

Wirkung als Problem: Zur historischen Geltung von Heinrich Schütz

FRIEDHELM KRUMMACHER

Bemüht man sich um Belege zur Schützrezeption, wie es letzthin mehrfach geschah, so rückt damit zugleich die Wirkung des Komponisten in den Blick¹. So begrenzt aber diese Zeugnisse sind, so vielfältig sind auch die Perspektiven, die solche Erörterungen bestimmen.

Lange dominierte die Sicht einer deutsch und zugleich protestantisch geprägten Musikwissenschaft, die sich auf Winterfeld wie Spitta berief und von Moser bestätigt fühlte. Sie suchte nicht nur Schütz als Musiker seiner Kirche und seines Landes zu sehen, sondern auch als Repräsentanten seiner Epoche zu charakterisieren. Und für ihre Wirksamkeit kann man auf mancherlei Gewährleute bis hin zu Günter Grass verweisen, für die solche Kriterien – wie Werner Breig zeigte – keineswegs belanglos waren². Anders mag sich das schon von Süddeutschland her ausnehmen, wo die katholische Musik der Zeit vorrangig sein dürfte. Und die Sicht verschiebt sich erst recht, sobald man die Perspektiven anderer Länder heranzieht, in denen dann Purcell, Lully oder Cavalli als maßgeblich erscheinen mögen.

Von historiographischen Positionen sind indes die historischen Dokumente zu unterscheiden, die man zunächst zu konsultieren hat. Zum einen vermitteln zahlreiche Zeugnisse eine Vorstellung von der Geltung, die Schütz zu seiner Zeit hatte. Zum anderen lässt sich an Werke von Schülern und Weggefährten die Frage richten, was sie mit Schütz verbindet oder von ihm trennt. Und die Kenntnis solcher Befunde ist eine Voraussetzung, um unterschiedlichen Perspektiven der Historiographie gegeneinander abwägen zu können.

I

„Seculi sui Musicus excellentissimus“ – so lautete die bekannte Inschrift auf der Grabtafel, die „auf der Erden“ in der alten Dresdner Frauenkirche eingelassen war³. Der Zusatz freilich, der sich darüber auf einer „Tafel in Messing“ befand, wies auf den Stifter des noblen Grabmals hin: „Quod caducum habuit, sub hoc monumento Electorali/ munificentia extracto deposit“⁴. Der Kurfürst kam damit noch deutlicher zur Geltung als durch die Schützsche Amtsbezeichnung „Electoralis Capellae Magister“, zu der es erläuternd hieß: „Sereniss. Saxoniae Elect./ Joh. Georg I et II Capellae/ Cui LVII annos praefuit/ immortale decus.“ So bemerkenswert es ist, dass der Kurfürst das Grabmal stiftete, so sehr ging es dabei auch um seine fürstliche Repräsentation. Obwohl sich Schütz mehrfach um seine Pensionierung bemühen

1 Vgl. zuletzt Friederike Böcher (Hrsg.), *Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit* [...], Bad Köstritz 2005 (= Köstritzer Schriften 4).

2 Werner Breig, *Heinrich Schütz, die deutschen Dichter und „Das Treffen in Telgte“*, in: Böcher (wie Anm. 1), S. 9–40.

3 Zu den durch Johann Gottfried Michaelis überlieferten Inschriften vgl. Moser, S. 200; Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: *SJb* 20 (1998), S. 155–164, sowie dazu *Nachtrag*, in: *SJb* 21 (1999), S. 115.

musste, hatten die dringlichen Eingaben sein Ansehen am Hofe offenbar nicht geschmälert⁴. Und dass er ähnliche Geltung an anderen Höfen hatte, geht aus seinen Verbindungen nach Kopenhagen, Wolfenbüttel, Weißenfels, Merseburg und Zeitz hervor⁵. Allerdings wird man einschränken müssen, dass sich diese Kontakte auf mittel- und norddeutsche Höfe konzentrierten, die mit den Wettinern verwandtschaftlich oder diplomatisch verbunden waren.

Das gilt ähnlich für die Zeugnisse, die das Ansehen des Komponisten bei weiteren Zeitgenossen dokumentieren. Freilich lassen sich nur einige exemplarische Belege nennen, ohne das Fehlen einer vollständigen Dokumentation auszugleichen. Dazu zählen neben den Eintragungen, die Schütz in Stammbücher schrieb, die huldigenden Gedichte, die ihm zugeeignet wurden. Den Bestand der schon Moser bekannten Quellen konnten besonders Eberhard Möller und Jörg-Ulrich Fechner mehrfach erweitern⁶. Sie bekunden den erstaunlichen Kreis von Beziehungen, die Schütz nicht nur zu Musikern, sondern auch zu Theologen oder Juristen hatte. In der Regel beziehen sie sich aber auf den näheren Lebensbereich des Komponisten, und je persönlicher sie gehalten sind, desto weniger wird man von ihnen umstandslos auf einen weiteren Radius seiner Geltung schließen. Mehr besagt es wohl, dass Schütz nicht nur mit seinem Vetter Heinrich Albert, sondern mit Literaten wie Martin Opitz, August Buchner, Georg Schottelius und wohl auch Johann Lauremberg in Verbindung stand. Und dass Paul Fleming schon 1630 den Komponisten zu rühmen wusste, dem er zwei Jahre später eine mehrstrophige Ode widmete, setzt einiges Ansehen voraus⁷. Im übrigen aber scheinen es nicht die Dichter gewesen zu sein, die den Kontakt mit Schütz suchten, sondern umgekehrt lag offenbar dem Komponisten an einer Zusammenarbeit, um seine Vorstellungen einer deutschen Form von Madrigal und Oper zu verwirklichen⁸.

Für die Wirkung von Schütz dürften vor allem aber die Zeugnisse von Musikern seiner Zeit aufschlussreich sein. Bereits 1620 nannte Michael Altenburg „die herrlichen Opera der fürtrefflichen und hochbegabten Musicorum Praetorii, Schützens und anderer mehr“⁹. Das Nordhäuser *Collegium musicum* bezeichnete Schütz im Vorwort eines Sammelwerks als einen der

4 Schütz GBr Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651); Nr. 81, S. 223–228 (19. August 1651); Nr. 84, S. 232–235 (26. Juni 1652); Nr. 87, S. 239–241 (21. August 1753); Nr. 89–90, S. 245–249 (21. September 1653); Nr. 93, S. 251 ff. (29. Mai 1655).

