

Zur deutschen Schützpflege zwischen 1956 und 1995

von

WOLFRAM STEUDE

In den folgenden Ausführungen zur deutschen Schützpflege des genannten Zeitraums soll in gedrängter Form der Versuch gemacht werden, einige wesentliche Elemente des Wandels im Schütz-Musizieren der vergangenen Jahrzehnte zu benennen.

Es geht dabei um aufführungspraktische Grundfragen, denen sich heute jeder stellen muß, der sogenannte »Alte Musik« allgemein, besonders aber solche von Heinrich Schütz musiziert, sei er spezialisierter Fachmusiker, sei er beispielsweise Kirchenmusiker, der vor allem auf dem Gebiet des Laienmusizierens mit sing- und musizierfreudigen Gemeindemitgliedern tätig ist.

Die erste Jahreszahl unserer Themenformulierung, die auf das letzte Dresdner Schützfest anspielt, meint selbstverständlich nicht exakt dieses Jahr 1956, sondern meint die Jahre, in denen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Zuge des kulturellen Wiederaufbaus in beiden deutschen Staaten die Pflege der älteren Musik eine besonders stürmische Entwicklung zu nehmen begann.

Es geht nicht um die umfassende Bestandsaufnahme der wichtigsten Schützaufführungen im deutschen Sprachraum in dem Sinne, wie solche schon seit 1898, danach durch die von Erich H. Müller initiierte, 1922 in Dresden gegründete Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. aufgelistet wurden, was späterhin, besonders in der Zeitschrift *Musik und Kirche*, auch durch die Neue Schütz-Gesellschaft sporadisch geschah¹, also um die Mitteilung, wann und wo welches Schützwerk durch wen zum Erklingen gebracht wurde. Damals handelte es sich um »Schütz« als Vereinsprogramm mit der Zielsetzung, die Schützpflege insgesamt zu aktivieren und dem Meister im öffentlichen Musikleben eine größere, ihm zustehende Resonanz zu verschaffen. Dieses Moment der Propagierung des Schütz-Werkes, sogar im Sinne eines kunst-, wenn nicht weltanschaulichen Bekenntnisses zu Schütz², gehört seit langem der Vergangenheit an.

Uns geht es heute um etwas wesentlich anderes, nämlich um die Verdeutlichung der Tatsache, daß Schützens Werk kein isoliertes Objekt der Verehrung sein kann, wie auch immer sie sich äußert, sondern daß wir diese hohe Kunst in ihrem

1 Vgl. die Aufführungsberichte a) in der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* zwischen 1898 und 1923, b) in *Deutsche Musik. Monatsschrift für deutsche Musik in aller Welt. Mitteilungsblatt der Auslandsdeutschen Musikgesellschaft, Sitz Berlin, und der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Sitz Dresden*, hrsg. von Erich H. Müller, Jg. 1 (1933) bis Jg. 3 (1935), und c) in *Musik und Kirche*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Wolfgang Reimann, Jg. 1 (1929) ff.

2 Die Seele jener bekennenden Schütz-Bewegung war Karl Vötterle. Aus zahlreichen seiner Äußerungen zum Thema Schütz seien die aus der Dankesrede anlässlich der Leipziger Ehrenpromotion 1953 (in: *Haus unterm Stern*, Kassel u. a. 1963, S. 302 f.) und *Aus der Ansprache zur Eröffnung des 6. Heinrich-Schütz-Festes* (in: Adam Adrio u. a., *Bekenntnis zu Heinrich Schütz*, Kassel u. Basel 1954, S. 5-8) erwähnt.

überragenden Rang begreifen als Teil der europäischen Musikkultur des 17. Jahrhunderts, von deren Um- und Aufbrüchen auf diesem Fest schon mehrfach die Rede war. Das heißt aber im Zusammenhang dieses Vortrags die Frage stellen, ob und in welcher Weise wir als ausübende Musiker Schütz'sche Musik zuvor in ihrer Geschichtlichkeit, an ihrem historischen Ort aufsuchen und erkennen, ehe wir uns der Aufgabe zuwenden, sie für uns heute zu erschließen, sie uns in der Gegenwart zum lebendigen Erlebnis werden zu lassen.

Keine Frage: Beides hängt sehr eng miteinander zusammen. Alte Musik wird heute lebendig nicht dann, wenn wir mit ihr historistisch umgehen, als ob sie fraglos Kunst der Gegenwart wäre, sondern gerade dann, wenn uns ihre geschichtliche Gebundenheit bewußt bleibt, wenn wir diese in vielen Details und somit als Ganzes ernstnehmen.

