemand, den keine Gruppe aushalten konnte, war zu ihnen gekommen.

Ich will nicht klüger als damals sein – doch das wußten alle: So unangefochten Schütz seinen Gott begriff und so ergeben er sich, trotz wiederholter dänischer Angebote, seinem Fürsten bewiesen hatte, war er dennoch einzig dem eigenen Anspruch untertan geblieben. [...]

Da keiner wie er aufs Wort setzte und seine Musik einzig dem Wort zu dienen hatte, es deuten, beleben, seine Gesten betonen und in jede Tiefe, Weite und Höhe versenken dehnen erhöhen wollte, war Schütz streng mit Wörtern und hielt sich entweder an die überlieferte lateinische Liturgie oder an Luthers Bibelwort. Dem Angebot der zeitgenössischen Dichter hatte er sich in seinem Hauptwerk, der geistlichen Musik, bis auf die Ausnahmen des Beckerschen Psalters und einiger Texte des jungen Opitz, bisher versagt; die deutschen Poeten hatten ihm nichts zu sagen gehabt, so dringlich er uns mit Wünschen nach Texten gekommen war. Deshalb erschrak Simon Dach, bevor er sich freuen konnte, als er den Namen des Gastes hörte.«

So weit Günter Grass. Trotz aller künstlerischen Freiheit, mit der Schützens Auftreten hier geschildert wird, ist doch das Bild, das der Erzähler von ihm entwirft, nicht aus der Luft gegriffen. Nicht nur entspricht die »entrückte Autorität«, mit der Schütz hier den versammelten Dichtern gegenübertritt, der Bewunderung und Verehrung für den Menschen und den Künstler, die aus den zeitgenössischen Quellen zu uns spricht, richtig ist auch, daß Schütz einerseits zwar seinen Kompositionen überwiegend biblische Texte zugrundelegte, sich aber zugleich auch über

1 Günter Grass, *Das Treffen in Telgte*, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 55 f.

die Schwierigkeiten beklagt hat, zur Vertonung geeignete deutsche Verse zu erhalten (wir werden darauf noch zurückkommen). Und daß der Dresdner Kapellmeister hier als ein Komponist dargestellt wird, dem es in besonderer Weise um die enge Verbindung von Musik und Text ging, ist auch die allgemeine Ansicht der Schütz-Forschung, für die gerade dieser Aspekt schon seit Jahrzehnten im Mittelpunkt der seinem Schaffen gewidmeten Untersuchungen steht. Wenn er aber bei Grass in der Folge fast wie ein Übervater nicht nur der deutschen Musiker, sondern auch der deutschen Poeten erscheint, als einer, der kraft seines musikalischen Schaffens befugt ist, auch über die Werke der Dichter das Urteil zu sprechen, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier eine Vorstellung im Spiel ist, die zwar ebenfalls aus der Schütz-Forschung hervorgegangen ist, inzwischen aber sich von ihrem Ausgangspunkt weitgehend entfernt hat: ich meine die Vorstellung von Schütz als Verkörperung des *Musicus poeticus*.

Heinrich Schütz – Musicus poeticus war bekanntlich der Titel eines 1959 erschienenen Buches von Hans Heinrich Eggebrecht², einer Veröffentlichung von großem Einfluß und weiter Verbreitung, die sich anhand einer Vielzahl von ebenso eindringlichen wie einleuchtenden Detailanalysen mit dem Vorgehen des Komponisten bei der Vertonung seiner textlichen Vorlagen auseinandersetzte. Der Untertitel *Musicus poeticus*, ein Begriff aus der deutschen Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts, die in den Traktaten auch als »*Musica poetica*« bezeichnet wurde, wies darauf hin, daß der Verfasser für seine Untersuchung als Ausgangspunkt die Unterweisung der Schütz-Zeit gewählt hatte. »Sie ist der Weg«, so schrieb er. »Damals war sie der Weg zum Erlernen der Komposition, heute weist sie den Zugang zu ihrem Verständnis.«³ Nicht zuletzt war es dieser Ansatz, der Versuch, die Analyse der Werke auf die Regeln und Begriffe ihrer eigenen Zeit zu gründen, der den durchschlagenden Erfolg des Buches ausmachte. Im Vordergrund stand dabei die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren, die, als Teil der deutschen Tradition der Kompositionslehre, für Eggebrecht gleichsam den Schlüssel zum Verständnis von Schützens Schaffen bildete.

Heute kann man sich oft des Eindrucks nicht erwehren, als seien, wenn die Rede auf Schütz kommt, *Musicus poeticus* und Poet, *Musica poetica*, Poetik und Rhetorik zu einem Begriffskomplex zusammengewachsen, in dem die Termini, die im 17. Jahrhundert alle noch ihre eigene spezifische Bedeutung hatten, sich nur mehr wechselseitig durch ihr umgangssprachliches Verständnis erklären. So etwa, wenn man in einer Biographie unseres Meisters liest, daß Schütz den Text nicht nur singbar, sondern auch seiner Bedeutung gemäß komponiert habe, woraus dann gefolgert wird: »der Musiker wird zum Poeten, der das Wort in 'seiner definitiven Fülle' bringt, wird zum *Musicus poeticus*«⁴. In solchen und ähnlichen Wendungen, wie man sie in der jüngeren Literatur nicht selten findet, wird der ursprünglich fest umgrenzte Begriff zu einer leeren Formel, in die jeder seine eigenen Vorstellungen projizieren kann, ohne sie verbindlich festlegen zu müssen. Es scheint mir deshalb

² Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, Göttingen 1959 (im folgenden stets: Eggebrecht 1959).

³ Ebd., S. 33.

⁴ Otto Brodte, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel 1972, S. 36.

an der Zeit zu sein, einmal mehr – denn das geschieht nicht zum ersten Mal⁵ – dem Begriff der »Musica poetica« nachzugehen, diesmal allerdings mit dem ausdrücklichen Ziel zu prüfen, inwiefern die heute häufig unreflektiert gebrauchte Formel von Schütz als »Musicus poeticus« wirklich geeignet ist, zur Charakterisierung seiner Schaffensweise, zur Bezeichnung der Tradition, auf die sie sich stützt, und zum Verständnis seiner Werke beizutragen.

Gestatten Sie mir daher, hier zunächst einige Fakten zum Begriff der »Musica poetica« in Erinnerung zu rufen. Er erscheint in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts zuerst bei einigen humanistisch gebildeten Musikern aus dem Umkreis der Reformatoren und bezeichnet jenen Teil der Musikpraxis, der, im Gegensatz zur unmittelbaren musikalischen Tätigkeit, zum Singen und Spielen also, sich mit dem Herstellen, dem Machen – lat. *facere*, gr. *ποιεῖν* – eines musikalischen Werkes beschäftigt. Zwar versteht man unter dem Begriff des Poeten – des *ποιητής* – von alters her auch den Dichter, im 16. und 17. Jahrhundert speziell den Reimdichter, aber mit dem humanistischen Rückgriff auf die griechischen und römischen Quellen – hauptsächlich auf Autoren wie Aristoteles, Quintilian und Boethius – wird auch sein ursprüngliches Verständnis als eine Tätigkeit mit dem Ziel des Herstellens oder Verfertigen einer Sache erneuert. Es gibt in dieser Zeit also zwei verschiedene Bedeutungen, die nebeneinander herlaufen: einerseits ist der Poet Dichter und die »Ars poetica« die Lehre von der Dichtkunst, und andererseits ist der »Musicus poeticus« der Hersteller eines Musikstücks (der Komponist also) und die »Musica poetica« die Anweisung dazu (die Kompositionslehre), die ebenfalls eine »Ars«, die »Ars musicae poeticae« nämlich, ist. Festzuhalten ist dabei vor allem, daß beide Bedeutungen bis weit ins 17. Jahrhundert hinein weitgehend voneinander getrennt bleiben. Noch 1643 ist für Johann Andreas Herbst der »Musicus poeticus« weder ein »dichterischer Musiker« noch ein Komponist, der sich durch eine besondere Haltung seinem Text gegenüber auszeichnet. Auch er erklärt die Begriffe noch ganz in der Tradition der Reformationszeit: »Musica poetica« ist für ihn »so da im componiren bestehet wie man nemlich einen newen Gesang oder wol klingende liebliche harmoniam setzen vnd machen soll. daher kompt Musicus poeticus, oder Componist / welcher [...] ein new Opus oder Werck an ihm selbst zu verfertigen weiß daher es auch von etlichen Fabricatura oder Aedificium, ein Baw genennet worden.«⁶