5 Ebd., Nr. 47, S. 139 f. (2. Juni 1639); Nr. 63, S. 175 ff. (1. Mai 1647); Nr. 93, S. 253–258 (14. Juli 1655); Nr. 96, S. 258–261 (25. August 1655); Nr. 107, S. 276–281 (14. Juli 1663); Nr. 108, S. 277–281 (14. Juli 1663).

6 Vgl. etwa Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: SJB 6 (1984), S. 5–22; ders., *Zwei Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *Protokoll-Band 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage*, Bad Köstritz 1995, S. 10–18; Jörg-Ulrich Fechner, „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten“. Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle (mit einem Nachtrag zum Stammbucheintrag für Georg Rüdell), in: SJB 6 (1984), S. 93–101.

7 Moser, S. 126 f., 201 und 327.

8 Vgl. Jörg Jochen Berns, 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena' – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: SJB 2 (1980), S. 120–129; Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's Die Bußfertige Magdalena (1636)*, in: SJB 14 (1992), S. 9–24; Mara R. Wade, *Heinrich Schütz and „det Store Bilager“ in Copenhagen (1634)*, in: SJB 11 (1989), S. 32–52; Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179; zusammenfassend Breig (wie Anm. 2), S. 15–31.

9 Michael Altenburg, *Erster Theil. Neuer lieblicher und zierlicher Intraden*, Erfurt 1620, vgl. Moser, S. 200.

deutschen Musiker, deren „Nachtigallkehlen“ manche „welsche wohl übertreffen sollte“¹⁰. Man könnte einwenden, Schütz erscheine hier nur als einer von elf Autoren, doch rangiert er nicht nur an der Spitze einer nicht alphabetischen Aufzählung, sondern mit Schein und Scheidt repräsentiert er gegenüber Melchior Franck oder Heinrich Grimm eine jüngere Generation. In seiner Bewerbung um das Leipziger Thomaskantorat bezeichnete Elias Nathusius 1657 Schütz als „parentem Musicae nostrae modernae“, ohne dieses Prädikat auf den deutschen Bereich einzuschränken¹¹. Und als sich Jonas de Fletin 1643 als Kantor in Freiberg bewarb, konnte er sich auf Schütz als „seinen berühmten Lehrmeister“ berufen, während Samuel List auf seinen Aufenthalt „bey dem Weltberühmbten und fürtrefflichen Churfl. S. Archimusco und Capellmeister zu Dresden“ hinwies¹². Kaum überraschen kann es, dass rühmende Äußerungen vor allem in Widmungen oder Vorreden zu Werken solcher Musiker zu finden sind, die Schütz oder der Kursächsischen Hofkapelle nahe standen. Zu nennen wären hier Gedichte oder Publikationen von Constantin Christian Dedekind, Caspar Kittel, Heinrich Albert, Johann Georg Hofkuntz oder einem Italiener wie Marco Scacchi¹³. Dass sich das Ansehen des Dresdner Kapellmeisters nicht auf den mitteldeutschen Umkreis begrenzte, zeigt die Tatsache, dass der in Stuttgart tätige Samuel Capricornus seine Werke Schütz mit der Bitte um ein Urteil vorlegte¹⁴. Und der Lüneburger Kantor Michal Jacobi nannte 1675 neben Johann Andreas Herbst, Thomas Selle und Andreas Hammerschmidt auch „Schütze, dem keiner der Teutschen sich gleichet“¹⁵. So war Wolfgang Caspar Printz kaum im Unrecht, wenn er 1690 im Rückblick auf Schütz resümierte: „Um das Jahr Christi 1650 ist er für den allerbesten Teutschen Componisten gehalten worden.“¹⁶ Die Formulierung relativiert den denkbaren Einwand, es handle sich hier um die bloße Erwähnung in einem Kompendium. Freilich liest man hier bei der Nennung von Scheidt auch: „Diese drey berühmte S. aber seyn gewesen Schütz/ Schein/ Scheit.“¹⁷ Und es waren diese Sätze, die das historiographische Bild der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts in bedenklicher Weise bestimmten, weil damit Schütz an die Spitze einer Trias rückte, hinter der die Leistungen anderer Komponisten zurückstehen mussten.

Die genannten Beispiele sind zwar alles eher als vollständig, doch zeigt schon diese Auswahl, welch außerordentliches Ansehen Schütz zu Lebzeiten hatte. Es begrenzte sich nicht auf die Territorialfürsten, die auf Repräsentation durch Musik bedacht waren, sondern galt in einem weiten Kreis von Literaten und Musikern. Und es war offenbar kaum schon gemindert, als sich der alte Schütz nach Weißenfels zurückzog, um sich auf sein eigensinniges Spätwerk zu konzentrieren. Desto erstaunlicher ist es aber, wie drastisch die Geltung des Komponisten

10 *Fasciculus musicus*, Goslar 1638; vgl. Moser, S. 201, sowie Werner Braun, *Bemerkungen zu den „Nordhäusischen Concerten“ von 1637/38*, in: SJB 25 (2003), S. 85–104, besonders S. 87 f.

11 Moser, S. 201.

12 Eberhard Möller, *Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg*, in: SJB 13 (1991), S. 56–90, hier S. 66.

13 Vgl. etwa Schütz GBr Nr. 69 S. 188 ff. (1648), ferner das Vorwort zu Heinrich Albert, *Sechster Theil der Arien* [...], Königsberg 1645, hrsg. von Eduard Bernoulli, Leipzig 1904 (= DDT 13), S. 174.

14 Zu dem Dokument, das vorerst offenbar nicht genauer zu datieren ist, vgl. Schütz GBr, S. 265.

15 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des Imprimés de Musique [...] conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala 1: Musique religieuse 1*, Uppsala 1911, Sp. 2–3.

16 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, Faks.-Nachdr., hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1964 (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 1), S. 160.