Ein weiteres sei den Ausführungen zum Wandel der Schützpflege vorausgeschickt, um deutlich zu machen, weshalb Fragen des praktischen Schützmusizierens auch ureigenstes Anliegen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft sind und deren gleich großes Interesse beanspruchen, wie rein musikhistorische Probleme:

Bekanntlich gelangt jede Komposition als musikalisches Kunstwerk in zwei Schritten zu ihrer eigentlichen und vollständigen Gestalt. Den ersten Schritt bezeichnet die Komposition als aufgeschriebenes, gestaltetes, strukturiertes Werk auf dem Papier, den zweiten dessen klingende Umsetzung. Erst auf beiden Stufen zusammen ergibt sich die vollständige Gestaltwerdung des musikalischen Kunstwerks. Von daher ist die Erkenntnis eine selbstverständliche Konsequenz, daß der ausführende Musiker im klingenden Vollzug zuvörderst minutiös auf die dem Werk immanente Intention des Komponisten zu achten, auf sie einzugehen hat, ehe er – was ebenso unabdingbar ist – sein subjektives, der Gegenwart und seinem eigenen Naturell verpflichtetes Empfinden musizierenderweise einbringt.

Diese generelle Aussage birgt eine Fülle von Problemen, die in unserem Zusammenhang kaum zur Sprache kommen können. Gerade darin, daß wir uns nach der Intendiertheit des zu musizierenden Werks erkundigen – bei weitem nicht alle unsere Fragen dieserart erfahren bündige Antworten! –, daß wir es befragen: Wie bist du gemeint? und dabei nicht versäumen, uns unserer eigenen Prämissen bewußt zu werden, nach denen wir das Werk zum Erklingen bringen wollen, gerade in diesem Vorgang betreiben wir Angewandte Musikwissenschaft bzw. Begründete Musikpraxis. Wir tun dies um des musikalischen Kunstwerks, um seiner Integrität willen und tun es genauso um unserwillen, denn Ziel aller Bemühung ist ja nicht, illusionärerweise eine ohnehin nie zu erreichende »originale« Aufführungspraxis zu erreichen, sondern vor allem, die alte Musik, insbesondere auch die Schütz'sche, für uns heute lebendig, erlebbar zu machen³.

Die klingende Erschließung älterer Musik schlechthin, die in den 1960er Jahren wieder, jedoch im Vergleich zur Vorkriegszeit mit ganz neuer Schubkraft in Gang

3 Vgl. Wolfram Steude, *Fragen der musikalischen Denkmalpflege. Ein Versuch*, in: *Denkmalkunde und Denkmalpflege – Wissen und Wirken*. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994, hrsg. von Ute Reupert, Thomas Trajkovits und Winfried Werner, Dresden 1995, S. 615-620.

gekommen war, hatte ihre Energie bezogen aus dem seit langem überfälligen, nunmehr aber realisierten Dialog von Musikpraxis und Musikwissenschaft. Die Fachleute beider Bereiche nahmen einander und ihre Erkenntnisse nicht nur allmählich wahr, sondern sie stimulierten sich gegenseitig und tun das bis zum heutigen Tag. Musikhistorische Erkenntnis (im weitesten Sinn) führt oft zu neuer und erhellender klanglicher Umsetzung, die wiederum neue Fragen aufwirft.

Auch die Pflege der Musik Schützens läßt bis heute in ihrem Wandel jenen Prozeß der gegenseitigen Befruchtung erkennen, wenngleich dieser erst mit einiger Verspätung einsetzte im Vergleich zur Musik der Renaissanceinsbesondere des 16. Jahrhunderts, und gar zur Musik des 18. Jahrhunderts.

Wenn im folgenden mehr auf die vokale Komponente des Schützwerks eingegangen wird, dann liegt dies zum einen im Werk Schützens selbst begründet, wiewohl die instrumentale Komponente, wie es unsere Konzerte gezeigt haben und noch zeigen werden, keinesfalls eine Nebenrolle spielt – auch im Werk Schützens nicht! –, zum andern aber soll den naheliegenden Interessen derjenigen Rechnung getragen werden, die als Teilnehmer unseres Festes als einer kirchenmusikalischen Lehrwoche hier sind.

Ich mache die zu beobachtende Entwicklung der deutschen Schützpraxis in den letzten 40 bis 50 Jahren an fünf Namen fest. Es sind Rudolf Mauersberger, Wilhelm Ehmann, Hanns-Martin Schneidt, Heinz Hennig und Frieder Bernius. Mindestens ebenso wichtige andere fehlen hier, es geht aber nicht eigentlich um Namen, sondern um Tendenzen.

Eine Grundfrage: Wie reagieren die Genannten auf die Erkenntnis, daß »Chor« nicht gleich »Chor« ist? Noch immer hört der durchschnittliche Normalmusiker oder Musikfreund aus dem Titel von Schützens Motettensammlung *Geistliche Chormusik* heraus, daß diese Stücke die geeignete Literatur seien für einen gemischten Chor mit einer beliebigen Anzahl von Sängerinnen und Sängern. Wie groß auch immer der moderne gemischte Chor ist – Schütz hat seine Sammlung dem Rat zu Leipzig mit Blick auf die Thomaner dediziert. Schulkantoreien vom 16. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert aber waren kleine Gruppen, gebildet aus der Minorität singfähiger und musikalischer Schüler, die als gut besetzt galten – beispielsweise in der Grimmaer Fürstenschule –, wenn sie 12 bis 16 Mitglieder hatten⁴. Von den vier Kantoreigruppen zu je acht Knaben der Leipziger Thomaner schon zu Tobias Michaels, also Schützens Zeiten, waren zwei die eigentlich singfähigen⁵. Seit dem mittleren 16. Jahrhundert konnten in Leipzig bei Bedarf die Stadtpfeifer mit ihren Streich- und Blasinstrumenten hinzugezogen werden⁶, ebenso der Organist.