Streng im Sinne der zeitgenössischen Wortbedeutung verstanden, wäre also die Bezeichnung Schützens als »Musicus poeticus« nichts anderes als eine allgemeine Tätigkeitsbeschreibung. Mit Eggebrechts Buchtitel ist allerdings mehr und anderes

5 Vgl. u. a. Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler – Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Kassel o. J. (1941) [= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 1], S. 95 ff.; Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955 [= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5], S. 100 ff.; ders., Art. *Musica theorica, practica, poetica*, in: MGG 9 (1961), Sp. 952 ff.; Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: AfMw 13 (1966), S. 110 ff.; Walter Wiora, *Musica poetica und musikalisches Kunstwerk*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, S. 579 ff. Die informativste und zugleich sachlichste Darstellung der in der Musica poetica behandelten Gegenstände bietet nach wie vor Ruhnkes MGG-Artikel.

6 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 1.

gemeint. Denn für ihn verbinden sich mit dieser Apostrophierung unausgesprochen zwei Nebenbedeutungen: erstens der Hinweis darauf, daß Schützens Schaffen aus der spezifisch deutschen Tradition der »Musica poetica« hervorgegangen und zweitens, daß die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren ein wesentlicher Teil dieser Tradition gewesen sei, ein Teil, dessen Kenntnis erst das volle Verständnis von Schützens Schaffen zu erschließen vermag. Beides sind denn auch die zentralen Thesen, die Eggebrechts Buch von 1959 ebenso zugrundeliegen wie den einschlägigen Kapiteln seiner erst im vorigen Jahr erschienenen *Musik im Abendland*⁷. Beide aber sind nicht so außerhalb jeden Zweifels, als daß man sie ohne weitere Nachprüfung hinnehmen müßte. Es soll deshalb zuerst danach gefragt werden, ob es gerade um 1600, zu einer Zeit also, die für die deutschen Musiker wie keine andere im Zeichen Italiens steht, überhaupt möglich und sinnvoll ist, das Schaffen eines weltoffenen und gleichwohl selbständigen Künstlers wie Schütz wesentlich nur aus der Perspektive der deutschen Tradition verstehen zu wollen. Daran wird sich die Frage anschließen, welchen Status die Figurenlehre innerhalb dieser Tradition einnimmt.

Die Frage nach den Wurzeln von Schützens Schaffen ist in der Vergangenheit unterschiedlich beantwortet worden. Carl von Winterfeld, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf der Suche nach Vorläufern für die von ihm geliebte italienische Kirchenmusik der Lotti, Caldara, Marcello oder Durante letztlich auf Giovanni Gabrieli und dessen bedeutendsten Schüler Heinrich Schütz stieß, sah in dem Deutschen noch in erster Linie einen Vertreter des italienischen Stils⁸. Und auch Philipp Spitta, der Herausgeber der ersten Schütz-Gesamtausgabe, charakterisierte unseren Meister in ähnlicher Weise als den »genialsten Pionier der italienischen Kunst« in Deutschland⁹. Erst Friedrich Blume und Wilibald Gurlitt bemühten sich, die Bedeutung des spezifisch deutschen Anteils, die seinem Schaffen zugrundeliegende lutherisch-protestantische Geisteshaltung, die Anknüpfung an die polyphon-motettische Schreibweise seiner deutschen Vorgänger, stärker in den Vordergrund zu stellen¹⁰. Diese Tendenz hat Eggebrecht konsequent weiterverfolgt. Für ihn stellt sich Schütz als »Repräsentant der deutschen, der humanistischen, der lutherischen Musiktradition«¹¹ dar, bei dem die italienischen Neuerungen, die er in seine Kompositionen übernimmt – das konzertierende Prinzip, der Sologesang, das Streben nach musikalischem Ausdruck – nur eine Oberflächenschicht seiner Werke betreffen, während ihr Fundament durch den überkommenen kontrapunktischen Satz gebildet werde, der zusammen mit der Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren im Mittelpunkt der »Musica poetica« stehe. Als »Musi-

7 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991 (im folgenden stets: Eggebrecht 1991), S. 360 ff., 373 ff., 390.

8 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, 2. Teil, S. 168 ff.

9 Philipp Spitta, *Händel, Bach und Schütz*, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 85.

10 Friedrich Blume, *Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 245 ff.; Wilibald Gurlitt, *Heinrich Schütz. Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42 (1935), S. 64 ff. Beide Aufsätze wurden wiederabgedruckt in *HS-WdF*, S. 49 ff. und 74 ff.

11 Eggebrecht 1991, S. 389; vgl. auch Eggebrecht 1959, S. 14.

cus poeticus« aber ist Schütz für Eggebrecht sowohl Höhepunkt als auch Vollender dieser spezifisch deutschen Tradition.

Es ist allerdings nicht einfach, diese Sicht durch positive Beweise zu stützen. Denn bekanntlich hat Schütz erst ernstlich angefangen, sich der Musik zuzuwenden, als er, schon vierundzwanzigjährig, mit einem Stipendium seines Fürsten versehen nach Venedig in die Lehre Giovanni Gabriellis kam. Noch 1648 pries er – in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* – Italien als die rechte hohe Schule der Musik, wo auch er in seiner Jugend erstmals die »Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen«¹². Und in einem Brief aus der gleichen Zeit drückt er die Hoffnung aus, daß Marco Scacchi, der aus Italien stammende polnische Hofkapellmeister, einen von ihm angekündigten Traktat über die »Ars Contrapuncti«, die von ihm noch immer so gelehrt werde, wie er sie einst durch seinen Lehrer Gabrieli kennengelernt habe, möglichst bald veröffentlichen möge, weil er damit vor allem in Deutschland großen Nutzen stiften werde¹³. Geht aus alledem schon zur Genüge hervor, daß sich Schütz selbst jedenfalls nicht der deutschen Lehrtradition verpflichtet fühlte, so bestätigt auch die Überlieferung seiner Werke, daß er vor der Lehre bei Gabrieli allenfalls nur rudimentäre Kenntnisse der Satzlehre hatte. Denn die ersten sicher datierbaren Werke sind die *Italienischen Madrigale*, die 1611 in Venedig gleichsam als Zeugnisse für den Abschluß des Studiums bei seinem italienischen Lehrmeister veröffentlicht wurden.