17 Ebd., S. 161.

– zumindest in der Praxis – offenbar schon bald nach seinem Tode zurückgegangen ist. Wohl wurde Schütz in theoretischen Schriften von Werckmeister und Printz erwähnt¹⁸, naturgemäß findet er sich in dem biographischen Kompendium Matthesons¹⁹ und erst recht konnte er in den Nachschlagewerken von Johann Gottfried Walther und Ernst Ludwig Gerber nicht fehlen²⁰. Bemerkenswert ist zwar, dass die Werkverzeichnisse, die primär die gedruckten Opera erfassten, bis zu Gerber immer umfangreicher wurden, während die biographischen Angaben weithin auf den der Leichenpredigt Martin Geiers beigegebenen Lebenslauf zurückgehen dürfen²¹. Doch deutet all das nur auf ein lexikalisches Gedenken hin, ohne etwas über die Kenntnis der Kompositionen auszusagen. Die fleißige Übersicht, in der Eberhard Möller die Erwähnungen von Schütz in der Literatur des 18. und noch 19. Jahrhunderts zusammentrug, bestätigt den Eindruck, dass der Komponist nur noch eine ferne Größe bildete, von der man trotz der Hinweise von Winterfeld vor dem Einsatz Spittas nur wenig wusste oder gar kannte²².

II

Nähere Auskünfte über die Geltung, die der Musik von Schütz nach seinem Tode zukam, versprechen die repräsentativen Repertoirezeugnisse der Zeit, die mittlerweile in beträchtlicher Anzahl erschlossen wurden. In welchem Umfang seine gedruckten Werke zu Lebzeiten verbreitet waren, haben schon Moser und Rautenstrauch dargelegt²³. Während Möller weitere Belege aus Schneeberg, Chemnitz, Zwickau und Freiberg mitteilte, konnte Klaus-Peter Koch auf solche Zeugnisse aus Thüringen und Norddeutschland hinweisen²⁴. Aus all dem lässt sich schließen, dass zumindest einzelne Drucke von Schütz um etwa 1650 in den Kantoreien der maßgeblichen Orte im protestantischen Deutschland vorrätig waren und dort gewiss auch – vielleicht mit wechselnder Frequenz – benutzt wurden.

- 18 Andreas Werckmeister, *Musica mathematica Hodegus Curiosus. oder Richtiger Musicalischer Weg=Weiser* [...], Frankfurt u. Leipzig 2/1687, Nachdr. Hildesheim 1972, S. 3f.; ders., *Cribrum musicum Oder Musicalisches Sieb* [...], Quedlinburg u. Leipzig 1700, Nachdr. Hildesheim 1970, S. 39. Vgl. auch Moser, S. 173 f.
- 19 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ebreu=Pforte* [...], Hamburg 1740, Nachdr. hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 322.
- 20 WaltherL, S. 559 f.; Ernst Ludwig Gerber, *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1792, Bd. 2, S. 464 ff.; ders., *Neues historisch=biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1814, Bd. 4, Sp. 134 ff.
- 21 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens* [...] *müheseeligen Lebens=Lauff*, Faks.-Nachdr. mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972.
- 22 Eberhard Möller, *Schütz-Rezeption und -Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)*, in: Böcher (wie Anm. 1), S. 41–55. Übrigens nennt Schumann in seinem *Projectenbuch* (Robert Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 4871/VII C, -A 3, S. 12) in einer Zeile auch „Schütz. Hasler. Telemann. Keiser.“ unter den „Componisten, deren Compositionen mir noch unbekannt, zum Theil oder gänzlich“ (freundlicher Hinweis von Michael Struck, Kiel). Dagegen scheint der Name von Schütz in den bisher veröffentlichten Briefen des geschichtsbewussten Mendelssohn zu fehlen, wiewohl die weitere Erschließung seiner Korrespondenz abzuwarten bleibt.
- 23 Moser, S. 205 f.; Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907, passim.
- 24 Möller (wie Anm. 12); Klaus-Peter Koch, *Schütz, Schein und Scheidt in ihren Beziehungen nach Thüringen*, in: *Quellenkunde in Thüringen. Veröffentlichung der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz*, Bad Köstritz 1988, S. 65–80, besonders S. 73 ff.; ders., *Die Schütz-Quellen im südlichen Ostseeraum vor dem Hintergrund der Rezeption mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik*, in: Sjb 24 (2002), S. 31–46.

Die Situation änderte sich indessen auffällig und zunehmend nach der Mitte des 17. Jahrhunderts²⁵. Die Gründe für den offenkundigen Rückgang, der seit etwa 1660 für die Drucklegung der maßgeblichen Kirchenmusik zu konstatieren ist, wurden schon früher erörtert²⁶. Eine erste Übersicht über das Handschriftenrepertoire der Zeit ist inzwischen durch neu gefundene Quellen und vor allem durch weitere Inventare von verschollenen Sammlungen zu ergänzen²⁷. Diese nunmehr rund 50 Bestände spiegeln also insgesamt für den Zeitraum von 1660 bis 1710, in dem am ehesten eine Nachwirkung von Schütz zu erwarten wäre, das in der Praxis benutzte Repertoire. Sie zeigen zwar wechselnde Akzente, die von den Sammlern, Positionen, Orten und Kontakten zwischen Stockholm und Danzig oder Breslau und Straßburg abhingen. So wenig es aber möglich oder sinnvoll wäre, aus ihnen eine Statistik der vorrätigen Werke von Schütz abzuleiten, so deutlich eint die Quellen ein doppelter Befund. Soweit einerseits noch die vorhandenen älteren Drucke erfasst sind, fehlen zwar keineswegs die Opera von Schütz, ohne freilich quantitativ zu dominieren oder Rückschlüsse auf ihre Benutzung zu erlauben. Wo andererseits handschriftlich überlieferte Werke von ihm berücksichtigt sind, da wurden sie zwar für ihren – zumindest zeitweisen – Gebrauch kopiert. Doch lassen sich solche Quellen bei abnehmender Anzahl nur noch in der Frühphase der Überlieferung bis etwa 1670 nachweisen, wie es für die älteren Schichten der Sammlungen aus Stockholm, Danzig und Grimma gilt, um danach aber desto mehr zurückzutreten. Und wo die Quellen – wie in Grimma – Aufführungsdaten in nennenswertem Ausmaß aufweisen, da sprechen sie deutlich dafür, dass Werke von Schütz wenn überhaupt, dann nur noch sehr selten erklangen. Ein Beispiel bilden die Inventare aus dem Erzgebirge, in denen Bestände aus dem regionalen Umfeld von Schütz erfasst wurden, auch wenn keine direkten Beziehungen zwischen ihm und den Sammlern belegbar sind. Während eine unvollständig erhaltene Freiburger Sammelhandschrift 1662 noch 22 Werke „Sagittarij“ enthält, nennt 1682 – nur zwei Jahrzehnte später – ein Schneeberger Inventar lediglich drei Titel²⁸.