Intendiert ist also bei Schütz nicht anders als bei Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein* die kleine, unter Umständen von Instrumenten gestützte Vokalgruppe aus Knaben- und Männerstimmen. Die Knabekantorei damals ist jedoch

4 Wolfram Steude, Art. *Grimma*, in: MGG2, Sachteil 3, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1712-1718, bes. Sp. 1713.

5 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* [...]. Erster Band: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig²/1926, S. 93 ff.

6 Ebd. S. 96.

nicht gleichzusetzen mit dem Knabenchor heute! Heute mutieren die Knaben wesentlich früher. Die Knabensoprane können bei weitem nicht mehr in der Weise stimmlich und musikalisch wachsen und ausreifen, wie das bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts hinein selbstverständlich war⁷.

Kann die intendierte Besetzung heute überhaupt noch ernsthaft zur Grundlage unseres Normalmusizierens gemacht werden? Wenn nicht, wie dann kommen wir ihr mit unseren Möglichkeiten nahe?

Aus unserer Sicht, am Ende des 20. Jahrhunderts, sollten wir auf alle Fälle die intendierte Besetzung der kleinen Knabenkantorei bei entsprechender, für sie gedachter Musik im Auge und Ohr behalten und die jeweils uns zur Verfügung stehende Sängerschar stimmlich und klanglich an ihr orientieren. Nicht das Ideal der chorischen Klangfülle, wie es seit der Laienchorbewegung des 19. Jahrhunderts wuchs und für bestimmte Musik auch das einzig Richtige ist, darf heute unser mehrstimmiges Schütz-Musizieren bestimmen, sondern die Durchhörbarkeit bei quasi instrumentaler Stimmführung jedes Einzelnen. Eine solche Loslösung vom Ideal chorischen Singens, das seine Geschichte seit dem vorigen Jahrhundert hat, war und ist noch heute ein schwieriger Prozeß.

Hören wir uns drei Einspielungen der Motette »Ich bin ein rechter Weinstock« SWV 389 aus der *Geistlichen Chormusik* an, wie sie Rudolf Mauersberger 1963 mit dem Kreuzchor, Wilhelm Ehmann 1970 mit dem Herforder Kirchenmusikschulchor, der »Westfälischen Kantorei«, und 1984 Heinz Hennig mit dem Hannoverschen Knabenchor als eines der sehr bekannten Stücke aus der ganzen Sammlung musiziert haben (Klangbeispiel 1: SWV 389, Kreuzchor, Rudolf Mauersberger⁸).

Mauersbergers Einspielung mit dem Dresdner Kreuzchor im Jahre 1963 ergibt ein recht einheitliches Bild: Es erklingt ein sehr großer Knabenchor. (Der Grund für die immense Vergrößerung des Chores auf ca. 150 Knaben war nicht nur die ungünstige Akustik der Kreuzkirche, die uns auch heute noch zu schaffen macht, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Mauersbergers ganz aus der alten Leipziger Konservatoriumsära⁹ vor dem Ersten Weltkrieg stammendes Chorklang-Ideal, das der Kreuzkantor, quasi ausnahmsweise, zu verwirklichen hatte mit einem Knabenchor statt eines gemischten Chors.) Dieser sehr große Knabenchor also entwickelt einen frischen, homogenen Klang von spezifischem Reiz. Andere Charakteristika stehen dem freilich entgegen: Dynamische Differenzierung geht diesem Chorsingen mehr oder weniger ebenso ab wie agogische Flexibilität. Das zweifellos auch bei Mauersberger vorhanden gewesene Wissen um die Sprachnähe Schützscher Musik – ihre »Wortgezeugtheit« wurde bis zum Überdruß zitiert – findet sich nahezu nicht umgesetzt, weder in Bezug auf die Textaussprache noch, was höchst wichtig ist, auf die musikalisch-rhetorische Verdeutlichung des Textinhalts.

7 Wolfram Seidner, *Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen für die Gesangsausbildung*, Berlin 2/1982, S. 132 ff.

8 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*. Dresdner Kreuzchor, Leitung: Rudolf Mauersberger, Platte 3 (20339, Seite A), Eterna, Berlin 1963.

9 Matthias Grün, *Rudolf Mauersberger. Studien zu Leben und Werk*, Regensburg 1986 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 146).

1963 – und bis weit darüber hinaus – hatte den Kreuzchor noch nicht die Einsicht erreicht, daß Schützens Motetten in ihrer strengen kontrapunktischen Struktur zugleich vom madrigalischen Element, von der text- und notenübersetzenden Beweglichkeit leben, ohne die eine Darbietung zur ausdruckslosen feierlichen Zelebrierung gerät. Wir finden ein klangschönes, aber im übrigen nahezu gar nicht auf die jeweilige Zeichnung der Stücke eingehendes Singen rein aus dem Gefühl des Dirigenten heraus, dessen Ergriffenheit von Schützens Musik in keiner Weise in Frage gestellt werden darf! Nur eben: Gefühlsmäßige Ergriffenheit von Musik ist menschlich wunderbar, aber sie ist selten ein konstituierendes Moment im Vollzug des Musizierens.

