

Die Schütz-Rezeption im Umfeld von Friedrich Spitta (1852–1924)

KONRAD KLEK

Der Name Spitta ist in der Musikwissenschaft und namentlich in der Schütz-Forschung primär mit Philipp Spitta (1841–1894) verbunden, dem Verfasser der epochalen Bach-Biographie und Herausgeber der ersten Schütz-Gesamtausgabe (1885–1894). Für die Schütz-Rezeption als ebenso gewichtig muss aber auch der Name seines elf Jahre jüngeren Bruders Friedrich gelten, im Hauptberuf Theologieprofessor mit dem Fachgebiet Neues Testament zu Straßburg (seit 1887), im Herzen aber vor allem ein Eiferer für die Kirchenmusik und hier speziell für das Werk von Heinrich Schütz, agierend als Chorleiter, Tenorsolist, Publizist, Verbandsfunktionär und Festredner bei den Kirchengesangsvereinen, schließlich auch als Editor praktischer Schütz-Ausgaben¹.

Als der Verfasser im Jahre 1992 bei einem europäischen Kirchenmusikkongress in Straßburg den Vorsitzenden des elsässischen Kirchenchorverbands auf den Namen Friedrich Spitta ansprach, kam spontan als Antwort: „Ja, das Wirken von Spitta merkt man bis heute, denn die elsässischen Kirchenchöre sind mit Schütz immer noch besonders vertraut.“

Die durch Friedrich Spitta im zeitlichen Umfeld des Schütz-Jubiläums 1885 angestoßene Rezeption ist zu verorten in der seit den 1880er Jahren aufblühenden Kirchengesangsvereinsarbeit. Deren Kommunikationsorgane und Festveranstaltungen werden von Spitta gezielt genutzt, um Aufführungen zu dokumentieren und Schütz-Werke bekannt zu machen. Ab Ostern 1896 verfügt Spitta mit der zusammen mit seinem Straßburger Kollegen, Freund und Kirchenmusik-Mitstreiter Julius Smend (1856–1930) herausgegebenen *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (MGkK) über ein eigenes publizistisches Organ, um Schütz (mit Worten und Notenbeigaben) propagieren zu können. So wird hier die dezidiert kirchliche Schütz-Rezeption in der Epoche der „Jahrhundertwende“ greifbar. Spitta wirbt nicht nur unermüdlich für das Werk von Schütz und verbucht – zumeist im Kleingedruckten der „Kleinen Mitteilungen“ – ihm bekannt gewordene Schütz-Aufführungen, sondern legt als historisch-kritisch arbeitender Wissenschaftler auch Dokumentationen über seine eigene Tätigkeit vor, um zukünftiger historischer Forschung eine zuverlässige Grundlage zu bieten².

- 1 Der große Altersabstand der beiden Spitta-Brüder ist ursächlich dafür, dass der persönliche Kontakt (vor 1893) vorwiegend auf dem Briefwege gepflegt wurde und das fachliche Interesse des jüngeren an den Arbeiten des älteren erst ab 1877 sich regte, als Friedrich Spitta als Konvikts-Inspektor nach Halle kam und die Bach-Vereins-Bemühungen im nahen Leipzig mit verfolgte. Der Briefwechsel der Spitta-Brüder ist in der Berliner Staatsbibliothek erhalten und bedarf noch der Auswertung.
- 2 Ein noch detaillierteres Bild der kirchlichen Schütz-Rezeption würde eine Untersuchung sämtlicher Schriftpublikationen und Noteneditionen der Kirchengesangsvereine im fraglichen Zeitraum eröffnen. Diese Vereine waren sowohl in Landesverbänden als auch national im *Evangelischen Kirchengesangsverein für Deutschland* (ab 1883) organisiert und publizistisch wirksam. Für die Zeit vor 1896 (Gründung der MGkK) konnten hier nur das *Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland* und die Dokumentationen der Jahresfeste auf Schütz-Spuren hin untersucht werden. Nicht eingesehen werden konnte die ab 1878 erscheinende, eher in Mitteldeutschland verbreitete Kirchenmusikzeitschrift *Halluja*. Die von Bayern aus redigierte *Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik* (seit 1876) war ästhetisch streng Winterfelds a-cappella-Ideal verpflichtet und beteiligte sich nicht an der Schütz-Renaissance.

Auf dieser Basis kann hier eine Chronologie der Schütz-Rezeption im (weiteren) Umfeld von Friedrich Spitta geboten werden. Ausführungen zu einzelnen Spezifika schließen sich an. Damit wird der Beitrag von Walter Werbeck im Sjb 2005 zu Schütz-Bildern im 19. Jahrhundert und ihren Vermittlern³ um den dort als Leerstelle benannten Bereich der kirchlich eingebundenen Schütz-Rezeption ergänzt.

„Heinrich Schützens Auferstehung“. Eine Chronologie

- 1881 Montag nach Sonntag Judika (4. April), Bonn, Neue (Kreuz-)Kirche, drittes Winterkonzert: Erstaufführung der *Matthäus-Passion* in einer Einrichtung (Orgelbegleitung, Integration von Gemeindechoralen) durch Arnold Mendelssohn, Kantor dieser Kirche (seit Ostern 1880). Spitta⁴, Hilfsprediger daselbst (seit 1879), singt den Evangelisten.
1. Advent (27. November): Spitta übernimmt eine Pfarrstelle in Oberkassel bei Bonn, Julius Smend wird sein Nachfolger als Hilfsprediger in Bonn nach Probepredigt am 3. Advent. Es kommt zum „Dreibund“ Spitta-Mendelssohn-Smend.
- 1882 Passionszeit, Bonn, Neue (Kreuz-)Kirche: Erstaufführung der *Johannes-Passion* in der Einrichtung von Mendelssohn mit Spitta als Evangelist.
Spitta gründet in seiner Oberkasseler Gemeinde einen Kirchenchor und führt mit ihm alljährlich eine der Schütz-Passionen (nach Matthäus oder Johannes) auf.
- 1883 Das Lutherjahr wird in Theologie und Kirche stark kultiviert. Dabei kommt auch die von Luther so geschätzte Musik in den Blick.
In Frankfurt/Main wird im Rahmen des *Zweiten deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstages* im September der *Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland* gegründet.
- 1885 Händel-Bach-Schütz-Jubiläum
Smend wird im Oktober Pfarrer in Seelscheid (im Hinterland von Bonn) und beginnt – nach dem Vorbild seines Freundes Spitta – umgehend mit Chorarbeit. Nach einem ersten vierstimmigen Singen in der Christmette wird sogleich die *Matthäus-Passion* von Schütz angepackt und in der Passionszeit 1886 aufgeführt (mit Spitta als Evangelist).
Ein Festvortrag Spittas zum Schütz-Jubiläum erscheint im kommenden Jahr als Broschüre: *Heinrich Schütz. Eine Gedächtnisrede*, Hildburghausen: Gadow und Sohn.
Philipp Spitta signiert mit „Berlin, im October 1885“ den ersten Band der Schütz-Gesamtausgabe, der die Historienkompositionen enthält (*Auferstehungshistorie*, vier Passionen, *Sieben Worte*, Evangelistenpartie der *Weihnachts-historie*).
- 1886 Spitta beschreibt in einer (nachträglichen) Publikation zum Schütz-Jubiläum detailliert die vier Schütz zugeschriebenen Passionen in ihrer Unterschiedlichkeit, plädiert entschieden für die Absetzung der von Carl Riedel bewerkstelligten Kompilation aus den vier Werken⁵ zugunsten von Separataufführungen in der jeweiligen Originalgestalt und begründet die in der eigenen Praxis durch Mendelssohn vorgenommene „Bearbeitung“. Abschließend appelliert er „vor allem an die kirchlichen Behörden, die Kirchenchöre, die Seminarien; sie [Sperrung original] haben es zum großen Teile in der Hand, ob das Schütz-Jubiläum eine Auferstehung des großen, unsterblichen Meisters für unser Geschlecht bedeuten soll oder nicht.“⁶

3 Walter Werbeck, *Kirchenferne „Operngesänge“ – „wahrer Oratorienstyl“ – „unermesslicher Inhalt“*. *Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler*, in: Sjb 27 (2005), S. 7–23.

4 Im Weiteren ist mit „Spitta“ stets Friedrich Spitta, mit „Mendelssohn“ stets Arnold Mendelssohn gemeint.

5 Zu Riedels „Schütz-Passion“ siehe die Ausführungen von Werbeck (wie Anm. 3), S. 15 ff.

6 Friedrich Spitta, *Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Ein Beitrag zur Feier des 300jährigen Schütz-Jubiläums*, Leipzig 1886, S. 65.

- Der *Fünfte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag* findet in Bonn statt. Die Ordnung des Festgottesdienstes am 28. Juli verantwortet Spitta⁷. Obgleich anlässlich des Todestages von Johann Sebastian Bach ein „Gedächtniswort“ zu Ehren des Thomaskantors gesprochen wird, stehen am Anfang programmatisch zwei doppelhörige Werke (aus den *Psalmen Davids*) von Heinrich Schütz: Psalm 98 als Eröffnung, Psalm 130 als entfaltetes Kyrie. So tritt Spitta als Person zusammen mit Werken von Schütz erstmalig auf das Podium der deutschen Kirchengesangvereinszene.
- 1887 Seit Jahresbeginn erscheint das *Correspondenzblatt* des deutschen Kirchengesangvereins, ediert vom Zentralaussschuss des Vereins in Darmstadt (Schriftleitung: Theophil Becker). Hier werden Aufführungsmeldungen und Notenerscheinungen publiziert und bewertet, später auch Fachartikel verbreitet. Smend singt mit dem Kirchenchor in Seelscheid die *Johannes-Passion*. Spitta verlässt Oberkassel und tritt zum Wintersemester 1887/88 eine Professur für Neues Testament und Praktische Theologie in Straßburg an. Der Verlag Breitkopf & Härtel ediert die *Matthäus-Passion*: „Bearbeitet, mit Orgel- oder Klavierbegleitung versehen und seinem Freunde Friedrich Spitta gewidmet von A. Mendelssohn“. Die Ausgabe eröffnet eine schließlich zwölf Nummern umfassende Editionsreihe *Sammlung von Kirchen-Oratorien und -Kantaten für Chor- und Einzelstimmen mit Orgelbegleitung unter Gemeinde-Mitwirkung*, welche der Herborner Theologieprofessor Friedrich Zimmer verantwortet.
- 1888 Die Edition der *Matthäus-Passion* zeigt umgehend Wirkung: Im *Correspondenzblatt* werden Aufführungen gemeldet in Schleusingen (8. März; Turnhalle des Gymnasiums mit Klavierbegleitung), Bremen (Unser lieben Frauen am 18. März; mit Mendelssohn an der Orgel), Tübingen (Stiftskirche am 24. März), Siegburg (30. März, Karfreitag), wo Smend, der die Leitung seines Dorfkirchenchores dem Seelscheider Lehrer übergeben hat, Schütz-Entwicklungshilfe leistet und mit dem Kirchenchor das Werk einstudiert. In Darmstadt, Zentrum der Kirchengesangvereinsarbeit, kommt am Sonntag Judika (18. März) die *Johannes-Passion* in der (noch nicht edierten) Mendelssohn-Bearbeitung zum Zug. Spitta gründet im Sommersemester einen Akademischen Kirchenchor als Trägergruppe für die ab Wintersemester 1888/89 startenden Akademischen Gottesdienste in der Straßburger Thomaskirche.
- 1889 Estomihi (3. März): Erste musikalische Abendfeier mit dem Akademischen Kirchenchor in Straßburg (Neue Kirche). Zur Aufführung kommt die *Matthäus-Passion* in der Mendelssohn-Einrichtung als Introduktion des Werkes ins Elsass und Beginn einer intensiven Schütz-Rezeption durch diesen Chor und die elsässischen Kirchenchöre überhaupt. Beim Fest des elsässischen Kirchengesangvereins im Juni singen 300 Choristen in der Straßburger Willhelmer-Kirche unter Leitung von Ernst Münch den doppelhörigen Psalm 98. Spitta, apostrophiert als „Wiedererwecker unseres H. Schütz“⁸, steuert als Solist zwei *Kleine geistliche Konzerte* bei. Im *Correspondenzblatt* wirbt Spitta mit dem Untertitel *Zur Einführung von Schütz in die deutsche Hausmusik* für die in SGA nun vorliegenden *Kleinen geistlichen Konzerte*⁹. In der Dezember-Nummer stellt er unter *Ein zur Hälfte verloren gegangenes Weihnachtsoratorium* die Problematik der *Weihnachts historie* ohne die damals noch verschollenen Intermedien vor und appelliert an die „Meister der evangelischen Kirchenmusik“, für die nächste Weihnachtszeit eine Ergänzung nach den vorliegenden Besetzungsangaben zu komponieren. Auch bei den Akademischen Gottesdiensten in Straßburg wird alsbald Schütz gesungen, z. B. „Herr, auf dich traue ich“ aus der *Geistlichen Chormusik* zur Eröffnung am 10. November. Die
- 7 Der Ablauf des Gottesdienstes ist dokumentiert in der Denkschrift *Der fünfte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Bonn am 27. und 28. Juli 1886*, Darmstadt 1886, S. 1–12.
- 8 *Correspondenzblatt* 3 (1889), S. 81.
- 9 Der Beitrag ebd. S. 109–113, 124–128 ist ein Nachdruck der Erstpublikation im *Evangelischen Gemeindeblatt für Rheinland und Westfalen*.