- 25 Dazu Werner Braun, *Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur*, in: SJB 21 (1999), S. 9–48. Wenn neben dem Wechsel der Überlieferungsweise vom Primat der Drucke zu dem von Handschriften vor allem kompositionsgeschichtliche Beobachtungen herangezogen werden, so wäre wohl weniger von einer scharfen Zäsur als von einem schrittweisen Wandel in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte zu sprechen.
- 26 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 45–78. Wie die Drucke von Rosenmüller, Bernhard oder Johann Rudolph Ahle zeigen, ließ das Niveau gedruckter Werke nicht gleich nach 1650, sondern erst in den folgenden Jahrzehnten nach.
- 27 Vgl. dazu Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: SJB 19 (1997), S. 113–163, besonders die Übersicht S. 135 ff. Neben den hier berücksichtigten Quellen aus Oxford und Berlin sowie den Inventaren aus Braunschweig und Schneeberg wären weiterhin zu nennen: Fr. Krummacher und Theodor Wohnhaas, *Inventare zur Figuralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts aus Weissenburg/Mfr.*, in: Musik in Bayern 17 (1978), S. 22–56; Andreas Traub, *Ein Musikalien-Inventar des 17. Jahrhunderts aus Langenburg*, in: Musik in Baden-Württemberg 1 (1994), S. 143–177; P. Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel. Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“*, in: SJB 20 (1998), S. 59–76; ders. u. M. Heinemann (Hrsg.), *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 1571–1996*, Oschersleben 1996 (= Schriftenreihe zur mitteldeutschen Musikgeschichte II/2); Hans Rudolf Jung, *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner, Eschenbergen in Thüringen [...]*, Kassel u. a. 2001 (= Catalogus musicus 17).
- 28 Möller (wie Anm. 11), S. 67 f. und 73 f. sowie S. 77–81 und 84–90. Daneben waren an beiden Orten, wie aus den hier mitgeteilten Belegen ersichtlich ist, auch noch Druckwerke von Schütz vorhanden.

Demnach kann für die Zeit seit dem Tod von Schütz kaum noch mit einer lebendigen Pflege und Kenntnis seiner Musik gerechnet werden, die erst recht Musikern aus der Generation von Bach und Händel nur wenig geläufig gewesen sein dürfte. Die Fragestellung wäre also umzukehren und hätte sich dann auf mittelbare Wirkungen in Werken jener Autoren zu richten, die Schütz als Schüler oder Kollegen näher standen. Allerdings dürfte es nicht einfach sein, sich darauf zu einigen, wer zu diesem Kreis zu zählen wären. Die große Zahl derer, die Martin Gregor-Dellin dazu rechnete, kann als Indiz einer Historiographie gelten, die an der Summe der Schüler und Einflüsse die Bedeutung eines Künstlers zu messen sucht²⁹. Dagegen nannte Michael Heinemann diese Liste ein wahres „Kompendium deutscher Komponisten des 17. Jahrhunderts“, als deren Lehrer aber Schütz aber keinesfalls gelten könne³⁰. Und indem er meinte, ein „enges Lehrer-Schüler-Verhältnis“ habe „sich vielleicht nur zu Christoph Bernhard“ entwickelt, konnte er resümieren:

Kompositorische Abhängigkeiten, die eindeutig auf einen Unterricht bei Schütz verwiesen, wird man jedoch in musikalischen Werken der zweiten Hälfte der 17. Jahrhunderts wohl vergeblich suchen.

Gewiss standen nicht alle Musiker, die Gregor-Dellin aufzählte, Schütz gleich nahe, doch wäre es ebenso einseitig, von selbstständigen Komponisten „Abhängigkeit“ vom Lehrer zu erwarten. Zu seinem engeren Umfeld rechnen gewiss nicht alle, die ihn aufsuchten, ihm Werke oder Gedichte widmeten oder sich seiner Förderung erfreuen konnten. Wie aber das Beispiel von Fletin zeigt, konnte man Schütz seinen „berühmten Lehrmeister“ nennen, ohne dass über dieses Verhältnis sonst viel bekannt wäre. Wer unter Schütz in Dresden Kapellknaube oder Mitglied der Hofkapelle war, hatte gewiss die Möglichkeit, mit Werken des Kapellmeisters vertraut zu werden. Nicht alle wurden sie produktive Komponisten, während sich Autoren wie Johann Jakob Loewe, Adam Krieger, Heinrich Albert, Johann Nauwach oder Kaspar Kittel anderen Gattungen zuwandten (was für die Liberalität von Schütz spricht). Für Vergleiche kämen aber Figuralwerke so namhafter Komponisten wie Johann Vierdanck³¹, Constantin Christian Dedekind, Clemens Thieme, Christoph Bernhard oder Matthias Weckmann in Betracht, und zu nennen wäre auch Rosenmüller, der in seinen Drucken – wie Peter Wollny jüngst zeigte³² – sogar das Privatpapier von Schütz verwenden konnte.