Ältere Schütz-Einspielungen sind häufig getragen von der eben angesprochenen abgehobenen Feierlichkeit, die zum Eigentlichen der Musik weder die Ausführenden noch erst recht die Hörer gelangen läßt. Schütz als Inbegriff der schönklingenden Spannungslosigkeit – das macht sich dann sehr schnell breit unter den Hörern.

Rudolf Mauersbergers umfassende Schützpflege schon seit den 1930er Jahren und besonders nach 1945 hat dem Werk des Sagittarius in hohem Grade zu einem Bekanntheitsgrad verholfen, den es ohne diesen Einsatz wenigstens in Mitteldeutschland nicht erreicht hätte¹⁰. Hier sind keine Abstriche von solch verdienstlichem Wirken erlaubt. Indessen sind seit Mauersbergers Tod 25 Jahre vergangen, was uns gestattet, zu einer sachlichen Einschätzung jener Schützpflege zu kommen, die quasi vor der Neueroberung der Alten Musik auf der Basis der sich entwickelnden Kenntnis historischer Aufführungspraxis stehen geblieben war und unter Mauersbergers Nachfolger Martin Flämig, dank der Mitwirkung der Leipziger »Capella fidicina« unter Hans Grüß, wenigstens einen kleinen Schritt vorankam.

Völlig anders, aber mit gleich großer Ausstrahlung wie Mauersberger, ging Wilhelm Ehmann an seine Schützpflege. Als Musikwissenschaftler, der ein reiches literarisches Werk hinterlassen hat¹¹, hat sich Ehmann mit aufführungspraktischen Fragen älterer, also auch Schützscher Musik auseinandergesetzt. Hören wir zunächst ein Stück aus Ehmanns Einspielung derselben »Weinstock«-Motette mit einem Solistenensemble, der Westfälischen Kantorei und einem Consortium mit historischen Instrumenten (Klangbeispiel 2, SWV 389, Westfälische Kantorei, Wilhelm Ehmann¹²).

Ehmann nimmt in seiner Einspielung Schützens Hinweis auf die Beteiligung von Instrumenten in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* »Günstiger Leser«

10 Diskographie der Schütz-Einspielungen durch Mauersberger und den Dresdner Kreuzchor s. *Heinrich Schütz*, Eterna-Edition, Katalog 1985, Redaktion: Erika Krökel, Berlin 1985.

11 Vgl. Wilhelm Ehmann, *Voce et tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974*, hrsg. von Dietrich Berke u. a., Kassel u. a. 1976, S. 609-620.

12 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, Gesamtaufnahme, Vol. 2 Nr. 4. Solisten, Instrumentalisten, Westfälische Kantorei, Leitung: Wilhelm Ehmann, 1968-1970, Cantate, Musicaphon C 57612.

ernst¹³, zugleich macht er ernst mit der ebenfalls von Schütz selbst getroffenen Unterscheidung von »Coro favorito« und »Capella«, also von Solistenensemble und Ripiengruppe¹⁴. (Sein großer Aufsatz »Concertisten« und »Ripienisten« in der *h-moll-Messe J. S. Bachs* war wegweisend und dürfte aus der Beschäftigung mit Schütz hervorgegangen sein¹⁵.)

Ehmanns Bemühung ging dahin, nicht nur die Alleinherrschaft des romantischen A-cappella-Ideals, das noch sehr ausgeprägt in der »Schütz-Bewegung« der 1930er Jahre vorhanden war, zu brechen, sondern auch den intendierten Wechsel zwischen verschiedenen Gruppen innerhalb des Aufführungsapparats, das konzertierende Prinzip, zu realisieren. Er kombiniert einen offenbar ziemlich großen gemischten Chor und ein Solistenensemble aus professionellen Sängerinnen und Sängern mit historischen Instrumenten. Ein wichtiger Schritt war getan mit solch differenzierter Besetzung, ein Markstein gesetzt! Desto erstaunlicher und befremdlicher für uns heute ist das Klangbild:

Das permanent eingesetzte Solistenensemble mit seinen sich nur schwer zusammenfügenden, ausladend vibrierenden Stimmen sowie die nahezu ständig mitspielenden Instrumente verleihen den Motetten eine ähnlich unangemessene Monumentalität, wie sie oft beim Kreuzchor entstand. Auch bei Ehmann herrscht im Grunde noch jene Indirektheit des feierlichen Musizierens, die dem hochgradig madrigalischen Moment der Motetten kaum gerecht werden kann. Noch ist es nicht so weit, daß der intendierten Besetzung durch die kleine Knabekantorei klanglich auch ein größerer gemischter Chor nahezukommen versucht, noch hat sich die Erkenntnis nicht durchgesetzt, daß die Singstimmen der Favoritgruppe als singende Instrumente sich zueinander und zu den historischen Instrumenten gesellen müssen. Der Stimmtyp, dem wir in neuen Einspielungen und auch z. T. in den Konzerten unseres Festes begegnen, mit ebenso hoher Fähigkeit zum Solo- wie zum Ensemblemusizieren hatte sich noch nicht durchgesetzt.