- Gemeinde antwortet direkt mit Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“. Spitta übersendet die „Programme“ der Akademischen Gottesdienste dem *Correspondenzblatt*, wo sie ab und an veröffentlicht werden.
- 1890 Am 16. Februar (Estomihi) singt der Akademische Kirchenchor in Straßburg die *Johannes-Passion*, zwei Wochen später (2. März, Reminiscere) wird die *Matthäus-Passion* wiederholt. In Seelscheid wird unter Smends Ägide zur Abwechslung vom Matthäus-/Johannes-Passions-Turnus am Karfreitag (4. April) die *Markus-Passion* aufgeführt, wobei nur die Chöre gesungen, die Rezitative aber gelesen werden, um die Eintönigkeit des Lektionstons zu vermeiden. Die Leipziger Johanniskirche reiht sich ein in die Orte der *Matthäus-Passion*-Aufführungen (Leitung: Bruno Röthig). Der Darmstädter Kirchengesangverein kündigt eine Vervielfältigung der Motetten „So fahr ich hin“ und „O lieber Herr Gott“ aus der *Geistlichen Chormusik* in Partiturforn an. Im Oktober signiert Mendelssohn die Edition der *Johannes-Passion*, welche als elfter Band in der Reihe der Kirchen-Oratorien bei Breitkopf & Härtel erscheint.
- 1891 In Straßburg erklingen in der Abendfeier am Ende des Wintersemesters (1. März) erstmalig die *Sieben Worte*. Beim deutschen Kirchengesangvereinstag in Darmstadt im September konzipiert Spitta den Schlussgottesdienst¹⁰. Eine „Hymnus“ überschriebene liturgische Sequenz in dialogischem Wechsel von Chorgesang, Gemeindelied und Schriftwort mündet in das *Ehre sei dir Christe* von Schütz (Schlusschor der *Matthäus-Passion*). In der folgenden Ansprache führt Spitta die vorge-tragenen Chorsätze als Glaubenszeugnis der Komponisten vor Augen und kommt immer wieder speziell auf Schütz zu sprechen. Im anschließenden Gebet greift er dessen Wahlspruch auf, wenn er formuliert: „Deine Rechte seien das Lied im Hause unsrer Wallfahrt“. Bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen veröffentlicht Spitta seine erste liturgische Positionsbestimmung: *Zur Reform des evangelischen Kultus. Briefe und Abhandlungen*. Unter den überwiegend in den 1880er Jahren für das kirchliche Gemeindeblatt im Rheinland erstellten, daher niederschwellig formulierten Texten befindet sich auf S. 117–140: *Aus dem Leben eines deutschen Meisters. Aufzeichnungen für musikalische und unmusikalische Leute*. Hier bringt Spitta den Lesern Schütz biographisch als „Mensch“ nahe, „diese hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt, die als eine Verkörperung deutscher Treue und evangelischen Geistes in seiner schönsten Äußerung aufragt in den wüsten Zeiten des dreißigjährigen Krieges“ (S. 119). Smend verlässt Seelscheid, um eine Professur am Predigerseminar in Friedberg/Hessen anzunehmen.
- 1892 Auch der Darmstädter Kirchengesangverein bringt in seiner „Passionsfeier“ am 27. März die *Sieben Worte*. Der Münsterchor Basel meldet eine Aufführung der *Johannes-Passion* am 9. April (nach der *Matthäus-Passion* im Vorjahr). Mendelssohn ist der Anregung seines Freundes Spitta gefolgt und hat die *Weihnachts historie* komplettiert¹¹. Die Erstaufführung an seinem neuen Wirkungsort Darmstadt findet am 26. Dezember statt. Spitta und sein Akademischer Kirchenchor sind aber bereits in ihrer „Weihnachtsfeier“ am 18. Dezember damit an die Öffentlichkeit gegangen.
- 1893 Im Sommer verbringt Spitta durch Vermittlung seines Bruders Philipp einige Tage bei Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) in dessen Sommerhaus in Heiden im Appenzeller Land (zusammen mit der Berliner Spitta-Familie). Herzogenberg ist seit Leipziger Zeiten (ab 1872) mit Philipp Spitta bekannt, fungiert 1875 als Mitbegründer und bald auch als Leiter des Leipziger Bachvereins, ist seit 1885 als Professor für Komposition Kollege von Philipp Spitta in

10 Dokumentiert in der Denkschrift *Der zehnte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Darmstadt am 29. und 30. September 1891*, Darmstadt 1891, S. 13–18.

11 Abdruck des Librettos des um Gemeindechoräle ergänzten Werks im *Correspondenzblatt* 6 (1892), S. 133–135.

- Berlin und mit diesem eng befreundet¹². Von Friedrich Spitta lässt sich Herzogenberg nun gewinnen, Chormusik speziell für die Straßburger Akademischen Gottesdienste zu schreiben. Fortan wird Spitta jeden Sommer in Heiden zu Gast sein und zahlreiche Kirchenmusikprojekte gleichsam im Geiste von Schütz mit Herzogenberg verwirklichen¹³.
- Smend übernimmt zum Wintersemester 1893/94 eine Professur für Praktische Theologie in Straßburg. So kommt es zum liturgiepolitisch äußerst wirksamen Tandem „Spitta & Smend“¹⁴. Beim Kirchengesangsvereinsfest im September in Ulm formuliert der Vorsitzende der Hauptversammlung, Heinrich Adolf Köstlin, als „inneren Erfolg“ der Arbeit: „wenn z. B. am Karfreitag-Abend die große Gemeinde der Armen und Geringeren, die der Herr besonders geliebt hat, in lautloser Andacht der ‚Passion‘ eines Heinrich Schütz folgt und durch tiefe Ergriffenheit bezeugt, daß für das Volk, für die Gemeinde das Beste gerade gut genug ist, so ist uns das einer der teuersten Erfolge.“¹⁵
- 1894 Am 13. April stirbt Philipp Spitta unerwartet nach Abschluss des Vorworts zum letzten Band der Schütz-Ausgabe. Bei Herzogenberg verstärkt dieser Verlust seines „alter ego“ die Bereitschaft zur Hingabe an die Projekte des Straßburger „Spittchens“. Nachdem er die Trauer über Philipp Spitta mit der Komposition der symphonischen *Messe* e-Moll op. 87 bewältigt hat, entsteht im Sommer 1894 in Heiden nach Textvorlage von Friedrich Spitta das Kirchenoratorium *Die Geburt Christi* op. 90, sozusagen die neue Weihnachtshistorie, uraufgeführt in Straßburg am 3. Advent des Jahres und in den Folgejahren mehrfach wiederholt.
- 1895 Im *Correspondenzblatt* wird eine Übersicht über die nun abgeschlossene SGA abgedruckt, die Spitta für das Gemeindeblatt in Rheinland und Westfalen verfasst hat – wieder in basisnaher Diktion: „Ich werde versuchen, das so zu thun, daß auch solche, die für Musik weniger interessiert sind, einen Eindruck erhalten von der Größe und dem Reichtum des geistigen Lebens, das in Schütz unserer Nation und Kirche wiedergeschenkt ist.“¹⁶
- Im Sommer liefert Spitta dem Freund Herzogenberg das Libretto zum zweiten Kirchenoratorium: *Die Passion*.
- Im Rechenschaftsbericht des Straßburger Akademischen Kirchenchores für die Arbeit von März 1892 bis Juli 1895 sind bei insgesamt 170 vorgetragenen Chorstücken 20 Titel von Schütz aufgelistet¹⁷.
- 1896 29. Februar: Herzogenberg vollendet *Die Passion* op. 93.
- Im April starten Spitta und Smend das Projekt *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (verlegt bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen). Die Zeitschrift, deren Schriftleitung jährlich zwischen den beiden Herausgebern wechselt, wird bald zum führenden Kommunikationsorgan in Sachen Liturgik im deutschsprachigen Raum. Unter den liturgienahen Künsten steht die Musik oben an. Die Herausgeber propagieren deren Integration in gottesdienstliche Vollzüge und bringen dazu immer wieder das Schaffen von Heinrich Schütz ins Gespräch.
- 12 Vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel u. a. 1994, und Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 1).
- 13 Siehe dazu vom Verf., *Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evangelische Kirchenmusik*, in: MuK 63 (1993), S. 312–318; 64 (1994), S. 95–106.
- 14 Siehe dazu vom Verf., *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*, Göttingen 1996 (= Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 32).
- 15 Denkschrift *Der elfte deutsch-evangelische Kirchengesangs-Vereinstag zu Ulm am 26. und 27. September 1893*, Darmstadt 1893, S. 44. Eventuell hat Köstlin, obgleich mit Smend und Spitta eng befreundet, dabei die Riedel-Passion als „die Passion eines H. Schütz“ im Blick.
- 16 *Sämtliche Werke von Heinrich Schütz. Eine Uebersicht von Friedrich Spitta*, in: *Correspondenzblatt* 9 (1895), S. 74–76, 85–88, 105–107, das Zitat S. 76.
- 17 Rezension des Berichts im *Correspondenzblatt* 9 (1895), S.140 f. Der Bericht selbst wie die Vorgängerpublikation über die ersten Jahre der Chorarbeit konnten nicht eingesehen werden.

- Im Sommer erhält Herzogenberg von Spitta das Libretto zum Kirchenoratorium Nr. 3, *Erntefeier* op. 104.
- 1897 „Die Passionen von Schütz beweisen weiter ihre hinreißende Kraft.“ So beginnt Spitta eine Notiz in den „Kleinen Mitteilungen“ der MGkK. Er berichtet von seiner Mitwirkung als Evangelist bei ergreifenden Aufführungen der *Matthäus-Passion* in zwei elsässischen Dörfern. In Seelscheid gibt es auch nach Smend weiter Schütz-Passionen: Dort „sang in der Matthäus-Passion am Charfreitag Nachmittag den Evangelisten der Pfarrer, den Christus ein Ackersmann aus der Gemeinde“ (MGkK 2, S. 88).
3. April: Uraufführung der Herzogenberg-Passion in Berlin (Marienkirche) unter Leitung des Komponisten. Aufführung am Karfreitag in Straßburg mit Akademischem Kirchenchor und Wilhelmer-Chor unter Leitung von Ernst Münch (Evangelist: Friedrich Spitta).
- 1898 Am 2. Juli signiert Herzogenberg in Heiden die Partitur seines Opus magnum *Erntefeier* und am 9. September daselbst die letzte von ihm vollendete Komposition. Im Herbst erkrankt er an Arthritis und wird arbeitsunfähig. Sein Opus ultimum ist die „Biblische Szene“ *Das Kanaanäische Weib*. Nach dem Vorbild der Schütz'schen Biblischen Szenen hat Spitta vier szenische Dialoge aus Evangelienlesungen Herzogenberg zur Komposition vorgelegt. Die zweite, *Der Seesturm*, ist als Skizze fertig und als Partitur so weit gediehen, dass Mendelssohn das Werk später komplettieren und zum Druck bringen kann.
- Beim Deutschen Kirchengesangvereinstag in Leipzig im Oktober berichtet Spitta in der „geselligen Abendunterhaltung“ von der elsässer Bachpflege durch Ernst Münch in St. Wilhelm zu Straßburg. „Der Redner berichtete aber auch von der Auferstehung des großen Sachsen Heinrich Schütz, [...] dessen Passionen, geistliche Konzerte und Psalmen heute in elsässischen Städten und Dörfern ihr Heimatrecht erworben haben.“¹⁸
- Im Septemberheft der MGkK 3 (S. 274) findet sich der erste Hinweis auf die *Musikalischen Exequien*: Angezeigt wird die von Spitta projektierte Erstaufführung am „Totenfeste“ in der Neuen Kirche in Straßburg. Im Folgeheft, S. 301–306, stellt er das Werk vor, teilt die einzigartige Textzusammenstellung mit und legt dar, wie das Werk bestimmungsgemäß bei einer Aufführung in einen liturgischen Zusammenhang zu stellen wäre.
- Als Beitrag zum Reformationsfest bringt Spitta im selben Heft (S. 313) den Schütz-Satz zu Psalm 97 aus dem *Becker-Psalter*, unterlegt mit einem eigenen, dreistrophigen Liedtext, eine bis heute gültige Zuweisung (EG 259 „Kommt her, des Königs Aufgebot“).
- 1899 Im Januarheft der MGkK 4 erscheint unter „Kleine Mitteilungen“ ein Bericht von Th. Goldschmid über Spittas *Exequien*-Aufführung (S. 26): „Nach verschiedentlich laut gewordenem Urteile war der Eindruck, den diese Exequien auf die Gemeinde machten, teilweise geradezu ein überwältigender. [...] Ist doch die Wirkung dieser Musik noch von größerer Unmittelbarkeit als selbst bei den Passionen desselben Komponisten.“
- Im *Correspondenzblatt* wirbt Spitta für den *Becker-Psalter*. *Ein für die Kirchenchöre noch ungehobener Schatz*, wobei er wegen der „geistlosen Reimereien“ Beckers für Neutextierungen oder Belegung mit anderen Liedtexten plädiert¹⁹.
- Die Protestanten im Elsass erhalten ein maßgeblich von Spitta redigiertes neues Gesangbuch. Um (neben u. a. „altdeutschem“ Straßburger Liedgut) Schütz für den Gemeindegesang fruchtbar zu machen, ist die Melodie von Psalm 138 des *Becker-Psalters* drei Liedern zugeordnet, darunter die bis heute gültige Zuweisung „Ich weiß, woran ich glaube“ (Ernst Moritz Arndt). In der MGkK 4 (S. 243 f.) referiert Spitta dies und bringt den Schütz-Satz mit einem Liedtext Straßburger Provenienz als Notenbeigabe.
- Im Juli findet unter Spittas Ägide der Deutsche Kirchengesangvereinstag in Straßburg statt. Der Festgottesdienst in der riesigen neuen Garnisonkirche²⁰ wird eröffnet mit dem vierchörig

18 Julius Smend, *Bilder aus den Leipziger Festtagen*, in: MGkK 3 (1898), S. 306–308, 343–350; das Zitat S. 347.

19 *Correspondenzblatt* 13 (1899), S. 1–3, das Zitat S. 3.

