

# Die lateinische Sprache im Werk von Heinrich Schütz\*

von

PETRA WEBER-BOCKHOLDT

Für R.

Wenn wir nach der lateinischen Sprache im Werk von Heinrich Schütz fragen, so müssen wir zunächst einige Prämissen bedenken. Es ergibt sich von selbst, daß wir als erstes einen Vergleich des Lateinischen mit der deutschen Sprache anstellen, weil diese, und nicht das Lateinische, Schützens zentrales Arbeitsfeld gewesen ist.

Das Deutsche ist im Gegensatz zum Lateinischen eine Vulgärsprache, eine Muttersprache. Schütz tritt als erster großer Komponist mit der Vertonung von Psalmen und anderen Bibeltexten *in seiner Muttersprache* hervor; er verwendet nicht mehr die eine umfassende, alle nationale Kultur übersteigende Sprache der Kirche. Dieser Schritt muß für die Vertonung gravierende Folgen haben, denn eine Muttersprache wird ja im Gegensatz zum Lateinischen lebendig gesprochen, und der Sinn ihrer Worte steht schon darum ganz anders – plastischer und zugleich schneller vergänglich – vor dem Ohr des Hörenden. Insofern besteht zwischen jeder Vulgärsprache und dem Lateinischen ein Verhältnis wie zwischen dem Sprechen und der Sprache. Es besteht nun zu Schützens Zeit eine musikalische Kunstform, die sich die aus dieser Kontrastierung ergebenden Implikationen für die Realisation ihrer ästhetischen Ziele zunutze macht: die Oper, das szenisch-musikalische Sprechen auf Italienisch. Die Oper will ja nicht Text vertonen, sondern Handlung sprechend, im Sprechen darstellen. Sie kann darum gar nicht das Lateinische, sondern muß eine Vulgärsprache, eben das Italienische, zu ihrer Sprache machen.

Wolfgang Osthoff hat 1980 gezeigt<sup>1</sup>, wie Heinrich Schütz das italienische Sprechen in den zeitgenössischen Kompositionen studiert hat und was er davon für das Deutsche seiner Kompositionen profitiert hat. Wir wissen seitdem, daß es sehr wichtig war, daß das, was Schütz in den italienischen Vorbildern als zentral erkannte, nämlich das Sich-Äußern der Person, die Spontaneität, Freiheit und im Affekt gebundene Beseelung des Sprechens<sup>2</sup>, bei ihm auf das klare und gerade Deutsch Martin Luthers traf. Die unverschnörkelte Luther-Prosa bringt ja von sich aus eine Qualität des Spontanen mit sich, die die musikalische Gestaltung anregen, ja inauguriert konnte. Damit waren die beiden geistigen Säulen des Protestantismus in der Musik zueinander in Beziehung getreten: das Wort und die Person, die es bekennt und ausspricht. Thrasybulos Georgiades spricht daher in *Musik und*

\* Habilitationsvortrag, gehalten vor der Philosophischen Fakultät I der Universität Würzburg am 24. Juni 1991.

1 Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: *SJb* 2 (1980), S. 78 ff.

2 Ebenda, S. 87.



*Sprache* im Zusammenhang mit Schütz von einer »persönlichen Vertonung« der Bibeltexte im Gegensatz zu einer »liturgischen«<sup>3</sup>.

Mit dem Stichwort der »liturgischen Vertonung« meint Georgiades nicht so sehr die Vertonung liturgischer Texte, sondern vor allem die geistige Haltung, die vor Schütz und der italienischen Oper der Vertonung christlicher Texte zugrunde lag. Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein waren dies lateinische Texte, und sie wurden nicht von einer Person gesprochen, sondern von der Musik vorgetragen. Diese Tatsache des Vortragens meint das Stichwort »liturgisch«. Ich werde darauf zurückkommen.

Die bedeutende Veränderung, die um 1600 statthatte, ist sofort schon von den Musikern und Musiktheoretikern jener Zeit erkannt worden<sup>4</sup> und war bis heute niemals ernstlich in Frage gestellt, ebenso wie im Bewußtsein dieses vollzogenen Wandels das, womit man brach, nämlich die ältere Musik, zum ersten Mal in der Musikgeschichte in einer kompositionsgeschichtlich wirksamen Erinnerung blieb: man erinnerte sich der alten Satztechnik im Gegensatz zur neuen, und man pflegte sie auch weiter. Ich möchte die folgende Zuordnung im Sinne einer Beschreibung eines Idealtyps vornehmen: Seit dem 17. Jahrhundert dient die Vulgärsprache (zunächst nur das Italienische) Personen dazu, sich zu bekunden, und gehört dem Bereich der neuen Satztechnik zu, das Lateinische hingegen hütet den Wortsinn in den Formen seiner sprachlichen Struktur und gehört dem Bereich der alten Satztechnik zu.