Bei Mauersberger und bei Ehmann finden sich keine Ansätze einer Auseinandersetzung sowohl mit der absoluten Stimntonhöhe als auch mit der Stimmungsart. Daß unser Musizieren gerade Schützscher Musik auf dem modernen Normal-Kammer-a (also 440-442 Hz) alles andere als optimal ist, erkennt derjenige, der die Stücke entweder hochtransponiert oder, weit besser, auf einem hohen Stimmtone (etwa 465 Hz) zum Erklingen bringt. Der hellere Klang verleitet weniger zur gedeckten Feierlichkeit, er animiert vielmehr zum werkadäquaten madrigalisch-beweglichen Musizieren.

1982-84 spielte Heinz Hennig mit dem Hannoverschen Knabenchor die *Geistliche Chormusik* ein, in enger Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk, insbesondere mit Barbara Schwendowius. Hier werden mehr von jenen in den Motetten vorausgesetzten aufführungspraktischen Bedingungen erfüllt: Ein kam-

13 Abdruck außer in SGA 8 und NSA 5 in Schütz GBr, S. 192-196, auch in: Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, hrsg. von Kurt Thomas, Leipzig 1930, S. 3 f.

14 Heinrich Schütz, Vorrede zu den *Psalmten Davids* »Allen der Music erfahren meinen Gruß und Dienst zuvor«, Abdruck in Schütz GBr, S. 62-64, auch in NSA 23, S. XVIII.

15 Abdruck in *Voce et tuba* (wie Anm. 11), S. 119-177, bes. S. 129-131.

mermusikalisch, madrigalisch beweglich singender Knabenchor, aus dem heraus Knaben- und Männerstimmen als Solisten eingesetzt werden, ein reichhaltiges historisches Instrumentarium, das »sprechend« artikuliert, in Anpassung an die Singstimmen gespielt wird, Singstimmen wiederum, die in ihrem Klang eben diesen Instrumenten nahekommen. Wichtig hier die Feststellung, daß die Hochtransposition um einen Ganzton, das Stück in die Höhe eines der in Mitteldeutschland gebrauchten hohen Chortöne bringend, solchen Musiziercharakter begünstigt.

Gleichviel, ob wir einen sehr guten Knabenchor oder einen gemischten Chor zur Verfügung haben: Die kleine, zum madrigalischen Singen fähige Knabenkantorei, besser noch: das solistische, in der Madrigalistik des 16. und 17. Jahrhunderts erfahrene Vokalensemble sollten Leitbilder sein¹⁶, um die intendierte Musik möglichst adäquat, d. h. in ihrer Ausdrucksvielfalt und ihrem Kontrastreichtum, den sich bewußt zu machen eine Aufführungsvoraussetzung ist, klingende Gestalt werden zu lassen. Endziel ist, dem Kunstwerk entsprechend seiner Intention zu seiner vollständigen Gestalt zu verhelfen (Klangbeispiel 3, SWV 389, Knabenchor Hannover, Heinz Hennig¹⁷).

Eine wiederum durch den Westdeutschen Rundfunk und Barbara Schwendowius, die beide auch an unserem Fest an wichtiger Stelle wirksam werden, initiierte und realisierte Gesamteinspielung betrifft das Riesen-Opus 2 Schützens, die *Psalmen Davids* von 1619. Sie kam als Beitrag zum Schützjahr 1972 heraus und kann als Meilenstein gelten auf dem Wege vom ausdrucksneutralen, homogen-volltönenden Schütz-Musizieren der Vergangenheit zu einem sprechenden, kontrastreichen, dynamisch reich differenzierten Musizieren auf dem Gebiet der mehrhörigen Konzerte. Sie wurde eingespielt durch die Regensburger Domspatzen, die auch die Solisten stellten, zwei Instrumentalensembles für Alte Musik und Einzelmusiker unter der Gesamtleitung von Hanns-Martin Schneidt.

Besucher unseres Festes haben Gelegenheit, sich von dem wiedererstandenen Raum der Dresdner Schloßkapelle, vorerst noch ein Rohbau, einen Eindruck zu verschaffen. Wer in diesem Raum steht, ist überrascht von dem anderen Eindruck, den er macht im Vergleich zu der Kapellendarstellung auf dem bekannten Stich von David Conrad im Dresdner Hofgesangbuch von 1676, wo er niedriger erscheint. Indessen bedarf es beim Besucher der Kapelle heute nur ein wenig Phantasie, um sich an der Stirnseite des Raumes, vom Eingang aus rechter Hand, den Altar vorzustellen, darüber die geteilte Musikempore, die 1662 eingezogen worden ist und 1666 die beiden Orgelpositive erhielt¹⁸, und als Bekrönung die eigentliche Or-

16 In geradezu optimaler Weise wurde das Solistenensemble »Cantus Cölln« unter Konrad Junghänel dem Madrigalcharakter der Schützmotette *Die mit Tränen säen* (SWV 378) wie auch der Stücke aus Johann Hermann Scheins *Israelsbrunnlein* in dem Konzert am 23. September 1995 in Dresden gerecht.