- angelegten Psalm 122 in der ad hoc bei Hug (Leipzig und Zürich) bewerkstelligten Ausgabe des in Straßburg als Gymnasialprofessor und Chorleiter wirkenden Franken Karl von Jan (1836–1899). Den vokalen Doppelchor stellen nicht weniger als 18 Kirchenchöre aus Straßburg und ganz Elsass-Lothringen. Der instrumentale Doppelchor aus Streichern hie, Bläsern da ist im Raum verteilt auf Chorraum und rückwärtige Orgelempore. Ansonsten würdigt Spittas Akademischer Kirchenchor bei diesem Fest die zeitgenössischen, soeben verstorbenen Komponisten Albert Becker und Johann Heinrich Lützel mit Aufführungen ihrer Werke. Großes Festkonzert ist die Uraufführung von Herzogenbergs *Erntefeier* unter Leitung von Ernst Münch (mit Spitta als Tenorsolist).
- Am Totenfest wiederholt Spitta in Straßburg die Aufführung der *Musikalischen Exequien*, die ebenfalls bei Hug als Klavierauszug durch den im September verstorbenen Karl von Jan erschienen sind. Dieser hatte das Werk in der April-Ausgabe des *Correspondenzblattes* noch vorgestellt und dabei Spittas Erstaufführung im Vorjahr in eine Reihe gerückt mit „Berlin 1829“ (Felix Mendelssohn Bartholdys Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion*) und „Bonn 1881“ (Arnold Mendelssohns Aufführung von Schütz' *Matthäus-Passion*)²¹.
- Spitta hat (47-jährig) am 11. April eine zwanzig Jahre jüngere Sängerin aus dem Akademischen Kirchenchor, Mathilde Hiller, geheiratet. Nachdem der erstgeborene Sohn (1900–1907) mit Carl Ludwig Julius Vornamen der Familientradition bzw. des Paten (Carl, Ludwig) und des Theologenfreundes Smend erhält, sind beim zweitgeborenen Heinrich Arnold Theodor (1902–1972) die Musikerbeziehungen aufgegriffen: als Rufname Heinrich (wie Heinrich Schütz und Heinrich von Herzogenberg). Der Drittgeborene erhält nach dem Tod des Erstgeborenen wieder den Namen Ludwig (1909–1936).
- 1900 Im Maiheft der MGkK 5 referiert Spitta unter der Überschrift *Neu entdeckte Schütz'sche Werke* (S. 122–128) u. a. über die Auffindung der Gubener Stimmen des *Schwanengesangs*, welche ihm vom dortigen Pfarrer angezeigt wurde. Dass es Spitta ist, der die Entdeckung des Schütz'schen Opus ultimum publik machen kann, bestätigt seine ihm inzwischen zugewachsene Rolle als Schütz-Apostel schlechthin.
- Herzogenberg stirbt am 9. Oktober (einen Tag nach Schützens Geburtstag) in Wiesbaden, wo er wegen der Bäder Wohnung genommen hat.
- 1901 Die Ergänzung der *Weihnachtshistorie* durch Mendelssohn wird bei Breitkopf & Härtel ediert.
- 1902 Spitta publiziert im Deutschen Dorfschriftenverlag Berlin die Broschüre *Musik- und Kunstpflege auf dem Lande. Erinnerungen aus einem rheinischen Gemeindeleben*. Hier hält er die Oberkasseler Erfahrungen mit Schütz-Aufführungen im dörflichen Kontext fest.
- Unmittelbar unter dem Eindruck seiner bereits dritten Aufführung der *Musikalischen Exequien* am Totenfest formuliert Spitta seine *Anregung zur Aufführung der Schütz'schen „Exequien“*, die ein Jahr später in der MGkK 8 erscheint (S. 315–319). „Der starke Zudrang und die atemlose Stille der Zuhörer bewies, daß mit diesem deutschen Requiem etwas gegeben ist, das auch den einfachen Mann anzieht und auf einen jeden, dessen Empfindungsleben nicht völlig verbildet ist, eine tiefe, geradezu erschütternde Wirkung ausübt.“ (S. 316)
- 1904 Nach mehreren Darbietungen von *Johannes-* und *Matthäus-Passion* bringt Spitta am 28. Februar in Straßburg erstmals die *Lukas-Passion* zur Aufführung.
- Gottesdienstliche Passionsaufführungen in Leipzig* ist ein Beitrag überschrieben, den Bernhard Friedrich Richter, Kantor an der Leipziger Lutherkirche, für die MGkK 9 (S. 183–188) verfasst hat. Er berichtet von fünf Aufführungen der *Johannes-Passion* und zwei der *Matthäus-Passion* unter seiner Ägide seit 1893 jeweils am Karfreitag in liturgischem Rahmen, wobei er mit der Inte-
- 20 Dokumentiert in der Denkschrift *Der fünfzehnte deutsch-evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Straßburg i/E. am 8., 9., 10. und 11. Juli 1899*, Darmstadt 1899, S. 3–22.
- 21 Karl von Jan, *Die musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in: *Correspondenzblatt* 13 (1899), S. 42–46. (Von Jan schreibt auch in seiner Notenedition *Exequien*, Spitta hingegen korrekt *Exequien*.)

- gration von Chorälen die Vorschläge Mendelssohns umgesetzt habe. Nachdem Herzogenberg, mit Richter aus Leipziger Zeiten bekannt, seine *Passion* mit Integration von Gemeindegesang vorgelegt hat, kommt diese alternativ zu Schütz zur Aufführung. Die in der Schütz-Ausgabe enthaltene unechte *Markus-Passion*, deren Chöre in der Riedel-Fassung vorrangig benutzt waren, schätzt auch Richter ob der Chöre. Mit Herzogenberg hat er die Nachkomposition der Rezitative im Schütz-Stil besprochen. Die Aufgabe übernimmt Thomaskantor Gustav Schreck (1849–1918), dessen Bearbeitung der *Markus-Passion* 1898 erstmalig erklingen ist²².
- 1906 MGkK 11, S. 146–151: *Ein Jubiläum*. Spitta nimmt das 25-jährige Jubiläum der Bonner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* zum Anlass für einen Bericht vom damaligen „Erlebnis“ und den Auswirkungen dieser Ausgrabung auf die Schütz-Rezeption allgemein.
- 1909 Februar: Spitta zeigt in der MGkK 14 die Wiederauffindung der Intermedien der *Weihnachts-historie* durch Arnold Schering an (S. 69): „So viel steht schon jetzt fest, daß uns damit ein Werk geschenkt ist, das den größten deutschen Vorgänger von J. S. Bach in neuer glänzender Beleuchtung zeigt und uns einen tiefen Blick tun läßt in die sinnige und tiefe Art, mit der unser Volk vor Alters Weihnachten feierte.“
Weihnachtszeit: Erstaufführungen der originalen *Weihnachts-historie* in Dresden (Kreuzchor, Otto Richter), Straßburg (Akademischer Kirchenchor, Spitta), Chemnitz. Ein Bericht von der Dresdner Aufführung erscheint in der MGkK 15 (1910), S. 39–41.
- 1910 Oculi (27. Februar): Spittas „Kirchliche Musikaufführung“ zum Semesterschluss vereint Werke von Buxtehude (u. a. Kantate *Gott hilf mir*) und Schütz: *Die Sieben Worte, Symphonia sacra* „Feget den alten Sauerteig aus“. Im Februarheft der MGkK 15, S. 61–64, stellt Spitta das mit Gemeindegesang eingerahmte Programm komplett mit allen Texten vor.
Mit dem Beitrag *Die Cantiones sacrae von H. Schütz* (MGkK 15, S. 149–154) startet Spitta eine neue Offensive. Um die von ihm sehr geschätzten vierstimmigen Motetten für die allgemeine Chorpraxis zu gewinnen, hat er Textübertragungen ins Deutsche vorgenommen. Eine Motette ist als Notenbeilage beigegeben. Im Folgejahr kann er als *Geistliche Gesänge* eine Notenausgabe mit zehn Motetten edieren (bei Schweers und Haake).
Im Novemberheft der MGkK verhandelt Johannes Plaß (*Heinrich Schützens Ps. 58 für den Gemeindegesang*, S. 342–344) die Frage, wie Schütz'sche Melodien aus dem *Becker-Psalter* in den Gemeindegesang überführt werden können.
- 1911 Januarheft der MGkK 16, S. 28: Spitta hat bei Breitkopf Erkundigungen eingeholt, wo die *Weihnachts-historie* 1910 aufgeführt wurde und zählt zwölf Städte auf, darunter Mailand und Prag. Im Februarheft schreibt er über *Das Weihnachtsoratorium von Schütz zur Weihnachtszeit 1910* (S. 45–48), berichtet von verschiedenen Aufführungen anhand ihm vorliegender Programme und Berichte, ergänzt um eigene Erfahrungen mit einer erneuten Aufführung in Straßburg, für die er seinem Chor den Verzicht auf Herzogenbergs *Geburt Christi* abtrotzen musste.
- 1912 Beim Kirchengesangsvereinsfest in Frankfurt kann Spitta den *Osterdialog* in einer ad hoc bewerkstelligten Bearbeitung unterbringen. Außerdem erklingt eine der von ihm übersetzten Motetten aus den *Cantiones sacrae*.
- 1914 Der MGkK-Jahrgang 19 wird eröffnet mit einer großen Werkübersicht Spittas unter dem Gesichtspunkt *Heinrich Schütz und seine Bedeutung für die Kirchenchöre*. An den in zwei Folgen S. 5–12 und 47–52 erschienenen, umfangreichen Text schließt sich ein *Verzeichnis der zum praktischen Gebrauch herausgekommenen Bearbeitungen der Werke von H. Schütz* an (S. 52–56). Dies erscheint auch als Sonderdruck zur Verbreitung in Kirchengesangsvereinskreisen. Als Nachtrag folgt im Septemberheft (S. 287–290) der Blick ins Ausland mit Spittas Beitrag *Bearbeitungen Schütz'scher Werke in Frankreich, Italien und England*.
- 22 Dazu ein zeitnaher Bericht von Eduard Bernoulli in: MGkK 3 (1898), S. 117 f. Im Turm der Leipziger Lutherkirche sind aus der Zeit Richters sämtliche Materialien inklusive eines minutös geführten Aufführungsprotokolls erhalten!

- Am 15. Februar erfolgt in der Straßburger Thomaskirche die Erstaufführung der *Auferstehungshistorie* mit dem Akademischen Kirchenchor. Einen Bericht mit selbstkritischer Reflexion bringt Spitta im Aprilheft des Folgejahres (MGkK 20 [1915], S. 118–122): *Das Osteratorium von Heinrich Schütz*.
- Smend verlässt im Sommer Straßburg, um in seiner Heimatstadt Münster als Gründungsdekan die Evangelisch-theologische Fakultät aufzubauen. Spitta redigiert die MGkK bis zu seinem Tod (1924) alleine.
- 1915 Das kriegsbedingte Fehlen sämtlicher Männerstimmen im Chor lässt Spitta zu Schütz-Bearbeitungen für zwei Frauenstimmen, Violinen und Orgel greifen, welche ihm der Ansbacher Kantor und Schütz-Freund Edmund Hohmann liefert²³.
- 1916 Als Notenbeilage mit implizitem Bezug zur Zeitsituation bringt Spitta in der MGkK 21 (S. 66) Psalm 35 aus dem *Becker-Psalter*, überschrieben *Kriegslied für gemischten Chor von Heinrich Schütz*. Im Märzheft und im Juli-/Augustheft erscheinen die Bearbeitungen von Edmund Hohmann zu „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und „Gib unsern Fürsten“ aus der *Geistlichen Chormusik* für zwei Violinen, zwei Frauenstimmen und Continuo.
- 1917 Das Reformationsjubiläum veranlasst Spitta zum Beitrag *Luther und Schütz* (MGkK 22, S. 317–319), einer Zusammenstellung der Lutherlied-Rezeption bei Schütz nach einleitenden Bemerkungen über die Unvergleichbarkeit der „Persönlichkeiten“: „Es ist in Schütz nichts von dem Dämonischen, das dem Reformator wie dem Leipziger Thomaskantor eigentümlich war.“ Zum Jubiläum am 31. Oktober tritt der Akademische Kirchenchor als Frauenchor letztmalig auf, vereinigt mit einem von Spitta mobilisierten Männerchor aus Patienten eines Lazarett. Zum Vortrag kommt Edmund Hohmanns Bearbeitung der *Symphonia sacra* „Ich werde nicht sterben, sondern leben“.
- 1918 Spitta wird wie alle „reichsdeutschen“ Straßburger Professoren im Dezember aus dem Elsass ausgewiesen. Er muss seine Bibliothek und viele Materialien vorerst zurücklassen, nimmt aber die Programme aus der Arbeit mit dem Akademischen Kirchengesangverein mit nach Hannover, wo er vorübergehend mit seiner Familie Unterschlupf findet.
- 1919 Im Frühjahr übersiedelt Spitta nach Göttingen, wo er an seiner alten Alma mater weiter lehren kann. Der Verlust seines Straßburger Wirkungsfeldes belastet ihn schwer. Gesundheitlich ist er ein gebrochener Mann.
- Seit dem April-/Maiheft der MGkK 24 bringt Spitta in mehreren Folgen eine Dokumentation der Straßburger Akademischen Gottesdienste und musikalischen Abendfeiern als *Bericht über ein ernstes und nicht ganz erfolgloses Stück deutscher Arbeit*. Hier sind (S. 133 f.) explizit die Schütz-Aufführungen mit dem Akademischen Chor beschrieben und dann in den (ausgewählten) Programmauflistungen festgehalten.
- 1921 In der MGkK 26 wird Schützens „Nun lob, mein Seel den Herren“ SWV 41 von Spitta als passende Musik zum Eingang der Wormser Luther-Feier (400 Jahre Wormser Reichstag) vorgeschlagen und näher beschrieben (S. 14, 54).
- Auch in Göttingen hat Spitta sofort die Schütz-Passionen aufs Programm eines von ihm an der Albani-Kirche ins Leben gerufenen Chores gesetzt. Er berichtet (*Die Passionen von Schütz in neuer Ausführung*, MGkK 26, S. 128 f.) von neuen Erfahrungen mit Verwendung eines Streichquartetts anstelle der Orgel. Analog ist im März Edmund Hohmann in Ansbach verfahren. Smend hat an seiner neuen Wirkungsstätte Münster dafür gesorgt, dass nun auch hier die *Matthäus-Passion* durch den Akademischen Chor zur Aufführung kommt.
- Im Vorgriff auf das Schütz-Jubiläumsjahr 1922 (250. Todestag) hält Smend beim Evangelischen Kirchengesangvereinstag in Mannheim das Hauptreferat: *Heinrich Schützens Auferstehung*. Bei der Gelegenheit resümiert er die gesamte publizistische Wirksamkeit seines Freundes Spitta für Schütz und ruft anstelle von Bach Schütz zum 5. Evangelisten aus²⁴.