Heinrich Schütz hat in Italien nicht nur die neue Satztechnik studiert, sondern er brachte mit Hilfe des Gelernten seiner Muttersprache das musikalische Sprechen bei. Dabei hat er jedoch nicht einfach nur konzertierende deutsche Stücke geschrieben, sich dieser neuen Art gleichsam im Eifer des Neuerrungenen ganz hingebend, sondern er sah in magistraler Distanz die Errungenschaften der neuen Satztechnik den Verlusten der alten gegenüber, wie viele seiner Äußerungen, darunter die prominenten in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* von 1648, zeigen.

\*

Die lateinischsprachigen Kompositionen sind in Schützens Werk gar nicht so selten, wie man zunächst vermuten möchte. Zu ihnen gehören die 1625 gedruckten *Cantiones sacrae*, die *Symphoniae sacrae* I (1629), sowie eine nicht zu datierende, aber wohl eher frühe Magnificatvertonung als die drei größten musikalischen Komplexe. Daneben gibt es in den *Kleinen geistlichen Konzerten* I (1636) drei, in den *Kleinen geistlichen Konzerten* II (1639) elf lateinische Kompositionen sowie acht weitere

3 Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Heidelberg und New York: Springer <sup>2</sup>/1974, S. 62.

4 Das bekannteste und ein sehr deutliches Beispiel dafür stellt Monteverdis Vorrede zu seinem 5. Madrigalbuch, Venedig <sup>2</sup>/1606, dar, in der es heißt: »[...] SECONDA PRATICA, ovvero PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dal Zarlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze & dissonanze, vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre [...]«



verstreute Stücke<sup>5</sup>. Mindestens zehn Kompositionen lateinischen Titels sind nicht erhalten<sup>6</sup>. Es fällt auf, daß die beiden großen Sammelwerke früh entstanden sind und Schütz nach 1630 nur noch einzelne Stücke lateinisch komponierte. Das hat mit den äußeren Umständen ihrer Entstehung zu tun: Anna Amalie Abert hat für die *Cantiones sacrae* festgestellt, daß sowohl die Tatsache, daß die Texte überhaupt lateinisch sind, als auch die ungewöhnliche Textauswahl – etwa der Hälfte der 41 Stücke liegen freie Gebetstexte aus einer Sammlung von Andreas Musculus<sup>7</sup> zugrunde – auf die Person des Adressaten gemünzt sind<sup>8</sup>. Dieser, ein Fürst Eggenberg, war zum Katholizismus konvertiert. Und für die in Italien erschienenen *Symphoniae sacrae* I wäre Luthers Deutsch als Text selbstverständlich völlig abwegig gewesen.

Reicht dies aber als Begründung aus? Hat Schütz nicht vielmehr das Lateinische als ein seinen kompositorischen Zielen nicht mehr adäquates Medium bei Seite gelegt<sup>9</sup>? Es möchte so scheinen, wenn man das Lateinische dem Deutschen gegenüberstellt. So hat es auch Reinhard Gerlach gehalten in seinem sehr gründlichen Vergleich des *Paratum cor meum* aus *Symphoniae sacrae* I mit *Mein Herz ist bereit*

5 Hierzu muß differenziert werden. Wie Werner Breig gezeigt hat, erweisen sich die parallel existierenden deutschen Texte der drei Stücke des I. Teils sowie von SWV 333/334, 316 und 326 aus dem II. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* als die primären. Genuin lateinisch, d. h. von vornherein mit der lateinischen Sprache komponiert, sind wohl nur die verbleibenden 10 Stücke des II. Teils. Vgl. Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116, bes. S. 111 ff.

6 In Joshua Rifkins Artikel *Schütz* in *New Grove* 17, S. 32, sind folgende Titel aufgelistet: *Anima mea liquefacta est; Aquae tua Domine; Audite coeli; Benedicite omnia opera Domini; Canite, psallite, plaudite; Confitebor tibi; Domine, exaudi orationem; Ego dormio; Factum est praelium magnum; Renunciate Johanni quae audistis*. Zu welchen Zeitpunkten man deren Komposition anzusetzen hätte, bleibt bisher unbeantwortet. Es läge nahe, in ihnen vielleicht verworfene Stücke aus dem Umkreis der lateinischen Stücke der *Kleinen Geistlichen Konzerte* II zu sehen.