17 Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, Knabenchor Hannover, Instrumental-Ensemble, Dirigent: Heinz Hennig, deutsche harmonia mundi 16 9509 3.

18 Hofkalender 1666, Msc. Dresd. Q 243 (Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden). Freundliche Mitteilung von Mary E. Frandsen, Ithaca, USA.

gelempore mit der von Hans Leo Haßler 1612 disponierten und 1613 von Gottfried Fritzsche erbauten großen Renaissance-Orgel¹⁹.

Auf der engbegrenzten Orgelempore und am jeweiligen Anfang der beiden Seitenemporen ist z. B. 1617 von Schütz und der Hofkapelle wie kurz vorher von Michael Praetorius großbesetzt und mehrchörig musiziert worden, sowohl zum Besuch des Kaisers Matthias im August als auch zur Säkularfeier der Reformation Ende Oktober/Anfang November. Nachgewiesenermaßen wurde das Reformationsfest am 2. November mit Schützens mehrchörigem Konzert über Psalm 136 (SWV 45) beschlossen, das sich besonders durch seine vielfache Trompetenbesetzung vor anderen auszeichnet, und das in die *Psalmen Davids* Aufnahme gefunden hat²⁰. Der Hinweis auf den knappen Raum für die Musiker und andererseits derjenige auf die vokal-instrumentalbesetzte Mehrchörigkeit dieses und anderer Werke soll uns für die Praxis heute Mahnung sein, die Stücke mit so wenigen Musikern als möglich zu besetzen, um ihrer Intention gerecht zu werden. Gegen die Einspielung durch die Regensburger Domspatzen ist grundsätzlich zu argumentieren, daß wir es bei den *Psalmen Davids* und sehr vieler weiterer Schützscher Musik nicht mit Werken für die Lateinschule, sondern mit solchen für die Hofkapelle zu tun haben, also für ein Ensemble hochqualifizierter Berufssänger und -instrumentalisten, wobei unterstellt werden muß, daß nicht nur der Alt, sondern in anspruchsvollen, dramatischen Solopartien auch der Sopran von Männern gesungen worden ist. Man muß strikt unterscheiden zwischen Schützscher Musik für Knaben – in allerdings einem stimmlich-musikalisch fortgeschritteneren Entwicklungsstadium als durchschnittlich heute – und solcher für erwachsene Berufsmusiker und -sänger. Wer heute solche Werke aufführt, bewerkstelligt es normalerweise mit Frauen- und Männerstimmen, kaum mit Kindern. Das ist unumgänglich, aber er tue das nicht auf der Basis der älteren, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Praxis des gemischtstimmigen Chor- oder Solo-Gesangs, sondern auf derjenigen wiederum eines quasi solistischen Singens und Spielens, bei dem die Singstimmen Instrumente sind – ohne sich als angenehm schwingende Singstimmen zu verleugnen –, um sich mit den Instrumenten zum Ensemble vereinen zu können.

Was Schneidts Einspielung aber vorwärtsweisend auszeichnet, ist die vehement vorgetragene Absicht, das indirekte, neutrale, oft abgehoben feierliche Schütz-Musizieren radikal zu überwinden, die ehrfürchtige Distanz zu durchbrechen, das

19 Dazu Walter Blankenburg, *Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle (1676)*, in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*. Zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich Hübner u. Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 133-142 (Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 317-328); Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 47-54; Frank-Harald Greß, *Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schloßkapelle. Untersuchungen zur Rekonstruktion ihres Klangbildes*, in: *Acta Organologica* 23 (1993), S. 67-112.

20 Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformations-Jubiläum 1617*, in: MuK 3 (1931), S. 149-159; Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, HS-WdF, S.375-404, bes. S. 383 ff.; Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und das Jahr 1617*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 69-80, bes. S. 75 f.; Wolfram Steude, Ludwig Güttler, *Die kursächsischen Hoftrompeter der Schützzeit und ihre musikalischen Aufgaben*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 33-52; Manfred Hermann Schmid, *Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 13 (1991), S. 28-55.

Werk in allen seinen Details wahrzunehmen und deutlich musikalisch umzusetzen. Daß Schneidt dabei oft, etwa in der Frage des überzogenen Tempos, ins andere Extrem verfällt, sei nicht verschwiegen – das Klangbeispiel zeigt es –, aber hier ist ein Knoten gerissen, eine Hürde genommen, sehr dem musizierten Stück zugutekommend. (Daß wir inzwischen wissen, daß Schnelligkeit nicht automatisch Lebhaftigkeit bedeutet, ist eine Grunderkenntnis, die sich erst neuerlich durchsetzt²¹.) (Klangbeispiel 4: *Psalmen Davids*, »Alleluja, lobet den Herren«, SWV 38, Regensburger Domspatzen, Hanns-Martin Schneidt²².)