Das alles betrifft allerdings nur die Seite seiner fachlich-musikalischen Ausbildung. Durch sie ist Schütz selbstverständlich nicht zum Italiener geworden. Daß er seiner geistigen Grundeinstellung nach ein deutscher Protestant war und blieb und daß auch seine Vorstellungen von der Funktion seines Amtes und vom Endzweck seines Komponierens sein Leben lang durch Herkunft, Glauben und durch eine Bildungstradition geprägt blieben, wie sie ihm durch Elternhaus, Schule und Universität vermittelt worden war, ist unbestreitbar. Und daß sich die Ausdrucksmittel der neuen italienischen Musik besonders gut dazu eigneten, die evangelische Botschaft, dem protestantischen Schriftverständnis entsprechend, musikalisch zu verdeutlichen und zu verlebendigen, war offenbar eine gerade unter den Komponisten seiner Generation weit verbreitete Ansicht. Ein Komponist wie Michael Praetorius war nicht zuletzt deshalb ein so begeisterter Bewunderer der Italiener, weil er in ihrer Musik ein Mittel sah, seine Vorstellung zu verwirklichen, nach der eine »Cantio« auch »Contio« – der Gesang gleichzeitig eine Predigt – sein sollte¹⁴. Hier scheint sich nun in der Tat eine Verbindung zwischen den deutschen Anhängern der italienischen Musik und der »Musica poetica« anzudeuten, die Eggebrecht unlängst so definiert hat: »Die Musica poetica lehrte auf dem Boden der Rhetorik das Hervorbringen der Composition in Analogie zum Schaffen des Sprachkunstwerks.«¹⁵

12 Schütz GBr, S. 194.

13 Schütz GBr, S. 189 f. (Brief an Christian Schirmer aus dem Jahre 1648).

14 Michael Praetorius, Vorrede zur *Polyhymnia Caduceatrix* (1619), in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 17,1, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel 1930, S. VII.

15 Eggebrecht 1991, S. 367.

Wir fragen also nach der Tradition der »Musica poetica« und nach ihrem Bezug zum Schaffen unseres Meisters. Dabei müssen wir als erstes feststellen, daß keineswegs alle in der protestantischen Lehrtradition stehenden Kompositionstraktate als »Musica poetica« bezeichnet werden. Es gibt auch zahlreiche Kompositionslehren, die andere Titel tragen: »Ars musica« etwa, »Compendium« bzw. »Synopsis musices«, »Ratio componendi cantus« oder ähnlich. Ihnen allen liegen als Hauptteile die Kontrapunktlehre, die Tonartenlehre und die Klausellehre in einer Form zugrunde, die sich nur sehr allmählich verändert und nicht selten sogar von einem Autor zum anderen in längeren Passagen wörtlich übernommen wird. Anders verhält es sich bei den sich an diese Hauptteile anschließenden Schlußkapiteln, in denen die Dinge behandelt werden, die sich einer nur auf Regeln gestützten Unterweisung entziehen. Hier, wo es um Fragen geht, die nicht in der Alternative von richtig und falsch entschieden werden können, Fragen etwa nach der abwechslungsreichen Gestaltung einer Komposition durch die angemessene Verwendung von Klauseln oder von Pausen, oder den Einsatz verschiedener kontrapunktischer Mittel, von fugierten und homophonen Abschnitten etwa, um Fragen schließlich auch, die das Verhältnis der Musik zum Text betreffen – hier wird auf die Exempel berühmter Meister verwiesen, die die Schüler studieren und in deren Nachahmung sie sich üben sollen. Diese Schlußkapitel nun sind der Teil der Kompositionslehren, der sich am deutlichsten verändert. Denn in ihnen schlägt sich eine Entwicklung der kompositorischen Praxis nieder, mit der die auf Regeln gegründete Lehre immer weniger Schritt halten konnte.

So verweist etwa Lampadius am Schluß seines 1537 erschienenen *Compendium musices* zwar bewundernd, aber nur mit wenigen Worten auf Josquin als Musterautor¹⁶, während Gallus Dreßler nur knapp dreißig Jahre später in dem entsprechenden Kapitel seiner *Musica poetica* die Autoren, die sich seine Kompositionsschüler zum Vorbild nehmen sollen, bereits in vier Gruppen einteilt: Josquin und seine Zeitgenossen sollen hier den Schülern als Beispiel für einen vergleichsweise wenig geschmückten Satz mit Imitationen zwischen jeweils einzelnen Stimmpaaren dienen, für die cantus-firmus-Komposition wird das Studium der Werke Isaacs und Senfls empfohlen, für den durchimitierenden Satz die von Clemens non Papa und Gombert¹⁷. Während aber alle diese Komponisten als Muster für die Anwendung von Techniken herangezogen werden, die in den vorangehenden Kapiteln schon Lehrgegenstand gewesen sind, wird Lasso, als Meister, der alle anderen überragt, für Dreßler zum Exempel für eine Art des Komponierens, die im Grunde nicht mehr auf Regeln zurückzuführen ist, weil ihre Wirkung, die sie vor allem ihrem sinnlichen Wohlklang und der Tatsache verdankt, daß sie sich in jeweils angemessener Weise den Worten anpaßt, sich nicht auf den Einsatz technisch bestimmbarer isolierter Kunstmittel reduzieren läßt¹⁸. Damit ergab sich für das Studium der Exempel das Problem, daß es nun nicht mehr genügte, sich nur einzelne Stellen, wie es auch noch Gallus Dreßler empfahl, zur genaueren Betrachtung in das für

16 Auctor Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, fol. G3 ff.

17 Gallus Dreßler, *Praecepta Musicae Poeticae* (1563), hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), S. 249 f.

18 Vgl. ebd., S. 250.

solche Zwecke gebräuchliche Zehnliniensystem mit einer Art Partituranordnung zu übertragen¹⁹. Denn im Grunde wurde nun eine Analyse des ganzen Stückes erforderlich, für die freilich vorerst alle Begriffe für jene besonderen Bildungen fehlten, die nicht bereits durch formalisierte Verfahren geregelt waren. Dreßler mußte deshalb die Frage, auf welche Weise und mit welchen Mitteln eine solche Analyse sinnvoll durchzuführen sei, unbeantwortet lassen.

Sie hat mehr als dreißig Jahre später Joachim Burmeister in seinen zwischen 1599 und 1606 erschienenen Traktaten zur »*Musica poetica*« wieder aufgegriffen. Auch für ihn war noch immer Lasso der unerreichte Meister, der nach wie vor eine Ausnahmestellung unter all den Komponisten einnahm, die Burmeister, ähnlich wie Dreßler, wiederum in vier Gruppen einteilte, wobei abermals Lasso als einziger Vertreter des sogenannten »genus mixtum« der vierten Gruppe zugeordnet wurde. Charakterisiert wurde das »genus mixtum« als eine Vereinigung aller Stilmittel der vorangehenden drei Gruppen mit dem Ziel, durch ihre Verwendung die wechselnden Textinhalte jeweils angemessen in der Musik wiedergeben zu können²⁰. Anders als Dreßler unternahm Burmeister nun den Versuch einer genaueren Untersuchung der von Lasso eingesetzten Gestaltungsmittel, indem er erstmals ein ganzes Stück vollständig analysierte, wobei er die analysierten Sachverhalte mit Begriffen benannte, die er zum größten Teil aus der Rhetorik entlehnt hatte, wo sie seit dem Altertum zur Bezeichnung der Redefiguren eingeführt waren²¹. Es ist nicht unwichtig, die enge Verbindung im Auge zu behalten, die zwischen diesem Rückgriff auf die Figurenlehre und den Problemen bei der Analyse von Werken Lassos bestand. Denn ihre Termini erfüllten die Funktion, die Beschaffenheit einzelner Abschnitte oder satztechnischer Einzelheiten der Komposition zu benennen, aber sie erklärten sie nicht. Sie kodifizierten die bereits geschaffene Musik, ohne Handlungsanweisungen für das Schaffen neuer Kompositionen zu geben. Das macht begreiflich, warum Burmeisters Vorgehen zwar in einer Anzahl gelehrter Abhandlungen, kaum aber in den deutschen Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts eine Fortsetzung gefunden hat. Seine Traktate stehen denn auch nicht am Anfang, sondern am Ende jener Entwicklung, die man, sofern man die aus dem Geist der Reformationszeit hervorgegangene Tradition der Kompositionslehre unter einem einheitlichen Begriff zusammenfassen will, als Tradition der »*Musica poetica*« bezeichnen kann. Schon mit der erstmals 1592 erscheinenden *Melopoia* von Seth Calvisius dagegen, die an die Kontrapunktlehre Zarlinos anknüpft, beginnt der Einfluß Italiens sich auch in den deutschen Traktaten bemerkbar zu machen²². Das zeigt sich vorab an der veränderten Perspektive, unter der der Stoff abgehandelt wird. Stand in den deutschen Traktaten des 16. Jahrhunderts der pädagogische Aspekt und damit die Vermittlung handwerklicher Fertigkeiten an erster Stelle, so tritt nun die Ableitung der Lehre aus allgemeinen Prinzipien mehr in den Vorder-