Die Nähe zu Schütz scheint indes vom Alter wie vom eigenen Profil dieser Autoren abhängig zu sein. Am deutlichsten dürften sich Beziehungen in den Druckwerken von Vierdanck und Dedekind nachweisen lassen, die noch zu Lebzeiten des Lehrers erschienen. Doch zeigen sie kaum solche Eigenart, dass sich sein Einfluss von genereller Affinität zum Zeitstil unterscheiden ließe. Anders steht es bei so eigenständigen Komponisten wie Bernhard, Weckmann und Rosenmüller. Am eklatantesten treten die Differenzen in den Spätwerken von Weckmann hervor, die den Lüneburger Autographen zufolge 1663 – kurz vor dem Tod des Autors – entstanden sind. Und sie zeigen sich besonders pointiert im Vergleich mit einem elf Jahre späteren Spätwerk von Schütz wie der Vertonung des 119. Psalms. Nicht ganz so sinn-

29 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, München u. Zürich 1984, S. 317–340, besonders S. 331 f.

30 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 201 (dort auch das nachfolgende Zitat).

31 Johann Vierdanck (ca. 1605–1646), *Geistliche Konzerte, 1.–2. Teil*, hrsg. von Gerhard Weiss, Kassel u. a. 1988 und 1990 (= EdM Sonderreihe 6–7).

32 Peter Wollny, *Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kernsprüche“ I und II*, in: *SJb* 28 (2006), S. 35–47, vor allem S. 39 f.

fällig und doch noch deutlich genug sind die Unterschiede, sobald man frühere, zumal geringstimmige Werke Weckmanns oder auch die geistlichen Konzerte von Bernhard heranzieht, die 1665 in seinem Druckwerk *Geistliche Harmonien* erschienen³³. Entsprechend verhält es sich bei Rosenmüller zumal in späteren Werken, die während seines langjährigen Aufenthalts in Venedig oder noch später anzusetzen sind³⁴. Schon ein kurzes Beispiel aus seinen frühen *Kernsprüchen*, die 1648 gedruckt wurden, kann andeuten, wie sehr der Autor einerseits noch den kontrapunktischen Satz beherrschte, der Schütz selbst als das unentbehrliche Fundament des Komponierens galt³⁵. Andererseits zielt aber die Stimmführung deutlich darauf ab, die Stimmen so fließend zu führen, dass sich die resultierenden Klänge miteinander in einer Weise verbinden, die fast verführerisch schon an weit spätere Prinzipien der Harmonik denken lässt. Wiederum wird der Abstand zu Schütz besonders deutlich, wenn man zum Vergleich die Motetten seiner im gleichen Jahr erschienenen *Geistlichen Chormusik* heranzieht. Auf den Wechsel der Voraussetzungen verweisen ebenso die Unterschiede, die an der konzertierenden Technik im Vergleich zwischen Werken von Schütz und Rosenmüller wahrgenommen worden sind³⁶.

Die hier nur angedeuteten Differenzen verweisen aber nur teilweise auf individuelle Entscheidungen jüngerer Musiker, die sich auch nicht gegen Schütz richteten. Sie gründeten mehr noch in einer schrittweisen Veränderung der kompositorischen Grundlagen, die sich zusammenfassend als Verblässen der tradierten Modi und des mensuralen Taktsystems umschreiben lassen³⁷. Zwar wäre es eine Übertreibung, deshalb gleich von der Durchsetzung einer neuen Harmonik oder des akzentuierenden Taktes zu sprechen. Wie aber in der Deklamation selbst biblischer Prosatexte die latente Wirkung metrischer Prägungen zu beobachten ist, die zur liedhaften Aria gehörten, so wird im Klanggerüst des Satzes eine Selektion von Akkorden deutlich, die als Hauptstufen der Kadenz aufgefassen wurden. Was zunächst als satztechnische Vereinfachung erscheinen kann, impliziert also zugleich einen historischen Prozess, der auf die harmonischen und rhythmischen Voraussetzungen des 18. Jahrhunderts hinführte. Wie das Vorwort der *Geistlichen Chormusik* zeigt, nahm Schütz diesen Vorgang wach und skeptisch wahr. Nicht ohne Resignation konstatierte er 1651³⁸:

Wie es dann auch nicht ohne ist, das die junge Welt die alten sitten und Manir bald pfelegt überdrüssig zu werden und zu endern.

Zu den bitteren Konsequenzen sollte es für ihn gehören, dass sein eigenes Werk schon wenig später nicht mehr als zeitgemäß empfunden wurde. Wie er sich zu Werken jüngerer Schüler verhielt, ist nicht leicht zu sagen. Mattheson zufolge äußerte er sich zwar zustimmend

33 Matthias Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von Alexander Silbiger, Madison 1984 (= RRMBE 46); Christoph Bernhard, *Geistliche Harmonien 1665*, hrsg. von Otto Drechsler u. M. Geck, Kassel u. a. 1972 (= EdM 65); Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang SWV 482–494*, hrsg. von Wolfram Steude, Leipzig 1984. Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Spätwerk und Moderne. Über Schütz und seine Schüler*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 155–175.

34 Vgl. Fr. Krummacher, *Norm und Individualität. Über Composition und Theorie im 17. Jahrhundert*, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 215–239, besonders S. 230 ff.

35 Vgl. dazu die in Anm. 32 genannte Studie von P. Wollny.

36 P. Wollny, *Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: SJB 23 (2001), S. 7–32; Walter Werbeck, *Zum Concerto-Satz bei Heinrich Schütz*, in: SJB 24 (2002), S. 67–78.

37 Vgl. dazu zusammenfassend die in Anm. 34 genannte Studie, besonders S. 224–230.

38 Schütz GBr Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651), hier S. 215.

zu einer Motette Bernhards, die indes explizit im „pränestinischen Contrapunctstyl“ angelegt war³⁹. Aus Schütz' Worten zur *Aelbianischen Musenlust* von Dedekind lässt sich aber entnehmen, dass er zwar unbeirrt seinen Weg fortsetzte und doch tolerant genug war, neue Werke zu akzeptieren, sofern sie nur „nach den Regulis und modis Musicis Kunstmässig“ geschrieben waren⁴⁰. Auch seine Klagen über italienische Hofmusiker in Dresden zielten auf deren dienstliche Anmaßungen, ohne sich gegen die neue Kunst einer jüngeren Generation zu wenden, die er nach Ausweis seiner Bemerkungen über Agostino Fontana und Andrea Bontempi durchaus zu schätzen wusste⁴¹. Obwohl Bernhard und Rosenmüller im Unterschied zu Schütz die Modi vom Jonicus als Primus aus definierten, blieben für sie und für Weckmann die prinzipiellen Vorgaben der Satztechnik gültig, selbst wenn man aus ihnen verschiedene Konsequenzen ziehen konnte⁴².