7 Philipp Spitta gibt in seinem Kommentar (SGA 4, S. XI f.) als Quelle für die meisten dieser freien Texte an: Henricus Sommalius ed. 1594, *Meditationes Divi Augustini, Soliloquia und Manuale Divi Augustini*; weiterhin zieht er für einige als Quelle daneben Musculus in Betracht. Anna Amalie Abert konnte 1935 (s. Anm. 8) nachweisen, daß alle in den *Cantiones sacrae* verwendeten freien Texte aus der Sammlung von Andreas Musculus stammen: *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus [...] collectae*, Leipzig 1553, 1571 u. ö. Schütz hat nämlich einige leichte Textabweichungen dieser Ausgabe (abweichend gegenüber Sommalius) übernommen. Daß die Texte nicht von Augustin, sondern von verschiedenen Autoren meist des hohen Mittelalters stammen, unter ihnen Anselm von Canterbury, Bernhard von Clairvaux und Hugo von St. Victor, und daß es sich bei den *Meditationes* um eine vermutlich spätmittelalterliche Kompilation handelt, wurde zuerst in einer Gesamtausgabe der Schriften Augustins festgestellt, die 1679 ff. in Paris erschien, wie Spitta a. a. O. mitteilt. – Andreas Musculus (1514-1581) war ein streng lutherischer Theologe, der in Frankfurt/Oder als Professor und Generalsuperintendent der Mark wirkte.


8 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2; Reprint Kassel 1986 als Bd. 39 der Kieler Schriften zur Musikwissenschaft).

9 Breig macht in seinem in Anm. 5 genannten Aufsatz wahrscheinlich, daß Schütz die vermutlich bereits früher komponierten lateinischen Stücke des II. Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* nicht mehr zu einem selbständigen ausschließlich lateinischsprachigen Opus ergänzte, da für diese Stücke keine Publikationsmöglichkeit mehr bestand. Diese plausible Annahme begründet das Versiegen der lateinischen Kompositionen mit äußeren Umständen.



aus *Symphoniae sacrae* II<sup>10</sup>. Methodisch birgt jedoch der ständig beibehaltene Seitenblick auf das Schütz'sche Deutsch die Gefahr in sich, in den lateinischen Kompositionen stets Uneigentliches zu sehen. Wir sollten daher den deutschen Schütz für eine Weile ganz vergessen. Wenn wir dies tun, werden wir die Aspekte sich verwandeln sehen und den lateinischen Kompositionen ihre Andersartigkeit und ihren hohen Rang gerne zuerkennen.

Ich wähle als Beispiel die einzigen textgleichen Stücke aus den beiden lateinischen Sammlungen, die den Beginn des 31. Psalms vertonen. Er lautet: »In te Domine speravi, non confundar in aeternum.« In der Übersetzung Luthers: »Herr / Auff dich trawe ich / Las mich nimer mehr zu schanden werden.«<sup>11</sup> Die Vertonung in *Cantiones sacrae* Nr. XIV zeigt einen dichten vierstimmigen Satz; von dem Basso seguente im untersten System dürfen wir absehen<sup>12</sup>.

Die Stimmen setzen nicht nacheinander imitierend ein, den *soggetto* gleichsam weiterreichend, sondern sie bauen vom Quintton aus rasch den A-Dur-Dreiklangsräum auf und tragen in ihm die erste Halbzeile vor. Bevor es zu einer Zäsur kommen kann, ergreifen die beiden mittleren Stimmen bereits den nächsten Satzteil »non confundar«. Im Gegensatz zu »In te Domine speravi« wird »non confundar« in unmittelbaren Wiederholungen vorgetragen, und während dies in den drei untersten Stimmen geschieht, wiederholt der höhere Sopran die erste Satzhälfte. Erst jetzt, in der 5. bis 7. Brevisseinheit<sup>13</sup>, haben wir den Eindruck, daß uns der *soggetto* des »In te Domine speravi« rein zu Gehör gebracht wird. Er ist melodisch durch Tonrepetitionen und die Halbtonausweichung auf »speravi« (—) gekennzeichnet. In den ersten vier Breves war der vorrangige Eindruck der eines in sich bewegten Klanges, und mit der inneren Bewegtheit war ein Durcheinandersprechen verbunden gewesen. Das wird im weiteren Verlauf auf Grund der kürzeren Notenwerte noch stärker werden, außerdem treten der Vortrag des ganzen zweiten Satzteiles, des »non confundar« in unmittelbarer Wiederholung und des ersten Satzteiles nunmehr zusammen auf. Auch hier steuert der sich in längeren Notenwerten über die anderen Stimmen erhebende erste Sopran die Zäsur an, die nunmehr erstmals vollständig ausgeführt wird. Damit ist der Vortrag des ersten Satzes beendet, der die 1. Person des Singular zum grammatischen Subjekt hatte, und es folgen die drei Imperative »(in justitia tua) libera (me)«, »inclina (aurem tuam)«, »accelera (ut eruas me)«. Dieses Stück repräsentiert wie selbstverständlich den – wie auch immer »personalstilistisch« differenzierten – alten Satz, trägt die Tradition des 16. Jahrhunderts weiter.

10 Reinhard Gerlach, *Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz – Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen*, in: *Convivium musicorum, Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, S. 83 ff.