19 Vgl. ebd., S. 249.

20 Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1955 (= Documenta Musicologica 1/X), S. 75.

21 Vgl. ebd., S. 73 f.

22 Sethus Calvisius, *Melopoia*, Erfurt 1592 (2. Aufl. Magdeburg 1630).

grund, wobei der Zusammenhang der Kompositionslehre mit der »Musica theoretica« zeitweilig wieder stärker betont wird.

Schütz hat, daran zu zweifeln gibt es keinen vernünftigen Grund, erst in der Lehre Gabriellis mit einem ernsthaften Kontrapunktstudium begonnen. Was dabei behandelt wurde, wissen wir von ihm selbst. In der aufschlußreichen Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* hat er die ihm in Italien vermittelten »Requisita« einer »Regulierten Composition« benannt: die »Dispositiones Modorum; Fugae Simplices, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, &c. Vnd dergleichen Dinge mehr«²³. Es ist, wenn man nur nach den Lehrgegenständen gehen wollte, kaum etwas anderes als das, was er in der Tradition der deutschen »Musica poetica« auch hätte lernen müssen. Mit dem Unterschied allerdings, daß die italienische Kontrapunktlehre sehr viel ausgefeilter war, daß sie mehr Wert auf die Begründung und auf das Begreifen ihrer Regeln als auf deren unreflektierte Befolgung legte. Der wichtigste Unterschied war aber natürlich, daß Gabrieli ein Meister war, der in der Beherrschung seiner Kunst turmhoch über den Kantoren stand, bei denen Schütz in Deutschland hätte Kompositionsunterricht erhalten können.

Dinge, die nicht in Regeln zu fassen waren, gab es aber auch in der italienischen Lehre. Auch dort bildeten sie den Abschluß des Kontrapunktstudiums, wie man es etwa schon an Zarlinos *Istitutioni harmoniche* sehen kann, deren letzte sieben Kapitel hauptsächlich Fragen des Verhältnisses von Text und Musik gewidmet sind²⁴. Fragen dieser Art waren in Italien dann gegen Ende des Jahrhunderts vor allem im Zusammenhang mit der Madrigalkomposition besonders aktuell geworden. Denn das Madrigal galt als die Gattung, in der wie in keiner anderen der Text dem Musiker die Art seines Komponierens vorschrieb. Ratschläge, mit welchen musikalischen Mitteln die im Text behandelten Dinge angemessen abgebildet werden könnten, hatte es aber ebenfalls schon bei Zarlino gegeben, und spätere Musiktheoretiker haben sich ihm weitgehend angeschlossen. Fragen dieser Art sind selbstverständlich auch im Unterricht Gabriellis behandelt worden, und auch hier am Ende der gesamten Ausbildung. Das geht eindeutig aus der sonst eher befremdlich anmutenden Tatsache hervor, daß die Schüler eines Mannes, der als Kirchenmusiker vor allem mit prunkvoll-repräsentativen Motettenkompositionen hervorgetreten war, in der Regel ihre erfolgreich absolvierte Lehrzeit gleichwohl mit der Veröffentlichung von italienischen Madrigalen nachzuweisen hatten. An ihnen konnten sie zeigen, daß sie gelernt hatten, mit der Beherrschung des Kontrapunkts auch den Gebrauch jener bildlich-affektiven Darstellungsmittel zu verbinden, die sich, als bewußte Abweichungen von seinen strengen Regeln, in den Madrigalkompositionen des ausgehenden 16. Jahrhunderts entwickelt hatten und dabei gleichsam zu einer Art musikalischer Sprache geworden waren. Schützens Madrigale von 1611 zeigen, daß er sich diese Sprache völlig zu eigen gemacht hatte, und noch vierzig Jahre später hat er in einem Rückblick auf seinen Werdegang sich stolz des Lobes erinnert, mit dem

seine erste Veröffentlichung bei ihrem Erscheinen von den vornehmsten Musikern Venedigs bedacht worden war²⁵.

In der Tat finden wir hier schon alle jene den Text veranschaulichenden Wendungen, die uns auch späterhin in seinen Werken begegnen: von den chromatischen Wendungen und harten Dissonanzen zum Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung bis zur Vertonung des Seufzens durch die Pause, von der Fuge als Bild des Fliehens bis zu den lebhaften Koloraturen zur Darstellung von Freude und Leben. In so gehäufte Form wie in den *Italienischen Madrigalen* tauchen sie allerdings in den geistlichen Werken der Dresdner Zeit nur noch vereinzelt auf – etwa in der Vertonung des 116. Psalms oder in einer Reihe von Kompositionen aus den *Cantiones sacrae* –, während ihr Gebrauch in den Werken der späteren Zeit einerseits seltener und in der Art der musikalischen Ausdrucksmittel gemäßiger, ihr Einsatz aber planvoller und gezielter wird. Friedrich Blume hat darin – sicher mit Recht – eine Rückwendung zur Formen- und Ausdruckswelt des Renaissancezeitalters gesehen²⁶. Gegen seine Annahme, daß Schütz damit an eine spezifisch deutsche Tradition anknüpfte, ließe sich allerdings einwenden, daß dieser in der schon zitierten Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* – die sein Bekenntnis zur älteren motettischen Praxis ohne Generalbaßbegleitung enthält – sich zwar ausdrücklich auf seine Lehrzeit in Italien, mit keinem Wort aber auf deutsche Vorbilder beruft.

Gleichwohl ist der Widerspruch nicht zu leugnen, der zwischen Schützens wiederholten Bekenntnissen zur italienischen Musik und einem Schaffen besteht, das zwar in seinem Niveau weit über, aber nicht außerhalb der Kompositionsweise seiner deutschen Zeitgenossen steht. Denn daß seine Kompositionen nicht etwa nur Nachahmungen italienischer Vorbilder waren, daß seine Musik »deutsch redete«, wie Thrasylulos Georgiades in seinem Buch über *Musik und Sprache* einmal gesagt hat²⁷, war auch schon denen bewußt, die ihn damals als den »Vater unserer modernen Musik« oder den »allerbesten Teutschen Componisten« bezeichneten. Folgerichtig haben denn auch jene Arbeiten, die den Nachweis der Verbindung von Schützens Schaffen mit der deutschen Tradition der »Musica poetica« zum Ziel hatten, zunächst bei der Analyse der Werke angesetzt²⁸. In übertreibender Zuspitzung könnte man sagen, daß aber weniger der Versuch unternommen wurde, die Werke von ihren Prämissen her – von ihren zeitlichen Gegebenheiten, von biographischen Daten oder nachweisbaren Einflüssen – zu verstehen, als daß man vielmehr umgekehrt verfuhr, indem man die für das Zustandekommen der Werke und ihr Verständnis, wie man meinte, notwendigen Prämissen zu rekonstruieren versuchte. Daraus erklärt sich, warum nicht selten die Untersuchungen einzelner Kompositionen – und das gilt in besonderer Weise für Eggebrechts Analysen – zu erhellenden und überzeugenden Interpretationen führen, während ihre Begründung durch die Lehre der »Musica poetica« eher fragwürdig ist.