III

„Heut trägt man Schützens Kunst samt seiner Hand zu Grabe“, hieß es beinahe prophetisch in Johann Ernst Hertzogs Abdankungs-Sermon im Sterbehaus des Komponisten⁴³. Die Zeugnisse dürften hinreichend zeigen, dass tatsächlich auch seine Kunst zu Grabe getragen wurde, denn sein Werk scheint nach seinem Tod weder in der Praxis noch im Œuvre jüngerer Musiker klar greifbare Spuren hinterlassen zu haben. Und es muss kaum zugefügt werden, dass man sich zur Zeit Bachs, dessen Frühwerk noch an das späte 17. Jahrhundert anschloss, schon mit einer neuen Stufe italienischer Musik auseinanderzusetzen hatte. Warum aber wird dann überhaupt – so ließe sich einwenden – die Frage nach der Wirkung von Schütz gestellt, wenn sie doch offensichtlich nur recht schwer oder gar nicht zu beantworten ist? Zwar könnte man sich auf die überragende Qualität seiner Musik berufen, die der seiner Zeitgenossen deutlich überlegen sei. Doch hieße das erneut, die Frage von heute her zu beantworten. Und der bloße Hinweis auf die Zahl seiner Schüler würde nicht gar so viel besagen, falls das Werk des Lehrers für sie nur wenig produktive Bedeutung gehabt hätte.

Offenbar fällt es nicht leicht, sich von der Vorstellung zu lösen, der Rang eines Künstlers erweise sich an seiner Wirkung über Generationen und Epochen hinweg, kurz: an seiner überzeitlichen Geltung. Diese Erwartung dürfte im neuen Begriff vom Kunstwerk und seinem Autor gründen, der sich in Deutschland erst mit der Ästhetik des deutschen Idealismus vollauf durchsetzte⁴⁴. Zugleich ist dabei das Erbe des romantischen Historismus im Spiel, der

39 Mattheson (wie Anm. 19), S. 233.

40 Schütz GBr Nr. 100, S. 265 f. (21. September 1657).

41 Ebd., Nr. 86, S. 236–239, hier S. 238 (21. August 1653); ferner Nr. 69, S. 189 f. (1648), sowie Nr. 77, S. 207–216 (14. Januar 1651), hier S. 215. Vgl. dazu Wolfram Steude, „... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: Sjb 21 (1999), S. 63–76.

42 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, Cap. 45, in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 92 ff.

43 Gregor-Dellin (wie Anm. 29), S. 383.

44 Zur Definition des Geniebegriffs heißt es bei Kant (*Kritik der Urteilskraft*, Libau 1790, § 47, S. A 183): „Dis Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen.“ Dass damit keine Nachahmung gemeint ist, zeigt eine weitere Formulierung (ebd., § 32, S.

zuerst das Werk von Händel und Bach zu erschließen suchte, ehe er sich erst spät auch Schütz zuwandte. Offen ist jedoch, wieweit diese Sicht dem Denken der Zeit von Schütz angemessen war. Näher mag sie für Bach liegen, wie die Umstände der Erbteilung andeuten. Die posthume Ausgabe der *Kunst der Fuge* war nicht nur ein Akt der Pietät, sondern machte ein Kunstbuch zugänglich, auch die mehrfachen Auflagen der vierstimmigen Choräle zeigen, in welchem Maß sie rasch als Muster galten, und entsprechend dicht war die Überlieferung weiterer Werke schon vor 1800. Solche Indizien scheinen für die Zeit nach Schütz zu fehlen, und man könnte hinzufügen, dass ihn die Schüler desto mehr missachtet hätten, wenn sie eine entsprechende Intention des Lehrers ignoriert hätten. Andererseits wies Schütz in einem der Schreiben, mit denen er auf seine Pensionierung drängte, auf seine Absicht hin⁴⁵,

noch etliche mir hochangelegene, allbereit angefangene Musicalische Werke zu compliren, wodurch nach meinem Tod auch Gott, der weldt vndt meinem gueten nahmen noch zu dienen, ich verhoffens bin.

— Und bei Martin Geier liest man⁴⁶:

so hat gewißlich unser seliger Herr Schütz auch manchen guten discipul gemacht und hinterlassen/ den er war verständig.

Demnach gehörte der Gedanke an eigene Schüler wie auch die Sorge für das Überleben der Werke zum Horizont seiner Zeit. Zugleich war Schütz „verständlich“ genug, um 1653 über die junge Generation zu schreiben⁴⁷:

in betracht es die Jugent art ist, das Sie gerne nach newerung trachtet, vndt das alterthum entlich mehr zuerkleinern, alß zuerheben geneiget ist.

Zwar scheint es schwierig oder sogar unmöglich zu sein, ästhetische und historische Kategorien des Urteils voneinander zu trennen. Wenn aber Dahlhaus zufolge das „System der Ästhetik [...] ihre Geschichte“ ist, so bedürfen die Kriterien der historischen Differenzierung⁴⁸. So wenig das 17. Jahrhundert ein ästhetisches System kannte, so vertraut war ihm doch ein Kanon handwerklicher Normen. Sobald man ihnen Vorrang einräumt, ändern sich auch die Bedingungen des Urteils. Vom Bild des überzeitlich bedeutenden Künstlers ist mithin die Frage seiner historischen Geltung zu unterscheiden, zu der auch mittelbare Wirkungen gehören dürften. Hilfreicher als die Vorstellung transhistorischer Größe kann das Konzept einer Geschichte des Komponierens sein, in der sich die Bedeutung eines Komponisten an seinem Ort in der geschichtlichen Kontinuität bemisst. Sucht man sie zu rekonstruieren, so erscheint Schütz als unverzichtbares Glied in einer vierteiligen Kette. Dass er entscheidende Impulse aus Italien nach Nordeuropa brachte, ist selbst dann nicht zu bestreiten, wenn später darauf aufbauend weitere Phasen der italienischen Musik rezipiert wurden. Ebenso ist kaum vorstellbar, dass ohne seine Beteiligung die erstaunliche Restitution des nordeuropäi-

A 137): „Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte Ausdruck für allen Einfluß, den Produkte eines exemplarischen Urhebers auf andere haben können.“

45 Schütz GBr Nr. 89, S. 245–247 (21. September 1653), hier S. 246.

46 Zitiert nach Fritz Dietrich, *Aus der Predigt beim Leichenbegräbnis Heinrich Schützens am 17. November 1672*, in: MuK 7 (1935), S. 199–206, hier S. 201.