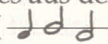
11 Zit. nach: D. Martin Luther, *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deudsch/ Auff's new zugericht*, Wittenberg 1545, hrsg. von Hans Volz, 3 Bände, München: dtv 1974.

12 Ausgaben: SGA 4, S. 49-52; NSA 8, S. 86-92. – In NSA ist das Stück um eine große Terz nach unten transponiert; dies führt zu einer generellen Vorzeichnung von 4  $\flat$  und damit zu einer empfindlichen Verunklarung der ursprünglichen tonartlichen Verhältnisse.

13 Stets liegt Philipp Spittas Notentext in SGA (s. Anm. 12) zugrunde. Die Einheiten, ob eine, zwei oder drei Breves umfassend, werden nach der Position der Partiturstriche in dieser Ausgabe gezählt.




Die Vertonung in *Symphoniae sacrae* I, Nr. 3<sup>14</sup> ist gesetzt für Generalbaß und Altstimme sowie die konzertierenden Instrumente Violine und Fagott oder Posaune. Wir bemerken einen erstaunlich scharfen Unterschied zu der *Cantio sacra*. Plötzlich sind wir mit den musikalischen Merkmalen der neuen Zeit konfrontiert. Der neue Satz bekundet sich zunächst in der Selbständigkeit der Instrumente: sie werden konkret genannt, sind von der Vokalstimme getrennt und musizieren allein in den *Sinfonia* bezeichneten Abschnitten.


Aber was musizieren sie? Das, was die Stimme singen wird: In te Domine speravi, non confundar (sechs mal) in aeternum. Einiges aus der *Cantio sacra* erscheint auch hier: die Halbtonausweichung auf »speravi« (  ) und die unmittelbare Wiederholung des »non confundar«; rhythmisch sind auch die Worte »Domine speravi« gleich behandelt:

Cantio: 

Symphonia: 

Nicht so jedoch der Anfang »In te«. In der *Cantio sacra* haben die Stimmen zugleich mit der Deklamation die Mühe des Anfangens zu vollbringen: »In te« (  ); in der *Symphonia sacra* haben die Instrumente das Anfangen bereits besorgt.

Die Stimme kann unmittelbar beginnen zu sprechen:

  
In te, Do - mi-ne, spe - ra - vi,

und sie verleiht dem Ziel sowohl ihrer Aussage als auch ihrer Anrede im lebhaften Quintsprung Nachdruck: »in te (Domine)«. Zwar wird der instrumentale Beginn legitimiert, indem die Instrumente sich auf die Stimme und ihren Text beziehen, aber sie erklingen als erste und ermöglichen damit der Stimme genau diese musikalische Gestalt und genau dieses musikalische Sprechen.

Wir halten fest, daß dieses Latein ebenfalls sprechen kann. Wie spricht es? Zunächst einmal beredt, es macht eher viel als wenig Worte<sup>15</sup>: »Non confundar, non confundar, non confundar, non confundar, non confundar, non confundar in aete\_\_\_\_\_rnum.« Eine solche Reihe muß man gestalten, zum Beispiel in drei und drei gliedern, und man sollte sie zwar rasch, aber auch intensiv, zum Beispiel steigend oder belebend, vortragen. Überlegungen zur Rhetorik werden wichtig. (Im Rahmen der fünf Teile der Schul-Rhetorik des 17. Jahrhunderts – inventio, dis-

14 Ausgaben: SGA 5, S. 15-19; NSA 13, S. 27-37 (hier um eine Quarte noch oben transponiert).

15 Vgl. auch die insgesamt lebhafter sprechende, von kleineren Notenwerten bestimmte lateinische Version des *Ave Maria* SWV 334 im Gegensatz zum deutschen *Gegrüßet seist du, Maria* SWV 333 in den *Kleinen Geistlichen Konzerten* II (1639). Weitere Beispiele aus den *Symphoniae sacrae* I: in Nr. 2 (SGA 5, S. 14); in Nr. 4, die den Text ganz wiederholt; Nr. 5: »venite«; ebenda S. 28; Nr. 6 das »et non« S. 32; etc.

positio, elocutio, memoria und actio [pronuntiatio] – bezieht sich mein Begriff von Rhetorik nur auf den fünften Teil.) Und wir erinnern uns, daß Schütz auch Jurist war und sein Latein, selbstverständlich ein bis zum Fluß der Rede beherrschtes, nicht zuletzt ein rhetorisches Medium. Hier kommt es mir jedoch beim Stichwort der Rhetorik nicht auf die Figurenlehre an, die als ein lehr- und lernbarer Teil der Redekunst wohl kaum das Individuelle Schützschens Komponierens in den Blick bringen hilft<sup>16</sup>. Ich möchte vielmehr fragen, wie Schütz das Lateinische hörte und es musikalisch sprach.