23 Auch in Ansbach sind die Aufführungsmaterialien aus dem 19. Jahrhundert erhalten.

- Am 28. Dezember wird im Rahmen der Dortmunder Hauptversammlung des Kirchenmusikerverbandes die *Weihnachtshistoire* mit szenischen Darstellungen in der Reinoldi-Kirche präsentiert. Darüber berichtet F. de Fries in der MGkK 27 (1922), S. 85 f. Spitta ergänzt eine ausführliche Kritik der hier vorgenommenen Streichungen und Einlagen populärer Weihnachtslieder (*Ergänzende Bemerkungen zur Dortmunder Aufführung des Schütz'schen Weihnachtsoratoriums*, S. 86–89).
- 1922 In Münster wird zum Schütz-Jahr die *Matthäus-Passion* wiederholt. Das Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft in Breslau Anfang Oktober widmet sich gleichgewichtig Schütz und Bach. Smend hält die Predigt im Festgottesdienst. Er profiliert „Schütz und Bach“ gleichermaßen als Vorbilder in wahrhaftigem, deutschem Christentum und wiederholt seine Korrektur an der Evangelisten-Zählung des schwedischen Bischofs Nathan Söderblom: „Der Erzbischof hätte auch sagen dürfen: Der fünfte heißt Schütz, und der sechste heißt Bach.“²⁵
- Spittas Jubiläumsbeitrag im Oktoberheft der MGkK 27, *Zum 250jährigen Todestag von Heinrich Schütz* (S. 247–252), besteht im Abdruck des für Schützens Persönlichkeit und Vita zentralen Dokuments, der seinerzeit gedruckten Leichenpredigt und Lebensbeschreibung. Einleitend bemerkt er (S. 247): „Die Monatschrift hat mehr als irgend eine deutsche Zeitschrift seit ihrem ersten Hefte für Schütz gearbeitet, so daß es jetzt Eulen nach Athen tragen bedeuten würde, wenn wir uns über den Künstler und Menschen weiter verbreiten wollten.“
- In den „Kleinen Mitteilungen“ (S. 289) räsoniert Spitta etwas larmoyant darüber, dass als Beitrag zum Schütz-Jubiläum unter dem Titel „Die Passion“ wohl nach wie vor oft die Riedel-Fassung zum Zuge komme, wogegen er seit 1881 angekämpft habe.
- Im Dezemberheft der MGkK berichtet Smend (S. 296–299) über *Das erste Heinrich Schütz-Fest. Dresden, 4. bis 6. Nov. 1922*. Sein Schlusssatz lautet kritisch: „Ich kenne Städte und Dörfer, in denen man dem Wesen Schützischer Kunst seit Jahrzehnten sehr, sehr viel näher steht als die große Kunststadt Dresden“ (S. 298 f.).
- 1923 Im Januarheft der MGkK 28 verwarft sich Kreuzkantor Otto Richter mit *Noch einmal das erste Heinrich Schütz-Fest* (S. 21 f.) gegen die kritische Bewertung Smends und zählt schon länger laufende Aktivitäten in der Schütz-Stadt Dresden auf.
- Mit Richard Gölz (1887–1975, Musikdirektor am Tübinger Stift), der in der MGkK 28 (S. 101) von seiner *Schütz-Feier in Tübingen* am 19. November 1922 in der Stiftskirche berichtet, tritt eine neue Generation der Schütz-Rezipienten in Erscheinung.
- 1924 Am 7. Juni stirbt Friedrich Spitta 72-jährig. Im Juli-/Augustheft der MGkK 29 (S. 133–140) wird die Begräbnisfeier am 11. Juni in Göttingen dokumentiert. Smend würdigt die Arbeitsleistung seines Freundes u. a. mit den Worten: „Er hat es vermocht, so beiläufig die Schützgemeinde über ganze Erdteile auszudehnen“ (S. 135). Die Feier wird eröffnet mit „Harmoniumspiel: Schlußchor aus den Exequien von H. Schütz“. In den Notenbeigaben kommt als spezielles Spitta-Vermächtnis u. a. seine geistliche, dreistrophige Neutextierung der Schütz'schen fürstlichen Verlobungsode von 1651. „Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt, den Felsenstein verlässt und nach der Sonne dringt, so schwinget von der Erd mein Geist sich himmelan und preist den Herrn für das, was er an mir getan.“ (S. 174)
- Smend übernimmt die Schriftleitung der MGkK und behält sie bei bis zu seinem Tod (1930). Spittas Sohn Heinrich legt 22-jährig in Göttingen eine musikwissenschaftliche Dissertation vor: *Schützens Orchester und unveröffentlichte Werke*.
- 24 Der Vortrag wird unter dem weniger pathetischen Titel *Heinrich Schütz und die evangelische Gemeinde* mit modifizierter Einleitung und einigen aktualisierenden Ergänzungen zum Schütz-Jahr 1922 abgedruckt in Smends Sammelpublikation *Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie und Kirchenmusik*, Gütersloh 1925, S. 153–163.
- 25 Die Predigt Smends eröffnet das BJ 1922, S. 1–8, das Zitat hier S. 7. Smend war regelmäßig als Festprediger bei Bach-Festen tätig, gehörte seit 1905 zum Vorstand der Neuen Bachgesellschaft und war ab 1924 sogar ihr Vorsitzender. Spitta arbeitete jahrzehntelang im dem Vorstand zugeordneten „Ausschuß“ mit.

- 1925 Der 70. Geburtstag von Mendelssohn am 26. Dezember gibt Anlass für einen Geburtstagsgruß von Smend *An Arnold Mendelssohn* (MGkK 30, S. 293–296), in dem er an die alten Bonner Zeiten im „Dreibund“ Spitta-Mendelssohn-Smend mit den Schütz-Ausgrabungen erinnert.
- 1926 Im Oktober-/Novemberheft der MGkK 31 erscheint (S. 362 f.) zum Reformationsfest unter der Überschrift *Des Königs Aufgebot!* Spittas 1898 aus dem *Becker-Psalter* vorgenommene Schütz-Adaption in einer Variante für drei gleiche Stimmen, die Richard Gözl für das Singen in den Mädchen-Bünden bewerkstelligt hat. Die Dynamik Spittas ist beibehalten, die Ausführungsanweisung lautet: „Feurig, in straffem Rhythmus und mit kräftiger Betonung der Worte zu singen.“
- 1927 Der 18. Band der SGA wird ediert von Heinrich Spitta. Für die Festschrift zu Smends 70. Geburtstag (10. Mai), die unter dem Titel *Gottesdienstliche Fragen der Gegenwart* erscheint, liefert er den Beitrag *Schütz und der Evangelische Gottesdienst*.
- 1928 Smend will einen Spendenaufruf für eine neue, von Albert Schweitzer disponierte Orgel in seiner ehemaligen Pfarrgemeinde Seelscheid unterstützen und bringt dazu in der MGkK 33 (S. 233–236) einen autobiographischen Rückblick: *Seelscheid*, in dem er auch die Seelscheider Wunder mit dem Singen der Schütz-Passionen beschreibt.
- 1929 Mit der *Matthäus-Passion* als Bärenreiter-Ausgabe 300, ediert in der „Originalfassung“ von Fritz Schmidt zum zweiten deutschen Schütz-Fest in Celle, wird die Schütz-Generation Spitta-Mendelssohn abgelöst.
Vom Celler Schütz-Fest im März berichtet Smend in der MGkK 34, S. 138–142. Er äußert großen Respekt vor dem hier zutage getretenen Schütz-Eifer aus den Kreisen der Jugendbewegung, zeigt auch Offenheit gegenüber dem neuen Interpretationsansatz, artikuliert jedoch auch Kritik an einzelnen Punkten der *Matthäus-Passion*-Aufführung, die „der doch von Schütz gewollten Drastik entbehrten“ (S. 140). Sowohl der Leiter des Festes, Fritz Schmidt, als auch Landesbischof August Marahrens in seiner Festpredigt würdigen explizit die Rolle Spittas (als Hannoveraner Landeskind) für die Schütz-Rezeption. Den Festvortrag über Leben und Werk von Schütz übernimmt als Einspringer Heinrich Spitta.
- 1930 Smend stirbt in Münster am 7. Juni, dem sechsten Todestag Spittas. Bei der Akademischen Feier zu seinem Gedenken, die am 7. Januar 1931 in der Apostelkirche zu Münster abgehalten wird, erklingt neben Werken von Bach der Doppelchor aus den *Exequien* von Schütz. Die Schriftleitung der MGkK übernimmt auf Wunsch von Smend der Tübinger Schütz-Freund Richard Gözl, den Smend bei einem Kirchengesangvereinstag in Tübingen 1925 kennen- und schätzen gelernt hat, wo Gözl im Festgottesdienst u. a. zwei Schütz-Motetten zur Aufführung brachte²⁶.

Die Initialzündung – Schütz-Passionen in ihrer „Originalgestalt“

Nicht der klangprächtige Schütz groß besetzter Mehrchörigkeit, nicht die vokale und instrumentale Virtuosität in den *Symphoniae sacrae*, nicht die wohl proportionierte wie klangsatte Motettenkunst der *Geistlichen Chormusik*, sondern ausgerechnet der karge Schütz der späten Passionsvertonungen steht am Anfang seiner Wiederentdeckung für die Chorpraxis im ausgehenden 19. Jahrhundert²⁷.

26 J. Smend, *Bach-Feste, Händel-Fest und andere Sachen*, in: MGkK 30 (1925), S. 204–207.

27 Sofern nicht anders angegeben, sind die folgenden historischen Details und Zitate Spittas Beitrag *Ein Jubiläum*, in: MGkK 11 (1906), S. 146–151, entnommen.

Vor der Bonner Aktion 1881 hatte Spitta im Haßler'schen Gesangverein in Halle allerdings „Schütz in seiner ganzen Größe, in dem 98. Psalme für Doppelchor“²⁸ und in den beiden anderen Psalmen 6 und 130 aus der Edition von Franz Wüllner kennengelernt und war „von deren Frische und plastischer Kraft entzückt“. Bekannt war auch das in Chormusik-Sammlungen greifbare, knappe, aber schlagkräftige „Ehre sei dir Christe“ (Schlusschor der *Matthäus-Passion*). Es war dann naheliegend, die Riedel'schen Schütz-Editionen (*Sieben Worte, Passion*) als einzige auf dem Markt verfügbare Werke herzunehmen, und ursprünglich sollte im April 1881 in Bonn eben die Riedel-Passion zur Aufführung kommen. Eine beiläufige Briefbemerkung Spittas in einem Schreiben an den Musikologen-Bruder führte zu dessen Replik: „Möchtet ihr denn nicht einmal versuchen, eine der Schütz'schen Passionen, etwa die nach Matthäus, und nicht Riedels Komposition der vier, aufzuführen?“ Das war gut vier Jahre vor dem ersten Band der SGA und auch der große Bruder hatte noch keine Abschrift der Passionen zur Hand. Diese musste von den Bonner Schütz-Suchern aus Leipzig als Abschrift der Grundig-Handschrift²⁹ angefordert werden.

Spitta spricht von einer „Zeit wundervoller Offenbarungen“ nach Erhalt der vier Passionen. Die Entdeckung der bereits durch die Tonartenwahl gegebenen Eigencharakteristik der Werke fasziniert zunächst den Neutestamentler Spitta, der hier ein Spiegelbild der auch von ihm vertretenen, modernen historisch-kritischen Textexegese sieht, welche unterschiedliche Überlieferungsstränge seziert und profiliert. Dann entdeckt der Liturgiker Spitta die im Werk angelegte Dialogizität mit der Höregemeinde darin, dass weder reflektierende Arientexte noch Choräle vorkommen, deren Vortrag also Sache der Gemeinde sein muss, mithin das Werk „erst im Rahmen des kultischen Lebens“ seine „Eigenart voll entfalten“ werde³⁰. Kulturbürger Spitta und Kirchenmusiker Mendelssohn, die beide zunächst erwarten, dass diese Musik in irgendeiner Weise zum Leitstern Bach hinführt, werden überraschend eines Besseren belehrt:

Wir steckten voll von Bach und hofften etwas Bachähnliches in dem Schütz'schen Werke zu finden. Aber nichts davon. Erst als wir diesen Maßstab als schlechthin unbrauchbar beiseite gelegt hatten, fing Schütz an, uns seine ganze Größe, den dramatischen Realismus, bzw. Naturalismus, seiner Kunst, zu offenbaren, der den von frommem Empfinden überströmenden Bach'schen Kunstäußerungen gegenüber gelegentlich einen profanen Eindruck machen konnte.

Statt barock-frommem Empfinden entdeckt der Neutestamentler Spitta Stück für Stück „diese, gerade den modernen Menschen so sympathisch berührende historische Exegese der heiligen Geschichte“. Schließlich ist es der Hobbysänger Spitta, der die neue Welt der Evangelistenpartie, von Mendelssohn mit unaufdringlichen Harmonisierungen etwas weniger fremd

28 Fr. Spitta, *Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts*, in mehreren Folgen in der MGkK 1909 und 1910 erschienen; hier MGkK 14 (1909), S. 78.