25 Vgl. Schütz GBr, S. 209 f.

26 Friedrich Blume in HS-WdF (s. oben Anm. 10), S. 57.

Um diesen Vorwurf zu begründen, lassen Sie mich auf das zurückkommen, was ich vorhin zur Überlieferung der deutschen Kompositionslehre im 16. Jahrhundert gesagt habe. Ich hatte dabei erwähnt, daß Burmeisters Traktate am Ende einer noch unmittelbar aus dem Geist der Reformationszeit hervorgegangenen Tradition der »Musica poetica« ständen. Das ist eine Behauptung, die dem meisten widerspricht, was bisher über die Geschichte der deutschen Kompositionslehre dieser Zeit geschrieben wurde. Denn die Aufmerksamkeit, die Burmeister entgegengebracht wurde, galt in den meisten Fällen nicht der vergleichsweise retrospektiven Grundhaltung seiner Musiktraktate, sondern konzentrierte sich von Anfang an nur auf deren enge Anlehnung an die Terminologie der Rhetorik. Mit diesem Vorgehen galt er aber als der Begründer jener »Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren«, die in der Tat von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende eine Eigenheit der deutschen, und nur der deutschen Musiktheorie geblieben ist. Man sollte sich freilich davor hüten, die Figurenlehre mit der Tradition der »Musica poetica« gleichzusetzen. Denn erstens gibt es die Figurenlehre vor Burmeister noch nicht, zweitens erscheint der Begriff der »Musica poetica« nach Burmeister während Schützens Lebenszeit im protestantischen Bereich nur noch einmal im Titel einer Kompositionslehre, nämlich 1643 bei Johann Andreas Herbst²⁹, dort aber ohne den Rückgriff auf Figurennamen, und drittens sind die Schriften, in denen ausdrücklich auf musikalisch-rhetorische Figuren Bezug genommen wird, im allgemeinen keine für den Kompositionsunterricht bestimmten Handwerkslehren, sondern gelehrte Abhandlungen, meist nicht von Komponisten verfaßt, sondern von musikalisch interessierten Theologen, gekrönten Poeten oder gelehrten Enzyklopädisten. Die einzige Ausnahme ist Christoph Bernhards um 1660 entstandener *Tractatus compositionis augmentatus*³⁰, dessen auf spezifische Dissonanzbildungen beschränkter Figurbegriff jedoch rein musikalisch-technisch definiert ist. Gerade Bernhard aber ist der Hauptgewährsmann für jenen »Figurbegriff der Musica poetica«, der zur Begründung der Schützeanalysen und zum Nachweis von Schützens Bindung an die Tradition der deutsch-protestantischen Kompositionslehre herangezogen zu werden pflegt. Sein Kompositionstraktat knüpft indessen weniger an deutsche Vorbilder als vielmehr an die italienische Musiktheorie an: an Zarlinos Kontrapunktlehre, an die Stillehre Marco Scacchis und im Dissonanzkapitel an Beispiele italienischer Komponisten der »Seconda prattica«, deren Werke er auf Italienreisen in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts kennengelernt hatte³¹. Er taugt weder zum Nachweis von Schützens

29 Herbst (s. oben Anm. 6). Als Untertitel erscheint er darüber hinaus bei Calvisius ([...] *Melodiae condensae Ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant*), aber auch hier gibt es keine Beziehung zur Figurenlehre, wie ja auch schon der Hauptitel *Melopoia* viel eher auf die platonisch-italienische als auf die aristotelisch-deutsche Tradition hinweist. Bei Nucius dagegen, dessen *Musices poeticae* [...] *Praeceptiones* 1613 erschienen, handelt es sich um einen katholischen Autor.

30 Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963, S. 40-131; vgl. auch Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 13 ff.

31 Man vergleiche dazu die in Müller-Blattaus Edition auf S. 90 unter Ziffer 6 und 7 genannten Komponisten: Als Vorbilder für den »Stylus luxurians communis« zählt Bernhard 15 Italiener und drei Deutsche (darunter Heinrich Schütz) auf, für den »Stylus theatralis« benennt er

Anschluß an die Lehre der »*Musica poetica*« noch zur theoretischen Begründung eines Interpretationsansatzes auf der Basis einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre.

Sucht man nach einem Schlüssel zum Verständnis für Schützens Vorgehen bei der Vertonung von Texten, so wird man besser, statt von der Zugehörigkeit zu einer Tradition auszugehen, deren Fortleben bis ins 17. Jahrhundert kaum zu beweisen und deren Bedeutung für Schütz sich weder durch Selbstzeugnisse belegen noch durch konkrete biographische Fakten stützen läßt, versuchen müssen, an das anzuknüpfen, was uns aus seinem künstlerischen Werdegang zweifelsfrei bekannt ist. Und da wir wissen, daß er in Italien und anhand von italienischen Madrigalen gelernt hat, die Erfordernisse des Textes in der Musik zur Geltung zu bringen, liegt es nahe, zunächst auch in der italienischen Musiktheorie nach Anhaltspunkten für die musikalische Textbehandlung Ausschau zu halten. Wir finden sie wieder bei Zarlino, der, ausgehend von Platons Definition des Melos als Einheit von Logos, Harmonia und Rhythmus, sich mit der Frage beschäftigt, mit welchen Mitteln die Übereinstimmung von Sprache und Musik zu erzielen sei³². Die gleichsam elementaren und schon seit Jahrhunderten genutzten Möglichkeiten, zeitliche Abläufe oder räumliche Vorstellungen durch schnelle oder langsame Tonfolgen, hohe oder tiefe Tonlagen musikalisch abzubilden, werden von ihm zwar nur gestreift, aber doch als selbstverständlich vorausgesetzt. Weitaus wichtiger aber ist sein Hinweis auf den Ausdruckscharakter bestimmter Harmonien und Intervallfortschreitungen, die für sich selbst affekthaltig sind: auf den Unterschied im Ausdruckscharakter von Ganz- und Halbtonschritten, von Dreiklängen mit unterschiedlicher Position der großen Terz – also modern gesprochen von Dur- und Mollakkorden – sowie von natürlichen Tonfolgen und solchen, die durch Alteration einzelner Töne aus der natürlichen Ordnung fallen, Zarlino nennt sie »*movimenti naturali*« und »*accidentali*«. In ihnen drücken sich nicht einzelne und genau bestimmbare Affekte, sondern Affektgegensätze aus: heiter-traurig, hart-weich, bitter-süß. Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Affektivität werden also von der Musik nicht dargestellt, sondern sind Eigenschaften der Musik: des Zeitcharakters ihrer Rhythmik, der räumlichen Differenzierung ihrer Töne und des Harmonieprinzips ihrer Tonordnung. Mit ihnen kann sich die Musik ihre eigene Sprache schaffen, die sie befähigt, anstelle der Worte, aus denen ihr Text besteht, die Dinge zu vertonen, die mit den Worten bezeichnet werden. Denn nicht die »*imitazione delle parole*«, also die korrekte Wiedergabe des Wortkörpers, ist ihre eigentliche Aufgabe, sondern die »*imitazione del soggetto delle parole*«³³.