Die *Cantio sacra* lehrt uns, daß Schütz die traditionelle Vertonung des Lateinischen beherrschte. Sein Satz ist zwar deutlich von Palestrinas vierstimmigem Satz entfernt, worauf bereits Philipp Spitta im Vorwort zur Ausgabe der *Cantiones sacrae* ausdrücklich hinweist<sup>17</sup> – man spürt wohl eher den Einfluß Lassos, der härter mit dem Stimmenverband verfuhr –, aber es handelt sich doch um das, was Georgiadès »liturgische Vertonung« nennt. Wir nehmen hier die Sinnentfaltung des Textes nicht in der Aufeinanderfolge seiner Worte wahr: das ist unmöglich, weil, wie ich es nannte, durcheinandergesprochen wird. Es ist aber so auch gar nicht nötig und vom Komponisten nicht beabsichtigt. Vielmehr nimmt der Hörer einen im motettischen Satz vorgetragene Text gleichsam aus der Vogelperspektive wahr; er vergegenwärtigt sich den Text je in Abschnitten als Sinneinheit in Übereinstimmung mit einer sprachlichen Einheit, etwa einem Kolon. Das bedeutet, daß er den Text kennt und nicht in der Motette zum ersten Mal hört. Die Motette *feiert* den Text wie die Liturgie Texte und Handlungen feiert, wobei der Wiederholung und Vergegenwärtigung von Gekanntem, dem erneuten *Begehen* des Textsinns die zentrale Rolle zukommt. Der Text kann im Verständnis der Motette und ihrer Hörer nicht entstehen und verklingen, sondern er steht geschrieben, er wird gelehrt, daher auch gekannt und als dieser unabhängig von der Motette gekannte Text vorgetragen. Diese Vorstellung von dem christlichen Text als dem nicht gesprochenen, sondern geoffenbarten Wort hat auch den Gebrauch und das Verständnis seiner Sprache, des Lateins, von Grund auf bestimmt. Das Latein beherbergt und trägt einen Sinn, den der Gläubige zu begreifen sucht, indem er die lateinischen Worte wiederholt. Dies tut für ihn in kunstvoller Weise die Motette.

Schütz aber, der bei der italienischen Musik in die Schule gegangene Protestant, erkannte anderes in den Texten. In der *Symphonia sacra* steht der Psalmist in Person da und beschwört Gott den Herrn mit den Mitteln seiner Sprachkunst, er möge ihn nicht zu schanden werden lassen: »non confundar, non confundar, non con-

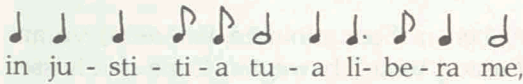
16 Zur Beurteilung der Figurenlehre im Kontext der Kompositionslehren des späten 16. bis 18. Jahrhunderts vgl. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *SJb* 7/8 (1985/86), S. 5 ff., bes. S. 11-18.



17 »Der Stil dieser Motetten ist ein gänzlich neuer; er unterscheidet sich von dem des 16. Jahrhunderts ebenso sehr, wie von dem des 18. und der Neuzeit. Der Periode Palestrinas zeitlich nahe stehend, könnten die *Cantiones sacrae* die Annahme natürlich erscheinen lassen, dass auch die Art ihrer Ausführung von der einer Motette des 16. Jahrhunderts nicht erheblich verschieden sei. Allein es verhält sich anders. Die musikalischen Bewegungen, welche um 1600 in die Erscheinung traten, haben zwischen den Jahrhunderten eine tiefe Kluft gerissen.« (Vorwort zu SGA 4, 1887, S. XXIII.)

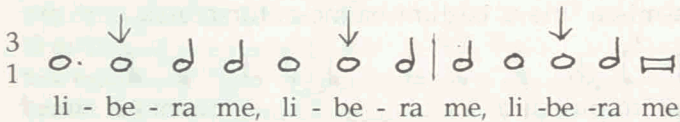


fundar ...«<sup>18</sup>. Die Konzentration auf das Sprechen impliziert die Frage: wie sage ich am deutlichsten, was ich zu sagen habe? Und diese Frage verlangt eine ad hoc im Sprechen zu treffende Entscheidung. Der Hörer weiß nicht, für welche Ausdrucksweise sich der Sprechende entscheiden wird. Auf diese Weise holt das Sprechen den Text in eine völlig gewandelte Zeitlichkeit. Der Text ist plötzlich einmalig geworden, er besitzt die Merkmale des Entstehens und Vergehens (Verklingens), er ist nicht mehr ewig, sondern endlich, spontan von einer Person geäußert und in dieser Individualität vorher noch nie gehört; der Hörer hat es zu tun mit einem Wortsinn, den er Wort für Wort im Entstehen erfassen muß. Jetzt ist es wichtig, daß der Hörer den vertonten Text Wort für Wort verstehe – nicht nur begreife, sondern zunächst konkret akustisch deutlich wahrnehme. Das kann nur unter Preisgabe des alten motettischen Satzes erreicht werden. Schütz hat in der *Symphonia sacra* den Schritt getan, das Lateinische wie eine Vulgärsprache zu behandeln. Dieser Psalmist spricht lateinisch. Daß er als Person spricht und bekennt, dies ist eine Gestaltung, die ganz und gar den Geist Luthers atmet. Jedoch wäre es ein Mißverständnis, wenn man nun verlangte, das Lateinische müsse so wie Schützens (Luthers) Deutsch sprechen. Das tut es nicht. Ich ziehe dazu erst noch einen kleinen Abschnitt aus unseren beiden Stücken heran.