47 Schütz GBr Nr. 89, S. 247.

48 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 10 und weiter S. 105 ff.

schen Musikwesens nach dem Dreißigjährigen Krieg gelungen wäre. Selbst wenn den Hofkapellen in Zeitz oder Merseburg, an deren Errichtung er beteiligt war, keine sehr lange Dauer beschieden war, blieben die Maßstäbe gültig, die er mit seinem Einsatz und seiner Kunst setzte. Damit gewann er seinem Metier bei Fürsten, Literaten und Gelehrten ein Ansehen, wie es andere zuvor und noch lange danach kaum erreichen konnten. Dem entspricht die Unabhängigkeit, die er gegenüber Fürsten und Höfen ebenso bewies wie im Eintreten für die Musiker der Dresdner Hofkapelle. Als wahrer „Grandseigneur“ blieb er für Dahlhaus „wahrscheinlich der einzige der deutschen Musikgeschichte neben Mendelssohn“⁴⁹. Auch das Verhältnis zwischen ihm und den Musikern seines Umkreises lässt sich nicht allein am Maß der Annäherung ablesen, sondern am Grad einer Individualisierung, in der sich der Anspruch des Lehrers eher bekundet als in offenkundiger Anlehnung.

Schütz war kein Theoretiker, und neben der Stellungnahme zu Scacchis Streitschrift enthält nur das Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* theoretische Implikationen. Doch bleibt bedenkenswert, was 1648 für Schütz der Einsatz für das Fundament des Kontrapunkts bedeutete. Als entscheidende Voraussetzung galt ihm, „daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen“ könne, der sich nicht „vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet“⁵⁰. Dazu gehörten „die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita“, unter denen außer den Arten des Kontrapunkts auch die „Dispositiones Modorum“ und die „Differentia Styli“ hervorgehoben werden. Dass man diese „harte Nuß“ als das „rechte Fundament eines guten Contrapuncts“ zuerst „auffbeissen“ müsse, war für ihn eine Überzeugung, die unabhängig von der eigenen Zeit gültig blieb. Darum konnte er sich rückblickend darauf berufen, dass dies „auch in Italien/ als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmah meine Fundamenta in dieser Professsion zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen“ sei⁵¹. Demgemäß wird rückblickend auf „von allen vornehmsten Componisten gleichsam canonierte Italianische und andere/ Alte und Newe Classicos Autores“ verwiesen. Für „alle und iede“ aber, die „mit Fleiß sich darinnen vmbsehen werden“, gilt zugleich die Aussicht, dass auch künftig solche Musterwerke „als ein helles Liecht fürleuchten/ und auff dem rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können“.

Dazu passen nicht nur die an Dedekind gerichteten Worte, sondern ebenso die Bitte um Bernhards Sterbemotette im stile antico (was noch für Mattheson erwähnenswert war)⁵². Seit der Edition von Bernhards Schriften wurde auf ihn die von Schütz geäußerte Hoffnung bezogen, „das ein/ mir wohlbekandter/ so wohl in Theoria als Praxi hochehrfahner Musicus/ hiernechst der gleichen Tractat an das Tage-Liecht werde kommen lassen“⁵³. Mit guten Gründen wurde später die Autorschaft Bernhards bezweifelt, womit freilich auch das plausibelste Argument für die langfristige Wirkung von Schütz entfiel. So deutlich bei Bernhard aber die Wirkung italienischer Modelle sein mag, so offenkundig werden von ihm vier Momente akzentuiert, die sehr wohl auf Schütz zurückweisen. Denn die Unterweisung im Kontrapunkt

49 Carl Dahlhaus, *Grandseigneur der Musik. Gregor-Dellins Heinrich-Schütz-Biographie*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 280, 11. Dezember 1984, S. I, 5.

50 Schütz GBr Nr. 7, S. 192–196, hier S. 193.

51 Ebd., S. 194 f., auch die weiteren Zitate.

52 Vgl. die Nachweise in Anm. 39–40.

53 Schütz GBr, S. 195.

hat die ausführliche Lehre von den Modi zur Voraussetzung, und unter Hinweis auf exemplarische Muster findet sie ihre Anwendung in der Definition der Stile als Schreibarten⁵⁴. Die Verbindung dieser Grundpfeiler bei Bernhard, dessen Lehre in dieser Zeit isoliert dasteht, findet sein Pendant in der Vorrede zur *Chormusik*, und wie wenig selbstverständlich er war, könnte ein Vergleich mit anderen Traktaten zeigen. So ist es kaum nur ein Zufall, dass sich die Werke der namhaften Musiker aus dem Umfeld von Schütz – wie Bernhard und Weckmann oder Rosenmüller und Knüpfer – durch betont kontrapunktische Faktur auszeichnen. Zur Kontinuität dieser Wirkung gehören auch solche kontrapunktischen Studien, wie sie von Theile und weiter von Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich gepflegt wurden. So gesehen verhalte der Aufruf von Schütz nicht so wirkungslos, wie es auf den ersten Blick hin scheinen mag, sondern hatte seinen Anteil an einer Tradition des Kontrapunkts, die als „deutsch“ empfunden wurde. So wurde sie zur Vorgabe für die These vom „gemischtem Geschmack“ und konnte noch in späteren Diskussionen über Eigenarten „nationaler“ Musik nachwirken.