In Italien wurde diese Ansicht zwar schon bald von der Forderung verdrängt, daß die Musik Dienerin des Wortes zu sein habe, im wesentlich konservativeren Deutschland hingegen, wo Zarlinos Lehre am Ausgang des Jahrhunderts durch die Vermittlung von Calvisius' *Melopoia* Verbreitung fand, blieb sie noch mehr als ein

ausschließlich Italiener, und zwar abgesehen von Monteverdi nur Meister der jüngeren Generation.

32 Zarlino (s. oben Anm. 24), 4. Teil, cap. 32.

33 Vgl. den Abschnitt *Imitation and Expression* in: Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, Manchester 1979, S. 194 ff.

halbes Jahrhundert lang lebendig. Auch für Calvisius war die Musik nicht Dienerin des Wortes, sondern seine gleichberechtigte Partnerin. Auf die Frage, ob die Musik der Rhetorik zu vergleichen sei, antwortet er 1611 in der *Exercitatio Musica Tertia*, nicht mit dieser müsse sie verglichen werden, sondern mit der Poesie und der Malerei³⁴. Denn er sieht keinen prinzipiellen Unterschied in der Art, wie alle drei ihre Gegenstände darstellen, abgesehen davon, daß die Poesie sich an den Verstand, die Malerei an die Augen, die Musik an das Gehör wende. Gleichberechtigt sind demzufolge auch die Mittel, deren sich die drei Künste zur Darstellung bedienen: die Poesie der Worte, die Malerei der Farben, die Musik der Töne. Die Trennung der Gegenstände von dem Medium, in dem sie ihre künstlerische Form erhalten, war in der Malerei eine Selbstverständlichkeit, in den Sprachkünsten als Unterscheidung der Dinge von den Wörtern – der *res* von den *verba* – von alters her üblich. Übertragen auf die Musik bedeutete sie aber, daß auch der Komponist von Vokalmusik es primär nicht mit den Wörtern, sondern mit den ihm durch die Wörter lediglich vermittelten Dingen zu tun habe (also mit den »*soggetti delle parole*« der italienischen Musiktheorie), die er in einer Sprache *sui generis* darstelle.

Die Vokabeln dieser der Musik eigenen Sprache sind, im Anschluß an Zarlino und Calvisius, in einer Reihe deutscher Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts zusammengestellt worden. Gegliedert in drei Hauptgruppen – »*Verba affectuum*«, »*Verba motus et locorum*« und »*Adverbia temporis et Numeri*« – geben sie eine Aufzählung von Begriffen, die im Medium der Musik konkreter und insofern eindrucksvoller wiederzugeben sind als durch Worte. Noch 1643 hat Herbst diese Tabelle, die sich 1613 bei Johannes Nucius zum ersten Mal nachweisen läßt³⁵, ins Deutsche übertragen³⁶. Er nennt hier, um nur einige Beispiele zu geben, in der Gruppe der Affektwörter: freuen und trauern, weinen und lachen, zürnen und flehen; als reine Bewegungswörter: stehen und laufen, ruhen und tanzen, als reine Ortswörter: Höhe und Tiefe, Himmel und Abgrund; und als »Bewegungswörter von einem räumlichen Ort«: erheben und erniedrigen, aufsteigen und absteigen. Aus den musikalischen Affekt-, Orts- und Bewegungscharakteren und ihren möglichen Kombinationen ließen sich nun neben den in solchen Tabellen gesammelten Grundbedeutungen eine praktisch unbegrenzte Zahl anderer Bedeutungen per analogiam ableiten, was in einer Zeit, deren Vorstellungswelt wie in keiner anderen vom Denken in Vergleichen, Gleichnissen, Metaphern und Allegorien beherrscht war, besonders nahekam. Die Bedeutung dieses Vokabulars darf jedoch nicht mißverstanden werden. Es bezieht sich nicht auf feststehende Formeln, die zur Illustration eines Textes zu verwenden wären, sondern auf Vorstellungsfelder, die dem Musiker als Ansatzpunkt für seine Erfindungen dienen konnten. Mit ihnen schafft er sich eine eigene Bildersprache, die auch die Bilder von Affekten einschließt, die aber, da sie sich auf die *res* und nicht auf die *verba* bezieht, durchaus nicht immer mit dem Text zu kongruieren braucht.

34 Sethus Calvisius, *Exercitatio Musica Tertia*, Leipzig 1611, Reprint Hildesheim 1973, S. 34.

35 Johannes Nucius, *Musices poeticae [...] Praeceptiones*, Neisse 1613, Faks.-Neudruck Leipzig 1976, fol. G3^v.

36 Herbst (s. oben Anm. 6), S. 111 f.

Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß Schütz seine Aufgabe als Komponist von textgebundener Musik anders aufgefaßt haben könnte. Sie mußte sich allerdings modifizieren nach der Art der Texte, mit denen er es zu tun hatte. Hatte er der bilder- und affektreichen Sprache seiner italienischen Madrigale nur zu folgen brauchen, weil sie ihm die Verwendung seiner musikalischen Mittel weitgehend vorschrieb, so verlangte die Komposition geistlicher Texte von ihm, in seiner Musik nicht nur Wörter, sondern auch das Gestalt werden zu lassen, was als tiefere Bedeutung hinter ihnen stand. Nur ein Beispiel will ich dazu anführen: Einer der von Schütz vertonten Madrigaltexte endet mit den Worten »uscir di vita« – aus dem Leben gehen³⁷. Das ist dem bloßen Wortverstande nach dasselbe wie das »So fahr ich hin« am Anfang der gleichnamigen Motette aus der *Geistlichen Chormusik*³⁸. Doch während das »uscir di vita« ganz im Zeichen der melodischen Abwärtsbewegung, des In-die-Grube-Fahrens, steht, bildet die gleiche Abwärtsbewegung in der Motette nur den Kontrapunkt zu der in festen Schritten nach oben strebenden Hauptstimme: »So fahr ich hin (zu Jesu Christ)«. Wir haben es nicht zuletzt Eggebrechts Analysen zu verdanken, daß wir die außerordentlich differenzierte und oft alles andere als naheliegende Art zu verstehen gelernt haben, in der Schütz zuweilen auf eine Bedeutungsschicht seiner Texte eingegangen ist, die ihr Wortlaut kaum andeutet, geschweige denn ausspricht. Gleichwohl bleibt die Frage bestehen, ob dieses Verständnis die Kenntnis der Figurenlehre unbedingt voraussetzt. Denn es ist nur schwer einzusehen, was sich an dem – gleichgültig ob unmittelbar oder nur mittelbar verständlichen – Ausdruck einer abwärtsführenden melodischen Phrase ändern sollte, wenn sie als Katabasis bezeichnet wird, als eine Figur, die ihrerseits der Gruppe der Hypotyposis-Figuren angehört, von der Quintilian, schlechthin die Autorität für die Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts, sagt, sie sei eine Figur, in der die Dinge so ausgedrückt würden, daß es den Anschein hat, als ob man sie mehr sehen als hören würde³⁹. Arnold Schmitz, einer der Väter der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre, hat die Hypotyposis denn auch geradezu eine »Sammelfigur für viele bildhafte Madrigalisten« genannt⁴⁰. Und wenn Eggebrecht jüngst sogar noch einen Schritt weiter gegangen ist, indem er »die ganze Figurenlehre als eine Hypotyposis-, eine 'Abbildungs'-Lehre« bezeichnete⁴¹, sollte eigentlich jeder sachliche Grund entfallen sein, für diese Bildlichkeit eine Herkunft von der Rhetorik anzunehmen, die gerade bei Schütz so viel schwerer zu belegen ist als die von den italienischen Madrigalkompositionen des Cinquecento.