29 Heinrich Schütz, Marco Gioseppe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partitur-Hs der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Mit einem Kommentar von Wolfgang Steude, Leipzig 1981 (= Musik der Dresdener Hofkapelle: Autographen und singuläre Abschriften).

30 Die bei Spitta wie Mendelssohn nie in Frage stehende Integration von „Chorälen“ als bestimmungsgemäß ist vermutlich so zu erklären: Bei Bachs Passionen sind Choralsätze Bestandteil der Komposition und damit Ersatz für die ursprüngliche Beteiligung der Gemeinde mit Liedstrophen. Wenn es bei Schütz keine einkomponierten Choräle gibt, ist die ursprüngliche Praxis intendiert. Im Vorwort seiner Edition der *Matthäus-Passion* (S. II) schreibt Mendelssohn dazu: „Da die Passionen zur Zeit Schützens im Gottesdienste aufgeführt wurden, so versteht es sich von selbst, dass die Gemeinde sich dabei durch Choralgesang betheiligte. [...] Beliebter Abwechslung wegen liess man einige der Choralverse auch wohl vom Chore singen.“

präsentiert, als vom Komponisten detailliert durchgestaltete, packende Bibellektion für sich entdeckt: „Ich vergesse sie nie die Augenblicke, wo ich meinem Freunde zum ersten Male die Bethanienszene, das Abendmahl, Gethsemane, den letzten Schrei Jesu, die Weiber am Grabe singen durfte.“ Er geht in der Evangelistenpartie der *Matthäus-Passion* völlig auf, singt sie schon bei der Erstaufführung auswendig und meint 25 Jahre später, das bereits an die hundert (!) Mal so praktiziert zu haben.

Ein mehr als nur musikalisches Schlüsselerlebnis wird die Schütz-Passion vor allem durch deren unmittelbare Wirkung auf Chorsänger wie Hörer. Die musikalisch erfahrenen Chormitglieder in Bonn sind allesamt Feuer und Flamme beim Einstudieren, ebenso wie später die im Chorsingen teilweise völlig unerfahrenen in Spittas Oberkassel oder Smends Seelscheid. Der Jahrzehnte später sogar vom Rundfunk aufgenommene „Bauernkirchenchor“ von Seelscheid hat sich auf der *Matthäus-Passion* gegründet. So ist die zuvor ziemlich zerstrittene Kirchengemeinde via Schütz-Singen zu einer neuen Corporate identity gelangt. In Elsässischen Dörfern wiederholt sich dieses Wunder mit den Passionen. Bei dieser Musik relativieren sich alle kulturellen Bildungsschranken, sie erschließt die „heilige Geschichte“ unmittelbar, ist solchermaßen in biblischem Sinne Ausweis des Geistes und der Kraft und macht aus Ausführenden wie Hörern die eine Gemeinde derer, die „unmittelbar“ zu Zeugen der Passion Christi werden. Gerade das nicht (wie bei Bach) von einer bestimmten Religiosität her gefilterte „Dramatische“ wirkt eminent liturgisch, den einzelnen konzentrierend wie die Gemeinde sammelnd.

Dem Theologen Spitta erschließt diese Erfahrung eine zentrale liturgische Grundeinsicht, nämlich dass das Wesen der liturgischen Vollzüge nicht „lyrisch“ sei, sondern „dramatisch“. Der dramatische Schütz ist gerade nicht für den Konzertsaal prädestiniert – wie es bis dato die einhellige Meinung der Musikologen wie Liturgiker war³¹ –, sondern für den Gottesdienst, denn er vermittelt den Christus praesens „unmittelbar“, indem er die „heilige Geschichte“ ohne weitere Reflexion unvermittelt vor aller Augen und Ohren stellt. Pointiert benennt Spitta in einer autobiographischen Schrift Heinrich Schütz als den „Erlöser aus dieser liturgisch und musikalisch gleich unfruchtbaren Enge“³². Mit seinen Konsequenzen aus der Schütz-Passionserfahrung setzt er sich auch dezidiert von seinem Bruder ab, der sein Konzept der „Wiederbelebung der evangelischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“ aus der Überzeugung heraus entwickelt, dass der lyrische Charakter von Bachs Kirchenmusik mit dem lyrischen Grundzug aller Liturgie korrespondiere. Friedrich Spitta aber wird nun – dank Heinrich Schütz – sein Leben lang Gottesdienste „inszenieren“ im sozusagen dramatischen, dialogischen Schlagabtausch zwischen Chor, Gemeinde und Liturg. Da kann hinsichtlich der musikalischen Stilistik keine Eingrenzung mehr gelten, wie es der Fall war einerseits bei den a-cappella-Dogmatikern im Gefolge von Thibaut und Winterfeld, andererseits bei den moderneren Kulturbürgern, für die mit Bach die ernst zu nehmende Kultur erst anfang.

31 Vgl. dazu die Ausführungen von Werbeck (wie Anm. 3) passim.

32 Fr. Spitta, *Liturgischer Rückblick*, in: MGkK 15 (1910), S. 77. Zur im Folgenden benannten Abgrenzung gegenüber seinem Bruder Philipp vgl. MGkK 14 (1909), S. 78.

Schütz für Kirchenchöre

Spittas Lebenselexier ist die Kirchenchorarbeit als essentiell auf Gottesdienst und Kirchenjahr bezogenes künstlerisches Wirken in dialogischer Interaktion mit der Hörergemeinde. Die Schlüsselerfahrung mit den Schütz-Passionen auf dem Dorf hat ihm als Pfarrer ein genuines kulturelles Feld der Gemeindefarbeit erschlossen, das unabhängig ist von den materiellen Bedingungen des Konzertwesens, denen auch die Bach-Rezeption wegen des Instrumentalisten- und Solistenaufwands unterliegt. Mit Schütz kann jede Kirchengemeinde zu einer Passionsaufführung kommen und hat mit dem Werk und der liturgischen Einbindung etwas Spezifisches, was sich gar nicht mit der Bach-Passion im Konzertsaal (oder in der Stadtkirche) zu vergleichen braucht. Dass Schütz sich erstaunlich einfach erschließt und in seiner Prägnanz auch im Gedächtnis hält, ist die Oberkasseler und Seelscheider Erfahrung³³:

Aber das Merkwürdige ereignete sich, daß, als man es auf dem Lande aufführte, unsre Bauern die Chöre mit Leidenschaft und trotz ihrer überaus freien Polyphonie mit überraschender Leichtigkeit sangen und sie sich so fest ins Gedächtnis einprägten, daß man das Werk übers Jahr fast ohne Proben wieder aufführen konnte.

Schütz wirkt volksnah, weil er so nah und präzise am biblischen Wort komponiert und dadurch unmittelbar fasslich ist. „Wir haben keinen Kirchenkomponisten, der in diesem Maße fast in philologischem Sinne aufs Wort merken lehrt.“

Die Historienkompositionen des „Dramatikers“ Schütz zur Kultivierung der hohen kirchlichen Feste empfiehlt Spitta in seinem Schütz-für-Kirchenchöre-Plädoyer 1914 also zuerst, bedauert ausdrücklich noch das Fehlen einer „Bearbeitung“ für die *Auferstehungshistorie*, nimmt wegen der kleineren Dimensionen auch speziell die biblischen Szenen in den Blick und wünscht sich für Chorfeite mit mehreren Chören namentlich „Saul, Saul, was verfolgst du mich“. Für das erst im 19. Jahrhundert eingeführte, aber sehr intensiv begangene „Totenfest“ (heute: Totensonntag) bieten sich die *Exequien* an, deren Realisierbarkeit sehr günstig beurteilt wird: „Das Ganze ist von tiefer Poesie der Auffassung, ohne an die Ausführenden besondere Anforderungen zu stellen.“

Da in den gängigen Sammlungen von Chormusik außer dem „Ehre sei dir Christe“ fast kein Stück von Schütz vorkommt, auch keiner der einfachen Sätze des *Becker-Psalters*, entwickelt Spitta editorische Gegenstrategien: Beim *Becker-Psalter* gilt es, „die zum Teil steifen und ledernen Texte des Reimschmieds C. Becker zu bessern oder durch andere zu ersetzen, die dem Geschmack und den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechen“³⁴. Er kann auf die rasche Verbreitung seines „Kommt her, des Königs Aufgebot“ (1898) verweisen. Bei den Motetten aus der *Geistlichen Chormusik* hat der Breitkopf-Verlag den strategischen Fehler begangen, die Chorstimmen in alter Schlüsselung zu edieren, was dringend zu korrigieren wäre. Bei den dank ihrer Vierstimmigkeit für Kirchenchöre idealen *Cantiones sacrae*, die zudem Schütz „in seiner der modernen Kunst zugewandten Art so lebendig und charakteristisch zeigen wie vielleicht keines seiner anderen Werke“, hat Spitta durch seine Ausgabe von zehn Motetten mit deutschem Text einen Vorstoß unternommen, der seinen eigenen Bemerkungen nach offenbar nur zögerlich angenommen wird. Dass Schützens op. 13 mit vierstimmigen Motetten für

33 Fr. Spitta, *Heinrich Schütz und seine Bedeutung für die Kirchenchöre*, in: MGkK 19 (1914), S. 8, die beiden folgenden Zitate S. 9 und 10.

34 Ebd. S. 12, das folgende Zitat S. 47.

kleine Kantoreien trotz einiger Editionen einzelner Nummern von den Kirchenchören wenig rezipiert wird, erklärt Spitta mit der bei Chorleitern vorherrschenden falschen Brille, welche das Klangbild moderner Motettenkomposition zum Leitmaßstab mache.

Die mehrhörigen Stücke, hinsichtlich des Tönereffens relativ einfach, vermisst Spitta namentlich bei Chorfesten als naheliegende, auch modernem Klangempfinden entsprechende Literatur. Sofern er selber bei einem Chorfest verantwortlich war, hat er stets etwas davon singen lassen und kann bezeugen: „Der Eindruck war gewaltig.“³⁵ Auch kann er berichten, dass sein Oberkasseler Kirchenchor den 98. *Psalm* zu einem der stets abrufbaren Lieblingsstücke erkoren hatte. Er bemängelt das Fehlen praktischer Ausgaben zu vielen Nummern aus den *Psalmen Davids* als Grundvoraussetzung für deren Aufführung. Ihm selber hat mehrfach sein Komponistenfreund Herzogenberg Continuoostimmen dafür ausgeschrieben.

Schließlich bleibt dem Schütz-erfahrenen Solosänger Spitta noch zu plädieren für die *Kleinen geistlichen Konzerte* mit ihrer „hinreißenden Macht des Ausdrucks“³⁶, authentischer und mit Continuo-Begleitung allseits praktikabler als – wie üblich – in Gottesdiensten oder Abendmusiken Sologesang mit Orgeltranskriptionen von Arien aus Oratorien oder Kantaten zu präsentieren. „Welch außerordentlichen Zuwachs an beehrtem Material gewähren da die Schütz’schen Konzerte, welche Musik in großem Stile bieten und allen Stimmungen des geistlichen Lebens entsprechen.“ In zahlreichen Notenbeilagen zur MGkK hat er für die Verfügbarkeit einzelner Titel aus dieser kleinformatischen Werkgruppe gesorgt.

Sein Plädoyer im Jahre 1914 beschließt Spitta mit einer Profilierung Schütz versus Bach: „Schütz ist keineswegs eine bloße Vorstufe zu Bach.“ Man müsse sich seinem Werk mit dessen „merkwürdigem Reiz“, resultierend aus der historischen Position an einem „Wendepunkt der Musikentwicklung“, „einmal willig gestellt haben, um den Meister würdigen zu können“³⁷. Die Parole lautet dann sozusagen: Lasst doch Bach den Bachvereinen, Schütz aber gehört den Kirchenchören! Bei Smend lautet der Schlusssatz im Kirchengesangsvereins-Referat 1921 nach abermaliger Profilierung der Vorzüge von Schütz gegenüber Bach mit seinem „erheblich höheren Grad von Volkstümlichkeit und Gemeindemäßigkeit“ dann pathetisch: „Nur in der Kirche kann und darf unser Schütz auferstehen.“³⁸

Umsichtig, mit erfahrungsgesättigtem Blick für die praktischen Realisierungsprobleme und in jeder Hinsicht motivierend legt Spitta seinen Schütz den Kirchenchören sozusagen zu Füßen. Vielleicht hätte sein Plädoyer zu Beginn des Jahres 1914 tatsächlich einen neuen Schub bewirkt, wenn es nicht zum Krieg gekommen wäre. Man wird jedoch konstatieren müssen, dass diese Form der enthusiastischen Schütz-Rezeption wohl an einzelne Personen und deren Multiplikatorfunktion gebunden blieb. Man musste etwa Spitta als Evangelisten oder Chorleiter erlebt haben, um einen Zugang zu Schütz zu erhalten. Auch die dynamisch bezeichneten Editionen lösten offenbar für viele die Fremdheit des Notenbildes noch nicht auf. Am ehesten gelang die Vermittlung wohl bei der *Matthäus-Passion*, wo Mendelssohns Bearbeitung extrem detailliert Tempo- und Dynamikmodifikationen bei den Solopassagen angibt. „Schützens Charakteristik grenzt in der That zuweilen an das Drastische und darf durchaus nicht

35 Ebd. S. 49, bezugnehmend auf den vierhörigen Psalm 122 zur Eröffnung des Festgottesdienstes beim Straßburger Kirchengesangsvereinsfest 1899.