In der *Cantio sacra*<sup>19</sup> wird der erste Imperativ »in justitia tua libera me« so deklamiert:



wobei »libera« auch in der Rhythmisierung  und einmal als  erscheint. In der Form der gleichen Semiminimen (Viertel) klingt schon an, was sich in der *Symphonia sacra*<sup>20</sup> entfaltet:



In dieser rhythmischen Gestalt wird die zweite Silbe (Pfeil) relativ länger, und damit wird der e-Vokal heller, die Aussprache romanischer, für Schütz dürfen wir wohl präzisieren: italienischer.

Wenn wir einmal von der Voraussetzung ausgehen, daß das Lateinische für Schütz, sofern er es als zu sprechende Sprache behandelte, zur Romania<sup>21</sup> gehörte,

18 Vgl. die unmittelbare Wiederholung desselben Wortes in *Exquisivi Dominum* (Nr. 12 der *Symphoniae sacrae*, Secunda pars zu *Benedicam Dominum in omni tempore*): »non confundentur«, Brevis-Einheiten 32 ff.

19 SGA 4, S. 50; NSA 8, S. 89.

20 Ausgaben: SGA 5, S. 16; NSA 13, S. 31 (hier mit Verkürzung der Tripla-Notenwerte auf die Hälfte und Notierung im  $\frac{3}{4}$ -Takt).

21 Zum Begriff der Romania und zu den geschichtlichen Implikationen dieses Phänomens vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern <sup>4</sup>/1963, bes. S. 40-45. Ich übernehme besonders Curtius' Auffassung von der Einheit der romanischen Sprachen un-

so erhalten viele Gestaltungen aus den *Symphoniae sacrae* I einen unmittelbar evidenten Sinn, zum Beispiel die Wiederholungen des Wortes »gloria« in *Paratum cor meum*, an denen Gerlach sich stößt<sup>22</sup> (Brevis-Einheiten 19-21 oder 31-33):

3  
1    o   □   o   o   d   o   o   d   o   o   o   -

Ex - sur - ge glo - ri - a, glo - ri - a me - a

Vom Standpunkt des Deutschen aus betrachtet, sind sie überflüssig, da sie auf Grund ihrer Deklamation in der tänzerischen Proportio tripla (Dreierhythmus) keine Intensivierung, keinen Nachdruck der Bedeutung bewirken. Vom romanischen Standpunkt aus jedoch ist die glanzvolle Vorstellung »gloria« Grund genug zur Ausschmückung des Textes durch Wortwiederholung. – So wird ein Sprachgestus gestaltet, und nicht die Wortbedeutung wird intensiviert, sondern die Lebhaftigkeit der Vorstellung verschafft sich im Sprechen Lebensraum.

Ich komme zu einem weiteren Gestaltungsmerkmal. Mit der Tatsache, daß eine Verbindung zwischen der Imaginationskraft und dem Sprachgestus hergestellt werden kann, hängt es wohl zusammen, daß vieles aus den *Symphoniae sacrae* eine zugleich bildkräftige und sprechende musikalische Gestaltung erfahren hat<sup>23</sup>. Ich wähle als Beispiel dafür die zehnte Symphonia sacra *Veni de Libano*, die als Secunda pars zu *O quam tu pulchra es* gehört<sup>24</sup>.

Das Stück wird von dem ununterbrochen in Semiminimen (Vierteln) voranschreitenden und bisweilen durch zwei Fusae (Achtel) bewegten Gang des Basses geprägt<sup>25</sup>. Die erste der beiden Stimmen setzt nach der Sinfonia in Brevis-Einheit 11 ein:

Ve-ni de Li-ba-no, ve-ni a-mi-ca me-a, co-lum-ba me-a, for-mo-sa  
 me-a, oh \_\_\_\_\_ quam tu pul-chra es, oh \_\_\_\_\_ quam tu

tereinander, die als »Kinder« des einen Latein scharf abgegrenzt sind vom Deutschen, und formuliere daher auf diese Weise.