Schützsche Musik, aus der Gefangenschaft des homogenen Schönklangs befreit, beginnt sehr rasch, lebendig zu werden, zu sprechen. Der sprechende Charakter Schützscher Musik hat allerdings auch mit Textverständlichkeit zu tun, auf die Schütz in der Vorrede zu den *Psalmen Davids* expressis verbis eingeht: »... sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen / sondern dergestalt das mittel halten / damit die Wort von den Sängern verständlich recitirt vnd [von den Hörern] vernommen werden mögen.«²³ Allzu rasche Tempi, manchmal sich geradezu aggressiv äußernd auch dort, wo Aggressivität in keiner Weise gefragt ist, können überdies dem Werk in ähnlicher Weise abträglich sein, es nicht zu seiner intendierten Gestalt gelangen lassen, wie gedehnte Feierlichkeit.

Schützens auf Textverständlichkeit abzielender »Stylus recitativus« findet sich hin und wieder auch in der Gesamteinspielung der *Psalmen Davids* durch den Stuttgarter Kammerchor, Solisten und »Musica fiata Köln« unter Frieder Bernius von 1992 gefährdet, wie das nächste Klangbeispiel ausweist (Klangbeispiel 5: *Psalmen Davids*, »Alleluja, lobet den Herren«, SWV 38, Kammerchor Stuttgart, Instrumente, Frieder Bernius²⁴).

Indessen liegt der hohe Gewinn dieser Einspielung in der herausragenden Qualität nicht nur des Instrumentalmusizierens, die schon bei der Regensburger Einspielung sich auf einer beträchtlichen Höhe bewegte, sondern auch und besonders des vokalen Soloensembles, das mit Frauen- und Männerstimmen besetzt ist, demzufolge zwar dem Schützschen Aufführungsapparat nicht genau entspricht, aber in desto höherem Maße seiner Musik: Solistisch-monodische Partien, gesungen mit Monteverdi-Erfahrung, mehrstimmige Favoritabschnitte in madrigalischer Beweglichkeit, zusammen mit dem Chor Tutti-Blöcke von scharfer deklamatorischer Prägnanz – das kann man nur in dieser überzeugenden Weise mit spezialisierten Gesangskräften machen, deren Spezialisierung kein Wert an sich ist, son-

21 Hinweise auf die Tempo-Problematik von Musik des 17. Jahrhunderts bei Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 47-55; Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Bd. 1: *Darstellung*, Bd. 2: *Dokumentation*, Kassel 1992; Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993.

22 Heinrich Schütz, *Psalmen Davids für 2 bis 4 Chöre und Instrumente*. Gesamtaufnahme. Regensburger Domspatzen, Instrumentalisten, Hanns-Martin Schneidt, Archiv-Produktion 2722007.

23 Siehe Anm. 14.

24 Heinrich Schütz, *Psalmen Davids, Complete 26 Psalms*. Kammerchor Stuttgart, Musica Fiata Köln, Frieder Bernius. CD Vivarte (Sony Classical) S2K 48 042.

dern uns zu erhellender Werkerkenntnis und letztlich auch zu erhöhtem Kunstge-
nuß führt.

Bei alledem handelt es sich nicht um die Rezension von Schallplatten-Einspielungen, vielmehr geht es um den Versuch, anhand einiger weniger Klangbeispiele den Wandel im Schütz-Musizieren innerhalb von etwa vier Jahrzehnten zu skizzieren, in dessen Verlauf das Werk des Sagittarius sich in seinem unglaublichen Facettenreichtum erst heute voll erschließt, wenigstens soweit, wie es unserem Erwartungshorizont im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entspricht. Einsicht in das »Innere« großer Musik ist stets aufregend, und zum adäquaten Musizieren auch von Schützens Werken gehört eine solche Einsicht.

Damit soll gesagt werden, daß unsere fortschreitende Erkenntnis der Kunst Schützens, die sich auch im hochentwickelten Schütz-Musizieren der Gegenwart niederschlägt, unseren kritischen Sinn schärfen sollte gegenüber einem Schütz-Musizieren, das nicht wenigstens ansatzweise dieser Kunst gerecht zu werden bemüht ist.

Die Schere zwischen dem hochspezialisierten Schütz-Musizieren und den Bemühungen etwa der oft unter ungünstigen Bedingungen arbeitenden Kirchenmusiker, die sich mit einer Laienkantorei auf die Darstellung eines Schützstückes einlassen, geht immer weiter auf und macht den Kantor mutlos.

Sinn und Zweck dieses Festes ist es unter anderem, daß unsere Konzerte und das stattfindende aufführungspraktische Seminar Anstöße geben für die Arbeit auch auf dem schwierigen Feld des Laienmusizierens.

Einsichten gewinnen und Zielvorstellungen entwickeln sind die Grundvoraussetzungen für ein allmähliches Hineinwachsen in die große, im Grunde uns doch recht nahe Kunst Schützens, der wir uns hörend und musizierend immer wieder nähern sollten.