36 Ebd. S. 50, das folgende Zitat S. 51.

37 Ebd. S. 52.

38 Smend (wie Anm. 24), die Zitate S. 162 f.

kirchlich conventionell abgeschwächt werden“, hat Mendelssohn seine genaue Ausarbeitung gerechtfertigt³⁹. Bei der Edition der *Johannes-Passion* bringt er dann weit weniger Eintragungen an. Die *Matthäus-Passion* wurde von Mendelssohn als am ehesten „lebensfähig“ beurteilt, Spitta betrachtete sie als den Höhepunkt der Schütz'schen Passionskompositionen. Letztlich wird auch die Tonart g-Dorisch mit der Nähe zum modernen Moll, darin durch Mendelssohns Harmonisierung noch verstärkt, ihre durchaus breite Resonanz befördert haben⁴⁰.

Es wäre eine eigene Untersuchung wert, an welchen „Sternchenwerken“ demgegenüber die Schütz-Rezeption der Folgegeneration im Umfeld der Singbewegung ansetzt, wo es – wie in der Person von Richard Gözl – Übergänge gibt, schließlich auch, wie sich Unterschiede in der Schütz-Hermeneutik benennen lassen.

Grundzüge der Schütz-Hermeneutik im Umfeld von Friedrich Spitta

Das bei Spitta und seinen Freunden vorliegende, in Aufführungen und Notenausgaben umgesetzte Bild des „Dramatikers“ Schütz lässt sich noch genauer fassen, auch in Abgrenzung zum allenthalben als kirchenmusikalischer Leitstern fungierenden Bach-Bild, wie es der große Bruder Philipp sehr wirkmächtig der deutschen bürgerlichen Welt präsentiert hat.

Zunächst sei die praktisch-theologische Dimension profiliert. Smend formuliert vieles in seinem Jubiläums-Vortrag 1921 ziemlich plakativ, aber umso signifikanter⁴¹:

- „Niemand unter den großen Tonmeistern hat als Exeget und Deklamator uns die Lutherbibel so groß und wert gemacht wie Heinrich Schütz.“
- „Vollends die Meisterschaft in der Charakteristik der biblischen Personen ist schlechthin unvergleichlich.“
- „Hier ist ein Prediger von Gottes Gnaden, der uns bei der so wichtigen Aufgabe, die Alleinherrschaft unserer Kanzelrede [...] einzuschränken, wesentliche Dienste leisten kann.“
- „Die große Mehrzahl der Werke Schützens hat vor vielen Bachschen Schöpfungen schon die völlig einwandfreien Texte voraus. Die Bibelworte haben ja alle etwas Überzeitliches, jede Geschmackswandlung Überdauerndes.“ (Bachs Arientexte seien demgegenüber für die Hörer befremdlich, wenn nicht sogar abstoßend.)
- „Viel lehrreicher noch ist der Gegensatz der musikalischen Stilarten, der Dramatik Schützens zu der Lyrik Bachs.“ Als Beispiel dient die Barabbas-Szene der *Matthäus-Passion*: „Das berühmte ‚Barabbam‘ in Bachs Matth.-Passion erscheint als eine entsetzliche Dissonanz, die dem Nacherleben des schändlichen Ereignisses in Bachs erschüttertem Gemüte Ausdruck gibt; aber dieser einmalige Ruf ist geschichtlich nicht vorstellbar, dagegen das erregte Gewoge der durcheinanderwirbelnden Stimmen bei Schütz entspricht dem wirklichen Geschehnis.“
- „Die Kürze, die geistreiche Situationserfassung, die dramatische Schlagkraft ist in allen Fällen auf Schützens Seite unübertrefflich. Bach läßt uns überall in seine große, tiefe Seele

39 Heinrich Schütz, *Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach dem Evangelisten St. Matthäus* [...], Leipzig 1887, Vorwort, S. III.

40 Vgl. auch die Besprechung der Schütz-Passionen durch Hermann Kretzschmar in seinem *Führer durch den Concertsaal*, II. 1. *Kirchliche Werke*, Leipzig 1888, S. 22–41, mit entschiedener Bevorzugung der *Matthäus-Passion*. Das Notenbeispiel zum „Eli, eli“-Ruf Jesu am Kreuz (S. 31) ist aus der Mendelssohn-Bearbeitung mit dessen Dynamik-Eintragungen übernommen.

41 Die folgenden Zitate aus Smend (wie Anm. 24), S. 158–161.

schauen, Schütz verschafft uns das Erlebnis der tatsächlichen Vorgänge; er schenkt uns nichts von dem Widerwärtigen, er öffnet uns den Einblick in das Seelenleben aller handelnden Personen.“

Den Unterschied zwischen Bach und Schütz zu sehen und zu benennen, ist nicht das Neue und Besondere an derartigen Äußerungen, sondern dessen radikale Schärfung und die vorbehaltlos positive Schütz-Bewertung gerade unter „kirchlichem“ Gesichtspunkt. Während für Philipp Spitta die „Kirchlichkeit“ stets an der Bedeutung des Sujets „Choral“ festgemacht wird und er Schütz infolgedessen nur „zum Theil“ zu den „Kirchencomponisten“ zählen mag⁴², hat eine „moderne“ Theologie, zu welcher sich die Freunde Friedrich Spitta und Julius Smend rechnen, unter dem allgemeinen geisteswissenschaftlichen Einfluss des Historismus die Priorität des „historischen Jesus“ gegenüber der kirchlichen Dogmatik propagiert. So gebührt jetzt einer Musik, die das „wirkliche Geschehnis“ plastisch unmittelbar vor Augen führt, der Vorrang in der Kirche. Dazu gehört auch eine neue Wertschätzung von Luthers Sprache, generiert im Umfeld des Luther-Jubiläums 1883: nicht als vorbildliche Fassung von kirchlicher Lehre, sondern als „unmittelbare“, bisweilen anstößige und schroffe Artikulation, darin aber „wahrhaftiger“ Ausdruck von Glaubensbewegungen. „Widerwärtiges“ in der Kirche gilt nicht mehr als unschicklich, sondern als Ausweis von Wahrhaftigkeit⁴³. Die kirchlichen Choräle gehören auch bei Spitta und Smend dazu, aber nicht als agendarisch sanktionierte Sprachformen für die kirchliche Lehre, sondern als Ausdruck der aktuellen Empfindung der Hörergemeinde und solchermaßen „wahrhaftige“ Antwort auf das Vorgetragene. Sie sind bei den Darbietungen der Schütz-Passionen im Gottesdienst disponibel je nach örtlichen Verhältnissen, die Mendelssohn-Ausgabe macht lediglich (in der Praxis bewährte) Vorschläge.

Diese Hermeneutik der Erlebnisorientierung, festgemacht am möglichst Charakteristischen, führt zu einer klaren Prioritätensetzung bei den vier Passionen, welche zugleich die Theorie der Werkgenese normiert: Die in der Profilierung der Einzelzüge der handelnden Personen herausragende Passion ist die nach Matthäus, sie ist damit auch die „reifste“, werkgeschichtlich also die letzte und wird von Spitta in seiner bereits 1886 erschienenen Vier-Passionen-Schrift als letzte und als einzige in allen Details besprochen. Seine stilgeschichtlich konstruierte Chronologie der Werkentstehung setzt die Reihenfolge Markus – wegen des reinen Lektionstons in der Rezitativen sehr viel früher als die in der Lebensbeschreibung genannten drei späten Passionen –, dann Lukas, Johannes, Matthäus⁴⁴.

Die musikalische Realisation dieses Schütz-Bildes ist zwar nicht als Tondokument, aber in der hinsichtlich der Aufführungsanweisungen sehr genauen *Matthäus-Passion*-Einrichtung Mendelssohns und durch Ohrenzeugenberichte zumindest imaginativ nachvollziehbar. Dass die Dynamik hier eine zentrale Rolle spielt, fällt dem heutigen durch Urtextausgaben geprägten

42 Am signifikantesten ist Philipp Spittas Bewertung der Kirchlichkeit von Schütz zu fassen in seinem Beitrag zum musikalischen Dreikaiserjahr 1885 *Händel, Bach und Schütz*, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 59–92, hier S. 86 f.

43 Zum theologiegeschichtlichen Umfeld der liturgischen und musikalischen Bestrebungen von Spitta und Smend siehe Klek (wie Anm. 14), Kap. 4, S. 181–237.

44 Durch eine bestimmte hermeneutische Brille normierte stilgeschichtliche Chronologien führen Spitta auch auf anderen Gebieten zu nicht haltbaren Theorien: das Johannes-Evangelium als ältestes, die Persönlichkeit Jesu von einem Augenzeugen mittelendes Evangelium; Luthers Lied „Ein feste Burg“ als Erstling, entsprungen den Seelenkämpfen auf dem Wormser Reichstag 1521. Philipp Spittas Spätdatierung von Bachs Choralkantaten (Leitbild „Kirchlichkeit“) wäre als analoges Phänomen zu benennen.

Blick natürlich zuerst auf. Nicht nur für die „Dramatik“ der Passionen, auch bei den Motetten der *Cantiones Sacrae* (in Spittas Einrichtung) wird in den Chorsätzen die ganze Bandbreite von pp bis ff ausgereizt. Das bedeutet bei Chor-Standardgrößen von 50 (Dorf) bis deutlich über 100 (Spittas Akademischer Kirchenchor) erhebliche Lautstärke-Differenzen. Spittas mehrfach bezeugte Ungehaltenheit als Chorleiter bei den Einstudierungen bis zur Hauptprobe wird wohl auch seinem Eifer für dynamische Differenzierungen geschuldet gewesen sein. In den Erörterungen des geeigneten Begleitinstruments bei den Passionen thematisieren Spitta und Mendelssohn das Problem Orgel ob deren dynamischer Inflexibilität, welche allerdings bei moderneren Instrumenten mit breitem Grundstimmfundus bei souveräner Registerpraxis aufgewogen werden kann. Der durch Schütz mit Passionen und groß besetzten Psalmen erzeugte „gewaltige Eindruck“ ist wesentlich mit dynamischen Mitteln erzielt, und da die relativ tiefe Tonlage – Schütz’ Notentext umgesetzt mit einem Stimmton von 435 Hz – bisweilen die intendierte klangliche Strahlkraft vermissen lässt, plädiert Mendelssohn je länger je mehr für die Transposition auch ganzer Passionen um einen Ton nach oben, was Spitta mit seiner Evangelisten-Erfahrung allerdings nicht unterstützt, da er es schätzt, nicht forcieren zu müssen.

In Albert Schweitzers berühmtem Bach-Buch kommt sein Straßburger fachwissenschaftlicher Antipode im Neuen Testament zur Ehre einer Fußnote als Sänger: „Man muß Friedrich Spitta als Evangelist in einer Schützchen Passion gehört haben, um die Schönheit des dramatisch verklärten Kollektentons voll zu würdigen.“ Im Haupttext heißt es allgemein zu den Schütz-Passionen: „Ihre elementare Wirkung – wenn der Evangelist sich in die alte Art zu schicken weiß – kann einen fast an Bachs Passionen irremachen.“⁴⁵ Spittas Vortragspraxis wurde also als der „alten Art“ angemessen wahrgenommen. Es gab eine klare Differenz zur modern-dramatischen Vortragsweise in der Oper und Schweitzer bemüht sich um ein (semantisch nicht überzeugendes) Kunstwort für diese „alte Art“: der „dramatisch verklärte Kollektenton“.

Erhellend für die Aufführungspraxis Spittas und deren zeitgenössische Wahrnehmung ist der im *Correspondenzblatt* 1889 abgedruckte Bericht über die Straßburger Erstaufführung der *Matthäus-Passion*. Nach der Überlegung, ob nicht doch Riedels Verfahren bei den Schütz-Passionen angemessen sei, fährt der (namentlich nicht genannte) Verfasser fort⁴⁶:

Der Eindruck der Spitta’schen Aufführung hat alle diese Zweifel zerstreut, er hat alle Erwartungen weit übertroffen, die Wirkung auf die Zuhörer war eine gewaltig ergreifende. Wie wahr und warm hat Schütz das alles empfunden und wie mannigfach sind die Mittel seines musikalischen Ausdrucks! Freilich sucht man Arien und ähnliche lyrische Ergüsse hier vergebens; aber dramatisch, auf das lebhafteste dramatisch bewegt ist diese Darstellung der Leidensgeschichte, und vermöge der angemessenen, zuweilen an gregorianischen Kollektenton erinnernden, dann wieder zu warmer Empfindung sich steigernden, stets aber wahren und richtigen Deklamation braucht das kleine Werk den naheliegenden Vergleich mit größeren und mehr bekannten Compositionen des Evangelientextes durchaus nicht zu scheuen. Allerdings haben bei uns auch die Aufführenden das Ihre reichlich gethan, um diesen Eindruck hervorzurufen. Abstoßend herbe, mitunter etwas gar zu realistisch trugen die Feinde Jesu ihre Rollen vor, Judas und Pilatus, der Hohepriester und die Zeugen. Mit wohlthuender Ruhe, mit wohlklingender Stimme und edlem, schönem Vortrag sang dagegen Herr Grünewald den Christus. Donnerähnlich brausten die lebhaft bewegten Turbae, das Barrabam, Kreuzige und andere kurze Sätzchen des Chores dazwischen. Unvergleichlich schön aber wurde die Partie des Evangelisten von dem Dirigenten selbst gesungen. Der süße Wohlklang seines Tenors hatte durch die bei den Proben unvermeidliche Erregung – und der Professor gibt auch an Lebhaftigkeit seiner Willensäußerungen anderen Dirigenten nichts nach – keineswegs gelitten, in

45 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1967 (Nachdruck der Ausg. Leipzig 1908), S. 73 (auch Fußnote 53).