Die Anknüpfung an die Figurenlehre, für Eggebrecht das Hauptstück der Musica-poetica-Tradition, ist allerdings zum zentralen Argument für Schützens Zugehörigkeit zu jener Tradition protestantischer Kirchenmusik geworden, die, ausgehend von Johann Walter, ihren Abschluß und Höhepunkt im Schaffen Johann

37 SSA 1, S. 81-83 (*Italienische Madrigale*, Nr. 13: *Io moro, ecco ch'io moro*).

38 SGA 8, S. 49.

39 »[...] ut cerni potius videantur quam audiri«. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae Libri XII*, hrsg. von Helmut Rahn, Darmstadt²/1988, 2. Teil, Liber IX, 2,40, S. 286.

40 Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 32.

41 Eggebrecht 1991, S. 379.

Sebastian Bachs erreicht hat⁴². Aber es muß die Frage erlaubt sein, ob diese Tradition, die, wie ich vorhin schon erwähnt habe, im wesentlichen auf der Glaubenslehre des Protestantismus und den aus ihr abgeleiteten Vorstellungen von der Bedeutung und der Funktion der Musik und dem Amt des Musikers beruhte, wirklich in nennenswertem Umfang über die musikalische Handwerkslehre vermittelt werden konnte. Das gilt in besonderem Maße für Schütz, der seine musikalische Lehrzeit erst so ungewöhnlich spät begann, also als ein längst in seinen Anschauungen gefestigter und vielfältig gebildeter, zu selbständigem Urteil fähiger Mann. Was den spezifisch deutschen und protestantischen Charakter seiner geistlichen Kompositionen ausmachte – die unvergleichlich einfühlsame und gleichzeitig überaus differenzierte Behandlung der prosodischen Eigenschaften der deutschen Sprache, die Überzeugung, daß es sein Auftrag sei, seine geistlichen Texte nicht nur verständlich darzubieten, sondern sie im Sinne seines Bibelverständnisses zu interpretieren, das damit verbundene Bewußtsein von der Würde seines Amtes, hinter dem er als Person zurückzutreten hatte und nicht zuletzt die Solidität seines Komponierens –, so handelte es sich bei alledem um Einsichten, Anschauungen und Fähigkeiten, die in ihm sehr wohl durch seine deutsche Herkunft, seinen protestantischen Glauben, durch Erziehung und Bildung entwickelt worden waren; Gegenstand der Kompositionslehre aber waren sie nicht – weder der deutschen noch der italienischen.

Hier könnte vielleicht eingewendet werden, daß Schütz zumindest mit der für die »Musica poetica« charakteristischen Vorstellung, daß die Musik mit der Rhetorik und das Komponieren mit dem Entwurf einer Rede zu vergleichen sei, schon in seiner Kasseler Schulzeit bekannt geworden sein mußte, in einem Unterricht, zu dem die rhetorische ebenso wie die musikalische Ausbildung gehörte. Nur, was sollte er dabei für den späteren Umgang mit den Texten seiner Kompositionen gelernt haben? Hinweise auf Ähnlichkeiten von Musik und Rhetorik, die es in vielen Musiktraktaten gab, gehörten schließlich nicht zur Substanz der Lehre, sondern dienten lediglich als didaktische Hilfsmittel für ihr besseres Verständnis⁴³.

42 In seinen seit 1985 erschienenen Bach-Aufsätzen hat Eggebrecht allerdings seine früher vertretene Ansicht über die Bedeutung der Musica-poetica-Tradition und der Figurenlehre für Bachs Schaffen in bemerkenswerter Weise modifiziert. So kommt es, daß in dem unlängst erschienenen Sammelband *Bach – wer ist das?*, München 1992, einerseits (in einem Aufsatz von 1957) zu lesen ist, daß die zu Bach hinführende Tradition die der »Musica poetica« und der mit ihr verbundenen Figurenlehre sei (S. 32), wobei von den Komponisten »die musikalischen Phänomene systematisch in die Figurengestalten, -namen und -definitionen hineingedacht wurden, um ihnen mit dem Ziel der Explicatio textus bedeutungsbestimmte Sprachfähigkeit zu geben« (S. 54). Andererseits aber warnt Eggebrecht in einem im gleichen Buch abgedruckten Vortrag von 1987 vor einer Überschätzung des Erkenntniswerts der musikalisch-rhetorischen Figuren für die Musik des Barocks und so auch Bachs, die »im Zuge der humanistischen Schultradition des Protestantismus gewissen musikalischen Erscheinungen, die alle vor und jenseits von ihr entstanden waren, nachträglich übergestülpt worden« seien (S. 130 f.). Die Gründe für einen so entschiedenen Sinneswandel erfährt der Leser allerdings nicht.

43 Über die Art des Musikunterrichts während Schützens Schulzeit in Kassel ist nichts Genaueres bekannt. Man weiß allerdings, daß am Mauritianum nach dem ramistischen System unterrichtet wurde (vgl. Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz – Texte, Bilder,*

Selbst Burmeisters so viel enger an die Terminologie der Rhetorik angelehnte Traktate gingen nicht wesentlich über dieses Ziel hinaus. Nicht das Interesse an ihren Wirkungsmöglichkeiten war denn auch das eigentliche Motiv für Burmeisters Orientierung an der Rhetorik, nicht die Absicht, von ihr Antworten auf die Frage nach der Verbindung von Musik und Sprache zu erhalten, einem Problem, für dessen Lösung von der Rhetorik schon deshalb nichts zu erwarten war, weil es für sie ja nicht existierte. Das eigentliche Interesse Burmeisters galt vielmehr ihrem planvoll aufgebauten Lehrgebäude, nach dessen Vorbild er, wie sein bester Kenner Martin Ruhnke ausgeführt hat, versuchen wollte, auch in der »*Musica poetica*« die vagen Umschreibungen der für kunstvolle Kompositionen verwendeten Mittel durch ein exaktes Lehrsystem mit präzisen Definitionen zu ersetzen⁴⁴. Auch andere Autoren, die nach ihm noch auf die Figurenlehre zurückkamen, bezweckten damit kaum etwas anderes, als ihren Ausführungen ein streng wissenschaftliches Aussehen zu geben. Nimmt man Christoph Bernhards Traktat aus, von dessen Sonderstellung ich schon gesprochen habe, so ist denn auch das Festhalten an der Figurenlehre weder ein typisches Resultat der protestantischen Lehrtradition gewesen – mit Nucius' und Schonsleders Schriften gab es schon bald nach Burmeister auch zwei solcher Lehrwerke von katholischen Autoren⁴⁵ –, noch ist sie jemals ein wirklich substantieller Teil der Kompositionslehre gewesen, ein Gebiet, dessen Beherrschung für einen angehenden Komponisten von entscheidendem Nutzen hätte sein können. Calvisius, Johann Crüger und Johann Andreas Herbst, die Autoren der im 17. Jahrhundert einflußreichsten Kompositionslehren auf protestantischem Gebiet, sind alle ohne die Berücksichtigung der Figurenlehre ausgekommen⁴⁶.