Mit den kontrapunktischen Kriterien, die für Schütz historisch belegt sind, verbindet sich jedoch in seiner Musik die Eigenart einer Sprachvertonung, auf die erst die Forschung des 20. Jahrhunderts aufmerksam wurde. Zu denken ist dabei weder an das Leitbild des „Predigers“, dem eine protestantisch getönte Forschung anhing, noch an das einseitige Verständnis von Bernhards „Figurenlehre“, die als Anweisung zur sogenannten „Textausdeutung“ verkannt wurde⁵⁵. Erwägenswert bleiben aber die Beobachtungen von Thrasybulos Georgiades, die nicht von der Bedeutung der Musik ausgingen, sondern bei der Deklamation des Textes ansetzten⁵⁶. Man muss nicht die Meinung teilen, mit Schütz beginne die Musik gleichsam Deutsch zu sprechen⁵⁷. Doch schon ein allbekanntes Beispiel aus der *Geistlichen Chormusik* genügt, um zu ermessen, was Georgiades meinte. In der Motette „Das ist je gewißlich wahr“ entspricht die Deklamation der Worte keineswegs der Art, wie man sie in gehobener oder gar in alltäglicher Rede aussprechen würde. Denn in ihr läge es am nächsten, primär die Worte „gewißlich“ und „wahr“ und zumal „Christus Jesus“ zu betonen. Anders jedoch Schütz, der gleich das eröffnende „Das“ durch Dehnung akzentuiert, um dann mit analog verlängerten Werten auch das „je“ hervorzuheben und endlich neben der Stammsilbe noch die letzte Silbe des Schlüsselworts „gewißlich“ zu markieren. Wieder anders erhält die Fortführung die bislang kürzesten Notenwerte, während das Ziel des Satzes mit aufwärts gerichteten Intervallen verbunden wird: „und ein teuer wertes Wort“. Gewinnt damit das Exordium erhöhtes Gewicht, so kontrastiert die folgende Aussage durch die Deklamation im Tripeltakt: „daß Christus Jesus kommen ist in die Welt“ (wobei das letzte Wort von der anschließenden Wiederholung überlagert wird). Und der Finalsatz „die Sünder selig zu machen“ betont in zusammenhängender Fallbewegung nur das Wort „selig“, wogegen das abschließende Verbum allein durch die Kadenzierung abgehoben wird.

54 Bernhard (wie Anm. 42), S. 91–110 zu den Modi, S. 40 ff. zum Kontrapunkt generell und S. 42 f., 63 f. sowie 71 f. zu den Stilen als Arten des Kontrapunkts.

55 Vgl. dazu vor allem Arno Forchert, *Heinrich Schütz und die Musica poetica*, in: SJB 15 (1993), S. 7–23.

56 Thrasybulos G. Georgiades, *Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag*, in: HS-WdF, S. 299–316.

57 Ders., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954 (= *Verständliche Wissenschaft* 50), S. 64, wo es zu Schütz heißt: „Diese Musik redet deutsch.“ In diesem Buch entfaltete Georgiades zuerst seine Sicht, in der das Erbe von Schütz über Bach hinweg noch in der Wiener Klassik wirksam gewesen wäre, vgl. ebd., S. 62–70 und S. 89–102. – Einen eindringlichen Hinweis auf das Werk von Georgiades verdanke ich meinem Lehrer Arno Forchert.

Man muss sich auf keine theologische Hermeneutik einlassen, um nüchtern nur zu konstatieren, dass die Eigenart dieser Deklamation ausschließlich durch musikalische Mittel bewirkt wird. Doch erfährt sie nicht nur zusätzliche Intensivierung im kontrapunktischen Satz, sondern verleiht zugleich auch der Vertonung ihren spezifisch musikalischen Rang. Denn indem die Deklamationsgruppen im Wechsel der Stimmen mehrfach wiederkehren, gewinnen sie ihre geradezu motivische Prägnanz. Zwar wäre es übereilt, deshalb umstandslos von einer internen Autonomie der Musik zu reden, doch treten die Deklamationseinheiten als Motive hervor und ermöglichen damit ein beziehungsreiches Netzwerk von inneren Kontrasten und Korrespondenzen⁵⁸. Das gilt nicht nur für die kontrapunktisch geprägten Motetten dieser Sammlung, sondern in anderer Weise ebenso für konzertante Werke, in denen das Wechselspiel der Stimmen und Gruppen den Deklamationseinheiten eine entsprechende Funktion verleiht⁵⁹. Und man könnte das Prinzip selbst in Sonderfällen wie den Motetten „Also hat Gott die Welt geliebt“ oder „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ verfolgen, die ihrer Anlage halber „Aria“ benannt sind und doch deutliche Distanz zu entsprechenden Stücken Kriegers oder Dedekinds wahren.

*

Die kompositorische Balance zwischen Deklamation und Struktur, die Schütz erreichte, dürfte bei Musikern seines Umfelds nicht wirkungslos geblieben sein. Und es bliebe zu prüfen, wie es sich damit bei Weckmann oder Bernhard, bei Rosenmüller oder Hammerschmidt verhält, um auf diese Weise einer Antwort auf die Frage nach der historischen Wirkung von Schütz näherzukommen.

Eingangs war von unterschiedlichen Positionen die Rede, in denen Schütz – prononciert gesagt – entweder als der Großmeister seines Jahrhunderts oder aber nur als regionale Größe neben anderen erscheinen kann. Zu lösen sind die Gegensätze nur dann, wenn auch für dieses Jahrhundert der Versuch einer Geschichte des Komponierens auf analytischer Grundlage unternommen wird. Dann müsste es möglich sein, keinen der maßgeblichen Komponisten in nationaler Isolierung zu sehen, sondern sie gemeinsam aus europäischer Perspektive zu erfassen, ohne sie nach Rang und Größe gegeneinander auszuspielen. So ließe sich wahrnehmen, wie außerordentlich groß die Fülle und Verschiedenheit der Konsequenzen war, die aus vergleichbaren Voraussetzungen gezogen wurden. Würde damit der fruchtlose Streit um eine Rangordnung gegenstandslos, so könnte zugleich das individuelle Profil der Komponisten desto klarer hervortreten.

58 Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in SJB 3 (1981), S. 51–63.

59 Vgl. dazu näher Stefan Kunze, *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz*, in: SJB 1 (1979), S. 9–43.