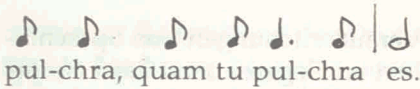
22 Gerlach a. a. O. S. 94 mit Anm. 27.

23 Forchert (a. a. O. S. 19) spricht von der Verbindung zwischen »bildhafte[r] Darstellung und affektive[m] Ausdruck zu einer unlösbaren Einheit« in der Musik Monteverdis und Schützens insgesamt.

24 *Canticum Canticorum* 4, 8. – Ausgaben: SGA 5, S. 47-52; NSA 13, S. 88-95.

25 Über die gehenden Bässe vgl. Wolfgang Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), S. 72-77. Daß die Gestalt der Baßstimme eine Annäherung des Schlages an den späteren Takt bewirke, kann man für unser Stück nicht feststellen. Die Kadenzten können zwar nur auf bestimmten Zeiten stehen, nämlich auf der Semibrevis (Ganzen), fallen aber nicht regelmäßig auf jede Semibrevis-Stelle. Im übrigen vgl. zur Anlage des Stücks Wolfram Steinbeck, *Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den »Symphoniae sacrae«*, in: Sjb 9 (1987), S. 22 ff.





Indem er eine in sich drehende musikalische Gestalt mehrmals wiederholt, läßt sich der Satz in seinem ersten Teil auf verschiedene Weise gliedern, wobei sich die verschiedenen Gliederungsmöglichkeiten ineinander verschoben, aber gleichmäßig überlagern. In einer ersten Schicht läuft die von Text und musikalischem Rhythmus zunächst noch in Übereinstimmung in Gang gebrachte Gliederung in  $2 \times 4$  Vierteln pro Einheit durch, was wir als eine quasi-metrische Schicht bezeichnen könnten. Daneben existieren eine sagen wir motivische Gliederung, die vier Viertel jeweils vom Beginn der zwei repetierten Achtel an gruppiert, sowie eine sprachliche Gliederung, die um ein Achtel zur motivischen verschoben die Satzteile zusammenfaßt. Es scheint mir außer Frage zu stehen, daß es die Gliederung des Sprechens ist, die sich durchsetzt mit ihrer Emphase auf dem wiederholten »*mea*«, das auf den hohen Ton der steigenden Quart fällt<sup>26</sup>.

Durch die musikalische Drehbewegung und die kunstvolle Verwirrung der Gliederungen wird ein ganz bestimmter Sprachgestus ins Werk gesetzt: die Stimme schmeichelt, lockt, die Schöne möge aus dem Libanon kommen: »*Veni de Libano, veni*«. Und genau dies geschieht musikalisch, denn der Baß realisiert ja ein Vorwärtsgang in kleinen Schritten, und das Bild, wie die Schöne von den Höhen des Libanon herabsteigt, oder ein ähnliches, wird in jedem Hörer entstehen<sup>27</sup>.

Offenbar macht sich Schützens Vertonung des Lateinischen Qualitäten der Sprache zunutze, die im Deutschen nicht ohne weiteres anzutreffen sind und die ich zusammenfassend als Extraversion des Sprachinhaltes bezeichnen würde. Dabei treten das Sprechen und die Musik insofern auf eine Ebene, als sie beide den Vortrag eines sprachlichen Inhalts übernehmen können – sei es kunstvoll mit rhetorischen Mitteln (im Sprechen), sei es künstlerisch-expressiv in der Gestaltung eines Sprachgestus (mit musikalischen Mitteln) wie zum Beispiel des »*o*« in *O quam tu pulchra es*, sei es, indem eine musikalische Gestalt einem bildlichen oder gestisch-bewegungsmäßigen Vorstellungsgehalt assoziiert wird wie zum Beispiel der gehende Baß dem Schreiten durch die Zedern des Libanon. Wichtig ist dabei, daß sich dieser Vortrag nicht zusammenfassend auf den Sinn eines ganzen Abschnittes insgesamt konzentriert, sondern daß er den Sprachsinne Wort für Wort entfaltet im bewußten Nacheinander des Sprechaktes.

26 Ausgaben: SGA 5, S. 48 (unten); NSA 13, S. 90.

27 Man sollte diese Bildkraft nicht mit Tonmalerei verwechseln. Die Tonmalerei individuiert eine musikalische Gestalt auf eine ganz bestimmte Vorstellung hin so konkret als möglich. Schütz jedoch nutzt hier lediglich ein Teilmoment seines Satzes, nämlich die gehende Bewegung des Basses, zur freien Verbindung mit dem Bild der durch die Zedern des Libanon schreitenden Schönen. Daher wird er diesen Baß auch beibehalten, wenn anderer Text gesungen wird, denn die Verknüpfung mit »*Veni de Libano, veni*« ist eine Möglichkeit, die Baßbewegung inhaltlich zu nutzen; es gibt aber daneben noch viele andere. Auch ist eben diese Bewegung zwar nicht besonders häufig, aber doch auch anderswo in Schützens Werk anzutreffen, z.B. in *Symphoniae sacrae* II, Nr. 17 *Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet* oder auch in Abschnitten in Nr. 2 *Singet dem Herrn* (Schluß) und Nr. 5 *Der Herr ist meine Stärke* (Beginn).