46 *Berichte aus Vereinsgebieten. 1) Straßburg i. E.*, in: *Correspondenzblatt* 3 (1889), S. 30 f.

untadelhafter Aussprache, mit mannigfach wechselnder Tongebung, bald rasch erzählend, bald empfindungsvoll das Bedeutendere hervorhebend, trug er die Leidensgeschichte des Erlösers vor. Die Worte ‚daß er gekreuziget werde‘⁴⁷, auch die Erzählung von den Frauen, welche Jesu von fern nachfolgen⁴⁸, kam mit einer Zartheit und Innigkeit zum Ausdruck, welche gewiß auf keinen Zuhörer ihre Wirkung verfehlt hat. So ist es denn Herrn Spitta gelungen, nicht nur die Anwesenden durch eine Stunde wehevoller Andacht in die Passionszeit einzuführen, sondern auch für seinen Lieblings-Meister Schütz viele Straßburger Herzen zu begeistern.

Offensichtlich war die Akzentuierung des „Charakteristischen“ Hauptanliegen Spittas, was bisweilen „gar zu realistisch“ erscheinen mochte, im ruhig und „wohlklingend“ agierenden Christus und vor allem in der ungeheuren Souveränität von Spittas Evangelistenpartie aber den stabilisierenden Pol fand. Deren Gestaltung macht die musikalische Evangelienlektion zum packenden Sprachgeschehen und lässt Schütz als Deklamator und damit Kirchenmusik überhaupt neu in ihrer rhetorischen Dimension entdecken⁴⁹.

Perspektiven für eine neue Kirchenmusik

Die persönliche vokalmusikalische Sozialisation Spittas vollzog sich im Umfeld von Vertretern der kirchenmusikalischen Restauration mit mehr oder weniger starker Fixierung auf die alte Vokalpolyphonie als „objektivem“ Kirchenstil. Als Student in Göttingen verkehrte er in den Kreisen von Ludwig Schoeberlein (1813–1881), dessen einschlägige Chorsammlung *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* (ediert 1865–1872) er zeitlebens als Materialfundus schätzte⁵⁰. Während vier Studiensemestern in Erlangen sang er bei Johann Georg Herzog (1822–1909) im Akademischen Kirchengesangsverein, wo in „historischen Konzerten“ einerseits die Schätze aus der Sammlung des vormaligen Chorgründers Schoeberlein, andererseits auch Einzelnummern aus Händel-Oratorien und Grauns *Tod Jesu* (mit Orgelbegleitung) geboten wurden. Die Schütz-Begegnung, wie benannt zunächst in Halle, dann aber vor allem in Bonn, wird zur „Erlösung“ aus musikalischer Enge nicht nur hinsichtlich des historischen Repertoires, sondern auch im Blick auf die Einstellung zur Bedeutung zeitgenössischer Chormusik. Die Schütz'sche Expressivität als künstlerisch und subjektiv gestaltete Umsetzung des Bibelwortes eröffnet eine neue Dimension, die alle künstlerisch individuell gestaltete Vertonung, gerade auch von zeitgenössischen Komponisten, als „wahrhaftige“ Auseinandersetzung mit Bibelwort und Choral erschließt. Spittas Akademischer Kirchenchor profiliert sich in mindestens ebenso starkem Maße wie mit Schütz-Ausgrabungen durch die Pflege des zeitgenössischen Chorrepertoires, wobei namentlich Motetten von Albert Becker (1834–1899) in großer Zahl und Häufigkeit gesungen werden, ehe es 1893 zur Begegnung Spittas mit Heinrich von Herzogenberg kommt.

47 Mendelssohn-Ausgabe Nr. 21. Nach einem kurzen Orgel-Akkord im forte folgt eine Kadenz im piano zu den Worten des Evangelisten „dass er gekreuziget würde“ mit der Anweisung „breit und ausdrucksvoll“.

48 Der Rezensent spielt an auf die Einleitung der Kreuzesabnahme und Grablegung Christi, Mendelssohn-Ausgabe Nr. 26, mit der Anweisung „Sanft. immer p“ für den Evangelisten.

49 Ein detaillierter Vergleich der Passionsausgaben von Riedel und Mendelssohn hinsichtlich der Aufführungsanweisungen könnte konkrete Anhaltspunkte liefern dafür, inwiefern sich die Umsetzung der Schütz'schen Dramatik bei beiden Editoren unterschieden hat und was auch aufführungspraktisch den Mehrwert der separaten *Matthäus-* bzw. *Johannes-Passion* ausmacht.

50 Siehe dazu Fr. Spitta, *Zu Schöberleins 100jährigem Geburtstage*, in: MGkK 18 (1913), S. 281–282.

Herzogenberg hatte Studien in der Komposition von a-cappella-Chören um 1880 in Leipzig betrieben und seinen eigenen Chorstil entwickelt, ehe ihm das Werk von Schütz durch die Gesamtausgabe seines Freundes Philipp Spitta in den Blick gekommen war⁵¹. Später, u. a. nach Mitarbeit an der Gesamtausgabe⁵², hat er sich sein eigenständiges Urteil über Schützens Chorstil gebildet und kann im allerersten Heft von Friedrich Spittas *Monatschrift* sogar durchaus kritisch formulieren⁵³:

Schütz ist in seinem technischen Stil sehr ungleich; bald zeigt er ein altertümliches und oft auch ein sehr steifes Gesicht; kurzatmige Rhythmen, unaufhörliche Kadenzen hemmen dann Phantasie und Empfindung bei ihm selber und beim Hörer; bald ist es ein gewaltiges Ringen nach neuen Ausdrucksformen und Mitteln, das wohl den seiner Entwicklung mit Staunen und Ehrfurcht folgenden Kunstverständigen aufs tiefste ergreifen kann, für den unbefangenen Hörer jedoch nur verwirrende Rätsel bringt.

Herzogenbergs auf Anregung von Spitta im Sommer 1893 komponierte, überwiegend mehr als vierstimmige *Liturgische Gesänge* op. 81 zu drei Gottesdiensten in der Advents-, Epiphania- und Passionszeit lassen stilistisch tatsächlich kaum Anlehnungen an Schütz erkennen und bestätigen solchermaßen seine oben genannten Vorbehalte gegenüber dem Schütz-Stil. Bei diesem ersten gemeinsamen Projekt geht es darum, Straßburger Akademische Gottesdienste mit a-cappella-Chormusik aus der Feder eines einzigen Komponisten durchzugestalten, um die sonst übliche stilistische Disparatheit zu vermeiden, welche durch die Verwendung von Musik unterschiedlicher Epochen und Meister entsteht.

Im Sommer 1894 offeriert Spitta seinem neuen Duz-Freund das Projekt Kirchenoratorium, das in der vom Theologen Friedrich Zimmer betreuten Breitkopf-Reihe (zwölf Nummern) mit Schützens *Matthäus-Passion* eröffnet worden war und außer den beiden Schütz-Passionen nur noch die Bach zugeschriebene *Lukas-Passion* als alte Werke enthält. Zimmer schreibt im Klappentext der Einzelausgaben:

Die Kirche schließt eine Aktivität der Hörer in solcher Art [Beifallklatschen, K.K.] aus, aber indem sie diesen zur eigenen gesanglichen Mitwirkung Raum giebt, macht sie aus den Zuhörern eine Gemeinde und bietet damit den Komponisten einer derartigen Kirchenmusik ein Mittel, die Stimmung dieser Gemeinde aufzunehmen, zu leiten und weiter klingen zu lassen, um das ihn der weltliche Komponist nur beneiden kann.

Spittas Auftrag an Herzogenberg entspricht exakt den bei den Schütz-Passionen gegebenen Aufführungsbedingungen: Ein maßvoll „abendfüllendes“ Werk für eine eigenständige Chordarbietung, als Besetzung Chor mit lediglich Orgel- bzw. Harmoniumbegleitung⁵⁴, leichte Soli, Gemeindegang. Letzterer soll konstitutiv Bestandteil des Werkes sein, um das bei Schütz gegebene Problem der nachträglichen Ergänzung zu umgehen. Das erste Herzogenberg vorgelegte Sujet ist nicht eine Passion, sondern ein Weihnachtsoratorium, wofür 1894

51 Zu Herzogenbergs Chormusik siehe die Vorworte des Verf. zu den Neueditionen: *Vier Choralmotetten* op. 102, Stuttgart 2007, und *Weltliche Chormusik*, Stuttgart 2010. Anlehnung an spezifisch Schütz'sche Expressivität findet sich höchstens in dem erst 1888 als Weihnachtsgeschenk für Philipp Spitta komponierten sechsstimmigen *Weihnachtslied* op. 57,6 „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“, Neuedition Stuttgart 2001.

52 Zur *Nunc dimittis*-Vertonung SWV 432 hat Herzogenberg für SGA 12 (1892) die fehlende Stimme des Sopran 1 ergänzt.

53 H. von Herzogenberg, *Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik*, in: MGkK 1 (1896/97), S. 9–15, das Zitat S. 14.

54 Das Harmonium ist Notbehelf, um unabhängig vom Orgelstandort die Positionierung der Ausführenden im Angesicht der Hörergemeinde zu ermöglichen.

bei Schütz ja (noch) kein Werk verfügbar war. Herzogenberg ringt auf Spaziergängen im Appenzeller Land mit List und Tücke seinem Librettisten eine um Streichquartett und Oboe erweiterte Instrumentalbesetzung ab⁵⁵, fügt sich aber ansonsten in die Vorgaben und gerät beim Komponieren des von Spitta in Heiden spontan zusammengestellten Librettos aus Bibelworten und Weihnachtsliedern sofort nach dessen Abreise ab Mitte August geradezu in Verzückung. „Ein Erlahmen war unmöglich, da die Contraste so lebhaft sind, daß ich immer wieder von neuem aufgestachelt wurde, wo die Puste mal versagen wollte“, berichtet er später⁵⁶. Nach drei Wochen ist er fertig, schreibt noch fein säuberlich eine Partitur aus und erscheint damit Ende September in Straßburg. Am 3. Advent des Jahres ist Uraufführung in der dortigen Thomaskirche. Da der Komponist selber dirigiert, braucht Spitta diesmal nur den Tenor (Evangelist) zu singen. Gegenüber seinen Lieblingspartien von Schütz muss er sich nicht groß umstellen, denn Herzogenberg hat mit dem Beginn des Weihnachtsevangeliums Lukas 2 die Evangelistenpartie in Anlehnung an einen Choralton – ähnlich dem in der *Auferstehungsbis-torie* von Schütz – gestaltet, der von *g* über die fünfte Tonstufe *d'* bis zum Spitzenton *f'* aufsteigt. Im Gestus ist das genauso „dramatisch verklärter Kollektenton“ (um mit Schweitzer zu sprechen)⁵⁷. Ebenfalls wie bei Schütz sind die anderen Soliloquenten (neben Engel und Maria drei Propheten im ersten Teil „Die Verheissung“) freier gestaltet. Spezieller Clou dieses Weihnachtssoratoriums sind die von Spitta (anstelle der Arien bei Bach) vorgesehenen Advents- und Weihnachtslieder von „O Heiland, rei die Himmel auf“ bis „Josef, lieber Josef mein“, welche Herzogenberg für den Chor und die Solisten in teilweise raffinierten, formal sehr vielfältigen Sätzen komponiert, während die Gemeinde mit vergleichsweise konventionellen Choralstrophen als Rahmen des Werkes und jeweils am Ende von Teil 1 und 2 beteiligt wird. Dies ist etwas gegenüber Schütz Neues, der modernen Weihnachtskultur geschuldet, wie sie eben in solchen Liedern greifbar ist.

Spittas Akademischer Kirchenchor erlebt die Aufführung von Herzogenbergs Oratorium als unüberbietbare Steigerung der Chorarbeit, manches Chormitglied sogar als Höhepunkt seines Lebens⁵⁸. Das Erlebnis aktuell geschaffener Musik und ihres Komponisten mit Vornamen Heinrich überbietet sozusagen die Reproduktion der zwar gleichermaßen aktuell wirkenden, aber doch alten Musik des schon lange toten Heinrich Schütz. Als dessen Weihnachtssoratorium dann komplett aufführbar vorliegt, zunächst in der Ergänzung durch Mendelssohn, dann im Original, hat Spitta Schwierigkeiten, es beim Chor gegen das von Herzogenberg durchzusetzen. Dieser Komponist aber erlebt seinerseits dank des mit Schütz erprobten Prinzips „Kirchenoratorium“ in Straßburg die glücklichste Stunde seines Lebens⁵⁹:

55 Spitta hat einige Jahre später im Kleingedruckten der MGkK 17 (1912), S. 66 f., eine nahezu belletristische Erzählung über die Entstehung von Herzogenbergs Weihnachtssoratorium veröffentlicht. Der Text ist zugänglich auf der Homepage der Herzogenberg-Gesellschaft www.herzogenberg.ch/kkentangung.htm.

56 Brief Herzogenbergs an Spitta, Heiden 22. September 1894 (Staatsbibliothek zu Berlin).

57 Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass Herzogenberg zuvor eine Schütz-Passionsaufführung mit Spitta als Evangelist erlebt hat. Er kannte jedoch Spittas Stimme bereits aus dem Jahr 1877 von einer Begegnung in Leipzig, woraufhin er ihn als Bach-Tenor engagieren wollte (wogegen Philipp Spitta Einspruch erhob, um seinen Bruder nicht in die Musikologen-Streitigkeiten über Bach-Aufführungspraxis hineinzuziehen). Da Spitta die Schützpartien auswendig beherrschte, ist anzunehmen, dass er in den Heidener Sommerwochen beim Schwärmen über Schütz auch etwas davon vorsang.

58 Am deutlichsten formuliert hat das Spittas Theologenkollege und Chormitglied Karl Budde im Gedenkartikel *Zur achtzigsten Wiederkehr von Friedrich Spittas Geburtstag*, in: MGkK 37 (1932), S. 34–38, hier S. 37.

59 Brief Herzogenbergs an Spitta, Berlin 9. Januar 1895, wiedergegeben bei Wiechert (wie Anm. 12), S. 137.

Und wenn ich des Augenblicks gedenke, als meine Musik durch die ganze Thomaskirche fluthete vom Altar zur Orgel und wieder zurück, geschwellt von dem unvergesslichen Unisono der Gemeinde, dann erlebte ich eine Stunde, deren sich kein noch so beliebter Concert-Componist unserer Tage zu rühmen hätte.