*

Anhangweise sei die Rede auf ein Dokument früherer Schützpflege gebracht, von deren Stand nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aus sich jenes enorme musikalische, stilistische, künstlerische Eindringen in Schützens Musik entwickelte, das die letztvergangenen Jahrzehnte kennzeichnet: Es geht um die von Friedrich Schöneich 1954 vorgelegte Rekonstruktion des Introitus der Schützschen *Weihnachtshistorie*, von dem bekanntlich nur die Generalbaßstimme und der Text erhalten geblieben sind²⁵. Diese Rekonstruktion hat eine frühere, die im Anschluß an Arnold Scherings erstmaligen Neudruck der *Weihnachtshistorie* 1909 entstanden war²⁶, abgelöst und wird seitdem nahezu ohne Ausnahme bei Aufführungen der *Weihnachtshistorie* musiziert (Klangbeispiel 7: Introitus der *Weihnachtshistorie*, re-

25 SGA 17; NSA 1.

26 Heinrich Schütz, *Weihnachts-Oratorium (Historia von der Geburt Jesu Christi)*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1909 (Neudruck: Leipzig 1969).

konstruiert von Friedrich Schöneich 1954, Einspielung 1959 von Wilhelm Ehmann²⁷).

Nur wenigen scheint bisher aufgefallen zu sein, daß diese Rekonstruktion über Partien hinweg unschützig ist: Abgesehen von Lapsus im Satz, etwa Primparallelen²⁸ von obligat geführten Einzelstimmen, ist es zum einen undenkbar, daß Schütz einen derart großen Melodiebogen, der durch Mittelstimmen ausharmonisiert wird, in den Einleitungstakten geschrieben haben kann. Zum andern: Jedesmal, wenn Schütz das Wort »schreiben« zu vertonen hat, stellt er den Schreibvorgang mittels bewegter Achtel oder punktierter Viertel, die in eine Achtelbewegung eingebunden sind, dar: so im Exordium aller drei Passionen²⁹ und in der *Auferstehungshistorie*³⁰. In der *Weihnachtshistorie* wird er aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls nicht auf diese »Schreib«-Figur verzichtet haben. Bei Schöneich findet sich davon keine Spur. Auf weitere Elemente seiner Rekonstruktion, die als nicht plausibel erscheinen, muß hier nicht weiter eingegangen werden.

Ich habe eine neue Rekonstruktion versucht, die als Notenanhang zu diesem Beitrag abgedruckt ist (Klangbeispiel 8: Introitus der *Weihnachtshistorie*, rekonstruiert von Wolfram Steude, eingespielt 1993 vom französischen »Ensemble Vocal Sagittarius«, Leitung: Michel Laplénie³¹).

ANHANG (S. 94-98)

Heinrich Schütz, *HISTORIA, Der Freuden- und Gnadenreichen Geburth GOTTes und Marien Sohnes, JESU CHRISTI ...*, Dresden 1664

Die *Introduction* oder Eingang: Die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns &c. A 9. in 2 starcke Chore, der eine von 4. *Vocal* und der andre von 5. *Instrumental*-Stimmen.

Rekonstruktion nach der erhaltenen Basso-continuo-Stimme von Wolfram Steude

27 Heinrich Schütz, *Weihnachtshistorie*, Westfälische Kantorei, Wilhelm Ehmann, Cantate 650201.

28 T. 1 der Rekonstruktion von Friedrich Schöneich, NSA 1.

29 SGA 1; NSA 2.

30 SGA 1; NSA 3.

31 Heinrich Schütz, *Histoire de la Nativité et motets du Temps de Noël*. Ensemble Vocal Sagittarius, Ensemble Instrumental La Fenice, Direction musicale: Michel Laplénie, Ades 202362 AD 690 (Collection Alain Zaepffel).

Introduction

Sinfonia

[Violino 1]

[Violino 2]

[Violetta 1]

[Violetta 2]

[Fagotto]

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Bassus
continuus

Musical score for the Introduction section. It includes staves for Violino 1, Violino 2, Violetta 1, Violetta 2, Fagotto, Cantus, Altus, Tenor, Bassus, and Bassus continuus. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The vocal parts (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) have lyrics "Die Ge -" written below them. The Bassus continuus part includes fingerings: 6 6, ♭ ♭, ♯ ♯, ♭ ♭.

Continuation of the musical score. It includes staves for vocal parts and Bassus continuus. The vocal parts (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) have lyrics "Die Ge -" written below them. The Bassus continuus part includes fingerings: 6 6 5 4 3, 6 6 5 4 3.

15

Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,
Her-ren Je - su Chri - sti,

10

die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res
die Ge - burt uns - res Her - ren Je - su, uns - res

25

gen E-van-ge-li - sten

be - schrie

von den hei-li - gen E-van-ge - li - sten

von den hei - li - gen E-van-ge - li - sten

20

wie uns die, wie uns die, wie uns die, wie uns die

wie uns die, wie uns die, wie uns die, wie uns die

31

schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
schrie - ben wird, von den hei - li - gen E - van - ge -
4 # 4 #

28

- ben wird, be - schrie - - - ben, be -
- sten be - schrie - - ben - schrie - - ben
be - schrie - - ben wird, be - schrie -
sten be - schrie - - ben wird, be - schrie - - ben, be -
4 # 4 #

34

li - sten
 be - schrie - - ben

4 3 4 3

37

wird, be - schrie - - ben wird.
 ben wird, be - schrie - - ben wird.

8 8