Wir Deutschen neigen bekanntlich dazu, die Veräußerlichungen von Sprachinhalten für das oberflächlichere Verständnis zu halten im Gegensatz zu der von uns gepflegten Verinnerlichung von Inhalten, ja von einzelnen Wortbedeutungen – eine Haltung, die zweifellos die Beschaffenheit unserer eigenen Sprache zum Hintergrund hat<sup>28</sup>. Einem Sprachvortrag wie demjenigen der *Symphonia sacra Veni de Libano* Oberflächlichkeit zu attestieren oder ihn aber, weil er beredter fließt als die Stücke mit deutschen Worten, für weniger typischen oder weniger guten Schütz zu halten, wäre doch wohl ein Mißverständnis. Hier im Zusammenhang mit dem Lateinischen geht es vielmehr, scheint mir, um Qualitäten der Rede, die ihr im Deutschen eher mangeln, Fähigkeiten zu großräumig disponierender Formgebung, Gestaltung und Darstellung. Schütz hat diese generelle sprachliche Disposition des Lateinischen in seinen *Symphoniae sacrae* I für die Komposition ausgenutzt. Er hat nämlich Rahmen-Formen geschaffen, also Stücke, die an ihrem Ende ihren Anfang wiederholen<sup>29</sup>. Und weil er Latein vertont, läßt sich dies eben nicht nur als musikalische, sondern auch als rednerische, als sprachliche Formgebung begreifen<sup>30</sup>, was er uns in einem Fall sogar *expressis verbis* vorführt.

Die 5. lateinische *Symphonia sacra*<sup>31</sup> beginnt mit dem Text »Venite ad me omnes qui laboratis ...« (in Luthers Übersetzung: »kommt her zu mir alle die ir müheselig und beladen seid«)<sup>32</sup>. Diese Christusworte sind am Anfang des Stücks durch die steigende Wiederholung des »Venite« und durch die an Fanfaren erinnernde Dreiklangsbrechung als Zuruf an eine große, noch verstreute Menschenmenge komponiert: Wenn diese Worte am Ende des Stücks wiederkehren, so haben sie aber nicht mehr den Sinn des Herbeirufens. Denn mittlerweile hat Christus den herbeigerufenen Menschen etwas verkündet; sie sollen ja zu ihm kommen, um von ihm zu lernen. Und daher heißt es bei Schütz am Ende des Stückes – sehr ähnlich wie zu Beginn, aber eben nicht genau gleich – »venite ergo, venite ad me«: *ergo*; darum solltet ihr kommen. Die rhetorische und musikalische Form der Wiederaufnahme des Anfangs bewirkt eine inhaltliche Deutung, die darauf zielt, daß es nicht genügt, herbeizulaufen und neugierig zu sein, sondern daß wir tätig werden sollen: *tollite jugum ...*, *discite a me ...* Dies begriffen zu haben, ist die Leistung der zugleich rhetorischen und musikalischen Formgebung. Das von Schütz eingefügte »ergo« zeigt die Übereinstimmung von rednerischer und musikalischer Gestaltung. Die Rahmenform, eine genuin musikalische Gestaltung, wie man meinen möchte, kann also mit dem Sprachlichen vollständig zur Deckung gebracht werden – wenn wir uns nicht darauf versteifen, nur da Zusammenhänge zwischen der Musik und der Sprache gelten lassen zu wollen, wo sie *im Deutschen* sinnvoll wären. Ja, es könnte eine mögliche Aufgabe sein zu untersuchen, ob es nicht etwa auch Züge in

28 Georgiades hat dieses spezifisch Deutsche eindringlich in der Vertonung des Deutschen durch Schütz gezeigt sowohl in *Musik und Sprache* (vgl. Anm. 3), S. 62 u. ö., als auch in *Heinrich Schütz zum 300. Todestag*, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 57-70; Wiederabdruck in: *Thr. G., Kleine Schriften*, Tutzing 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 26), S. 177 ff., bes. S. 67 f. (189 des Wiederabdrucks).

29 Beispiele in *Symphoniae sacrae* I: Nr. 6 *Jubilare Deo* und Nr. 15 *Domine, labia mea aperies*.

30 Vgl. dagegen bei Gerlach die bereits zitierte Stelle a. a. O., S. 94.

31 Ausgaben: SGA 5, S. 25-30; NSA 13, S. 47-58.

32 Matth. 11, 28.