Herzogenberg ist fasziniert von der neuen Aufgabenstellung und von Spittas Vorgaben als Librettist⁶⁰ und erbittet sogleich Nachschub: eine Passion. Im nächsten Sommer wird das in längerer Überlegung gereifte Libretto nach Heiden geliefert. Für Spitta ist klar, dass die neue Passion anders konzipiert sein muss als alles Entsprechende von Bach, aber auch anders als das von ihm so hoch Geschätzte von Schütz, trotz der Identität in der Darbietungsform „Kirchenoratorium“. Die nackte Geschichte ist von Schütz unüberbietbar dargeboten, es muss eine gedeutete Passion werden wie bei Bach. Die Deutung muss aber eine neue, zeitgemäße sein. Im Anschluss an das Christusbild des Johannes-Evangeliums soll die Bedeutung der Passion „als Tat Jesu, durch die sich ein Lebenswerk vollendet“, hervorgehoben, das ganze dadurch wesentlich „männlicher“ und den Hörern „frohe Dankbarkeit für die dargebotene Quelle der Kraft“ erschlossen werden⁶¹. Spitta entwirft ein zweiteiliges Libretto mit Feiern für Gründonnerstag und Karfreitag. Textbasis ist das Johannes-Evangelium, neben der Passionsgeschichte in den Kapiteln 18 und 19 auszugsweise auch das in den Kapiteln 13–17 (den sogenannten „Abschiedsreden“) im Evangelium selbst vorliegende, umfangliche Deutungsrepertoire. Herzogenberg ist sich hinsichtlich der Textkonzeption mit Spitta völlig einig und gestaltet namentlich die umfanglichen Jesusreden im ersten Teil so, wie es die Sänger der Zeit bei Bach und Schütz in der Regel praktizieren: als ruhige Passagen des souverän agierenden Jesus. Höhepunkt ist das hohepriesterliche Gebet Jesu (Johannes 17), welches in Anlehnung an das gregorianische Vaterunser zu singen ist: eine neue Variante der Modifikation alter kirchlicher Singmodelle im Geist von Schütz⁶². Einen eigenwilligen, von Spitta als genial apostrophierten Schritt über Schütz hinaus macht Herzogenberg in der Gestaltung der Evangelistenpartie. Er nimmt nicht einen Lektions- oder Kollektenton als Grundlage, sondern die Cantus firmi der Choräle, die dann von der Gemeinde gesungen werden: im ersten Teil das Abendmahlslied „Schmücke dich, o liebe Seele“, im zweiten Teil „O Haupt voll Blut und Wunden“. Stärker kann das Prinzip „Kirchenoratorium“ mit Integration von Gemeindegesang nicht realisiert werden. Damit ist allerdings auch ein kategorialer Gegensatz zu Schütz (wie Bach) gesetzt: Es geht nicht um den Vortrag der „Story“ als Lektion und deren dramatische Zuspitzung, die auf Seiten des Hörers Erschütterung und Erregung erzeugt, sondern um Meditation (wie man es heute nennen würde) des schon bekannten Geschehens. Der choralartige Evangelistenbericht bringt die Hörer über die mitgehörte und innerlich mitgesungene Melodie von Anfang an in die Haltung des Mitbetens, das dort, wo die Gemeinde selber singen darf, explizit wird⁶³. Dass

60 Es gibt mehrere Zeugnisse dafür, dass Herzogenberg Spittas Leistung als Librettist höher einschätzte als die seinige als Komponist. „Habe er Spittas Text in Händen, so sei die Arbeit getan“ (Budde, wie Anm. 58, S. 36). Spittas an Schütz geschultes Sensorium für das Charakteristische lässt ihn zu einer ebenso charakteristischen Text- und Liedauswahl greifen, die es dem Komponisten einfach macht.

61 So Spittas Formulierungen in dem zwei Jahrzehnte später verfassten Beitrag *Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik*, in: JbP 26 (1920), S. 34–55, hier S. 44. Eine umfangreiche, zeitnahe Erörterung seiner Überlegungen in Abgrenzung von Bach wie Schütz bietet Spitta in *Eine neue Passionsmusik*, in: *Correspondenzblatt* 10 (1896), S. 126–131, 137–142.

62 Dieser Kasus führt zu einem umfanglichen Briefdisput zwischen Librettist und Komponist, da Spitta das „Vater unser“-Modell zunächst nicht akzeptieren mag, weil es ihm zu eindeutig katholisch fixiert erscheint.

63 Herzogenberg hat dies in einer Selbstanzeige des Werkes (*Die Passion*, in: MGkK 1 [1896/97], S. 270–276) eindrücklich formuliert.

Herzogenbergs Passion von Zeitgenossen als komplementär zu Schütz aufgefasst wurde, belegt neben Spittas Straßburger Praxis die jährliche Abwechslung zwischen Schütz und Herzogenberg in der Leipziger Lutherkirche unter Bernhard Friedrich Richter (1904; s. o. S. 130).

Beim dritten, großbesetzten Kirchenoratorium *Erntedankfest* für das Ende des Kirchenjahres, in dem Spitta die Erntedankthematik verbindet mit Reflexionen über Jugend, Erwerbsleben und Ende/Ernte des Lebens, wird schon durch das neuartige Sujet die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern vermieden. Hier gibt es auch keinen Evangelisten, und Spitta kann sozusagen aufsteigen zum Träger der Christusrolle, die dem Tenor zugewiesen ist. Mit dem Anschlussprojekt *Biblische Szenen* jedoch kehrt Spitta wieder direkt zu Schütz als Vorbild zurück: einzelne „Szenen“ aus der Christusgeschichte, „unmittelbar“ dargeboten durch weitestgehende Reduktion auf die Dialoge⁶⁴. Allerdings ist das Prinzip signifikant verschärft nach Vorbild von Schütz' *Osterdialog*: Die ausgewählten Dialoge sind ausschließlich solche mit Christus als Gegenüber, so dass die Hörer im gottesdienstlichen Erleben der Musik in die Begegnung mit Christus selbst geführt werden. Sie werden sozusagen mit der „ipsissima vox Christi“ konfrontiert⁶⁵. In der Konzentration auf den Sprechakt bedarf es keines großen, über Orgelbegleitung hinausgehenden instrumentalen Aufwandes. Beim *Seesturm* dürfen allerdings – wie auch in Schütz' Dialogkompositionen – eigenständige Violin- und Basspartien zum Zwecke der Sturm-Illustration hinzutreten.

Nach Herzogenbergs krankheitsbedingtem Ausfall bietet sich im Jahre 1900 Max Reger der MGkK zur Mitarbeit an, wie Herzogenberg ein Katholik mit Leidenschaft für Bach und den evangelischen „Choral“. Hier kommt es aber über Briefverkehr hinaus zu keinem persönlichen Kontakt mit Spitta und seitens des Theologen lediglich zur Anregung der durchkomponierten Choralkantaten. Die Ausdruckswelten Regers sind letztlich nicht kompatibel mit Spittas Vorstellung von gemeindenaher Kirchenmusik⁶⁶. Dessen alte Freundschaft mit Mendelssohn bewährt sich weiter auf dem Feld der Schütz-Bearbeitung (Mendelssohns Ergänzung der *Weihnachtshistorie*) und in der Aufführung von Mendelssohn-Motetten in den Straßburger Gottesdiensten, führt aber zu keinen so exponierten Kooperationsprojekten wie mit Herzogenberg. Dazu ist Mendelssohn wohl zu sehr in seine eigenen Arbeitsfelder eingebunden. Dennoch spiegelt sich in seinen Kompositionen Schütz-Hintergrund, etwa in der 1920 durch die Begegnung mit Karl Straubes Thomanerchor angeregten Motettensammlung *Geistliche Chormusik* op. 90⁶⁷. Spittas Sohn Heinrich geht dann zu Mendelssohn in die Kompositionslehre und ist in der MGkK Ende der 1920er Jahre bei den Notenbeigaben mit Chormu-

64 Die vier von Spitta zunächst ausgewählten Sujets sind „Das kanaänische Weib“, „Der Seesturm“, „Die Schächer am Kreuz“, „Auferstehung“ (Osterdialog). Siehe dazu Spittas Erläuterung zum Abdruck der ersten von Herzogenberg noch vollendeten Biblischen Szene in MGkK 6 (1901), S. 67.

65 Die Suche nach der „ipsissima vox Christi“ im Bibeltext war Standardtopos der neutestamentlichen Exegese in Zeiten des Historismus. – Die breite Tradition der barocken Dialogkomposition scheint Spitta nicht gekannt zu haben. Er bezieht sich lediglich auf Schütz.

66 Dazu Klek (wie Anm. 14), Exkurs „Max Reger und die Monatschrift“, S. 168–170.

67 Das nicht bruchlose, im Übergang zwischen „Romantik“ und neuem Chorstil eigentümliche, kompositorische Schaffen von Mendelssohn wäre eine eigene Untersuchung wert im Blick auf die Schütz-Reverenzen. Vgl. Heinrich Spittas Beitrag zum 70. Geburtstag Mendelssohns, *Das geistliche A-capella-Werk Arnold Mendelssohns*, in: MGkK 30 (1925), S. 299–304.

sik vertreten, welche den Übertater Schütz, dem er ja auch seine musikwissenschaftliche Promotion gewidmet hat, deutlich erkennen lassen⁶⁸.

Inwieweit auch andere Notenbeigaben in der MGkK von zeitgenössischen Kirchenmusikern, die nicht als Komponisten bekannt wurden, in Text- und Formwahl wie Stilistik als Schütz-Adaptionen namhaft zu machen wären, müsste wegen der Fülle des Stoffes eine eigene Untersuchung erkunden. Abschließend sei jedenfalls Spittas kreativer Eigenbeitrag im Verfahren der Neutextierung von Psalm 97 des *Becker-Psalters* dokumentiert. Sein Vorgehen erläutert er folgendermaßen⁶⁹:

Da der ursprüngliche Text „Der Herr ist König überall“, wie fast alle diese Gesänge, eine ziemlich geistlose Versifizierung des Bibeltexes ist, so habe ich in genauem Anschluß an den Charakter der Musik neue Verse untergelegt, die für Feiern reformatorischen Charakters bestimmt sind und hoffentlich die feurige energische Weise unseres Meisters wieder unter die Sänger bringen.

Das Notenbeispiel auf der folgenden Seite zeigt, dass als für den „Charakter“ der Musik wesentlich der dynamische Verlauf betrachtet wird, wie Spitta ihn liest. Absteigende Melodieführung bedeutet Decrescendo, aufsteigende Crescendo, der Gesamtverlauf geht vom Forte des Beginns über das Piano in der Mitte zum Fortissimo des Schlusses. Die Rhythmik, „feurig, energisch“ gedeutet, motiviert Spitta zu einem stark appellativen Text, der im Detail tatsächlich „in genauem Anschluß“ an den dynamischen Verlauf gestaltet ist und insbesondere in jeder Strophe zu einem überwältigenden Schlussappell führt. Dieses „Deß woll'n wir fröhlich singen!“ hat tatsächlich gezündet. Das Lied wurde – trotz seiner wilhelminischen Pathetik und Bildwelt⁷⁰ – auch nach 1918 eifrig rezipiert und mutierte in Kirchenkampfzeiten sogar zum trotzigem Durchhalteappell, was ihm seinen Platz in den Nachkriegsgesangbüchern EKG (1950 ff.) und EG (1993 ff.) gesichert hat.

68 Heinrich Spitta nimmt dann das betont deutsch verstandene Christentum der Generation seines Vaters wörtlich als Lieferant für HJ-Musik und Melodienschöpfer für deutschchristliche Kirchenlieder. Ab 1957 ist er Dozent an der Pädagogischen Hochschule in Lüneburg. Im von ihm verfassten MGG-Lemma *Spitta* zählt er bei den Angaben zu seiner eigenen Person auch groß besetzte Chor- und Orchesterwerke mit Opus-Zahlen bis 95 auf (MGG 12 [1965], Sp. 1055–1058, hier Sp. 1058).

69 Fr. Spitta, *Zur Notenbeigabe*, in: MGkK 3 (1898) S. 312, die Notenbeigabe dann S. 313.

70 Zu den inhaltlichen Dimensionen des Liedes siehe Klek (wie Anm. 14), S. 152–156.

Notenbeigabe. Reformationsfest und Feiern des Evang. Bundes.

feurig, energisch.

Heinrich Schütz, Werke XVI, 84.

1. Kommt her, des Königs Aufgebot, die sei-
ne daß freudig wir in Drang und Not sein Lob er-
2. Ob auch der Feind mit großem Trutz und man-
cher wir haben Ruh und sicher Schutz durch sei-
nes Erma- che uns im Glauben fühn- und in der
3. Er las- se Herz und Sun-ge glühn, zu we-
ken

1. fah- ne sah- sen, Er hat uns sei-
ner schal- len las- sen. Er hat uns sei-
ner 2. List will für- men, Wie Gott zu un-
sern Vä- tern trat 3. Sie be rei- ne. Und ob auch un-
ser Au- ge nicht die Ge- mei- ne.

1. zu wah- ren an- ver- tra- et. für ihn wir tre-
ten auf den Platz. 2. auf ihr Ge- bet und Kla- gen, wird er, zu Spott- dem fei-
gen Rat. 3. in sei- nen Plau- mag dein- gen: Er führt durch Dun- fel uns zum Licht.

1. Und wo's den Her- zen grau- et, zum Kö- nig auf- ge-
schau- et! 2. uns durch die Flu- ten tra- gen. Mit ihm wir wol-
lens wa- gen! 3. läßt Schloß und Rie- gel sprin- gen. Deß woll'n wir fröh- lich sin-
gen!