Ist denn aber nicht die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren längst durch zahllose in den vergangenen Jahrzehnten entstandene Arbeiten, in denen Vokalwerke deutscher – aber nicht nur deutscher – Komponisten von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eingehend analysiert wurden, unwiderleglich bewiesen worden? Hierauf will ich zunächst mit einem logisch-systematischen Argument antworten: nämlich dem, daß empirische Befunde keine Aussagen über die Ursachen gestatten, die ihnen zugrundeliegen. Wenn also mit einer gewissen Regelmäßigkeit zu beobachten ist, daß in den untersuchten Kompositionen

⁴⁴ *Dokumente*, Kassel 1985, S. 39). Die der ramistischen Logik folgenden Musiktraktate gliedern in der Regel jedoch die Musiklehre auf allen Ebenen dichotomisch (einen knappen Überblick über das ramistische System gibt Eckhard Nolte, *Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate*, Marburg 1971 [= Studien zur hessischen Musikgeschichte 4], S. 68 ff.). In diesem System hat deshalb die *Musica poetica* keinen Platz. Schütz ist also zumindest während der Schulzeit nicht mit der an Listenius anknüpfenden Tradition der *Musica poetica* bekannt geworden, die auf dem trichotomen Gliederungsmodell von *Musica theórica, practica* und *poetica* beruhte.

⁴⁴ Ruhnke, *Joachim Burmeister* (s. oben Anm. 5), S. 143.

⁴⁵ Zu Nucius s. oben Anm. 35; Volupius Decorus (= Wolfgang Schonsleder, *Architectonicae Musicae Universalis*, Ingolstadt 1631).

⁴⁶ Zu Calvisius s. oben Anm. 22; Crüger, *Synopsis Musica*, Berlin 1630; zu Herbst s. oben Anm. 6. Die Ansicht, daß die Figurenlehre das »Hauptstück« der protestantischen *Musica-poetica*-Tradition sei (Eggebrecht 1991, S. 370), ist indessen so verbreitet, daß sich selbst im New Grove D 12, S. 825 unter dem Stichwort *Musica poetica* lediglich der lapidare Hinweis findet: »Composition in close relationship with the sound, structure and meaning of a text; see FIGURES, DOCTRINE OF MUSICAL.«

etwa bei Wörtern wie fallen, versinken, untergehen, vielleicht auch bei Abend oder Tod, eine melodische Abwärtsbewegung stattfindet, so ist damit noch nicht die Frage beantwortet, was den Komponisten dazu bewogen haben könnte, einen solchen Zusammenhang herzustellen; vor allem dann nicht, wenn es dafür konkurrierende Erklärungsmodelle – in unserem Falle also neben der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre auch das italienische Nachahmungskonzept – gibt. Um musikalisch-rhetorische Figuren in irgendwelchen Kompositionen finden zu können, müssen wir daher bereits voraussetzen, daß der Komponist sie benutzt hat. Daß dieses Problem ein prinzipielles ist und selbst bei einwandfrei rhetorisch-figürlich konzipierten Sprachtexten wiederbegegnen kann, hat Roland Barthes übrigens einmal – und zwar in seinem Überblick über die »Ancienne rhétorique« – festgestellt. »Die Wörterbücher der Rhetorik«, so heißt es dort, »ermöglichen es uns leicht [...], vom oft sehr hermetischen Namen (einer Figur) zum Beispiel zu gelangen; aber kein einziges Buch ermöglicht es, den umgekehrten Weg zurückzulegen, von dem (im Text gefundenen) Satz zum Namen der Figur zu gelangen [...]. Es fehlt uns ein induktives Instrument, das uns hilft, wenn wir die Texte auf ihre Metasprache hin analysieren wollen.«⁴⁷

Es ist deshalb kein Zufall, wenn unter den Figuren, die durch Analysen nachgewiesen werden sollen, vor allem solche mit bildhaftem Charakter sind. Sie sind aber nicht deshalb identifizierbar, weil sie Figuren sind, sondern nur, weil die Musik die Fähigkeit zu erkennbar bildhaftem Ausdruck besitzt. Bildlichkeit ist jedoch auch nicht eigentlich ein typisches Merkmal der Figuren, die ja ihrer rhetorischen Definition nach viel eher durch Veränderungen der gewöhnlichen syntaktischen Ordnung oder durch Erweiterungen, Verkürzungen und Wiederholungen von Satzteilen oder einzelnen Wörtern gebildet werden. Bildlichkeit ist eine Eigenschaft der Tropen und hier insbesondere der Metapher, die in der Rhetorik definiert ist als die Ersetzung einer, der eigentlichen, Bezeichnung durch eine andere, uneigentliche, oft bildhaft-anschauliche. Einen Text durch die bildhaften Möglichkeiten der Musik nicht nur sinnlich eindrücklicher zu machen, sondern ihn auch um Vorstellungsinhalte zu bereichern, die über das, was er vordergründig bezeichnet, hinausgehen, ist daher im Grunde ein metaphorisches Verfahren. Schütz nennt, worauf übrigens auch Eggebrecht hingewiesen hat, seine Tätigkeit als Komponist von Vokalmusik gern ein »Übersetzen« des Textes in die Musik⁴⁸. Das Übersetzen, Versetzen oder einfach nur, wie er es auch zuweilen bezeichnet, Setzen von Sprache in Musik aber ist für ihn allemal mehr als ein bloß additives Zusammenfügen. Es ist immer auch Sinnübertragung, Translatio, Metaphora. Und offen bleibt allemal, wenn sich Sprache und Musik verbinden, welche von beiden Ebenen der Träger der eigentlichen, welche der uneigentlichen Bedeutung ist.

Schütz war achtundsechzig Jahre alt, als er in einem Brief an Caspar Ziegler, der im Begriff stand, eine Schrift *Von den Madrigalen* herauszugeben, sich über die deutschen Dichter beklagte, weil »dasjenige genus Poeseos, welches sich zu Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete/ nemlich der

47 Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique* (1970), Teilabdruck in: Josef Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorik*, 2 Bde., Bd.1: *Rhetorik als Texttheorie*, Darmstadt 1990, S. 85.

48 Eggebrecht 1991, S. 400.

Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen/ sondern zurück geblieben were«. Er habe zwar selber versucht, solche Madrigale zusammen zu raspeln, aber was es ihn für Mühe gekostet habe, ehe er ihnen »nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können« wisse er selbst am besten⁴⁹. Sein Interesse am Madrigal war also, während er Werke wie die *Kleinen geistlichen Konzerte*, die *Geistliche Chormusik* oder die drei Teile seiner *Symphoniae sacrae* schrieb, niemals erloschen. Und es galt nach wie vor nicht nur dem Madrigal als Textgattung, sondern auch, wie seine eigenen Worte sagen, der italienischen Musik. Indessen steht die fortdauernde Hochschätzung einer Kunst, der er die Beherrschung seines musikalischen Handwerks verdankte, nicht im Widerspruch zu dem explizit deutschen Charakter seiner großen geistlichen Werke. Sie ist vielmehr die dankbare Erinnerung an das, was diese erst möglich machte. An dem Bild des »Musicus poeticus«, verstanden in seinem strengen Wortsinn als dem eines Mannes, dessen Kunst nur aus einer spezifisch protestantischen Tradition der Musiklehre in ihrem Wesen zu verstehen ist, läßt sich darum, so meine ich, nicht festhalten. Aber es könnte sein, daß der Titel des »Musicus poeticus« deshalb mit dem Namen Schütz verbunden bleibt, weil er in der Regel mißverstanden wird.

49 Schütz GBr, S. 236 (Brief vom 11. August 1653 an Caspar Ziegler).