Heinrich Schütz aus französischer Sicht – Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945

Elisabeth Rothmund

Édith Weber zum 85. Geburtstag

Heinrich Schütz in Frankreich, Heinrich Schütz und Frankreich, Heinrich Schütz und die Franzosen: im Grunde genommen alles andere als eine Selbstverständlichkeit, zum einen, weil Schütz zeit seines Lebens wohl keinen oder nur sehr geringen Kontakt zu diesem Land hatte, andererseits aber auch, weil die Hindernisse auf einem französischen Weg zu Schütz vielleicht zahlreicher sind, als dies bei anderen (auch deutschen) Komponisten der Fall sein mag.

Zu den Gründen, die einen französischen Zugang zu Schütz erschweren können, gehört neben seiner Zugehörigkeit zur »alten« bzw. zur Barockmusik die doppelte Verankerung seiner Werke im protestantischen Glauben und in der deutschen Sprache. Lutheraner sind nämlich im katholischen Frankreich im doppelten Sinne eine Minderheit, zuerst als Protestanten, dann aber auch, weil mit Ausnahme bestimmter Regionen (z. B. das Elsaß oder die Gegend um Montbéliard) die Calvinisten gegenüber den Lutheranern deutlich überwiegen[1]. Das bedeutendste Hindernis bildete zumindest zeitweise und bildet teilweise auch heute noch die Sprache, denn im Unterschied beispielsweise zu Bach hinterließ Schütz ausschließlich Vokalwerke, so dass man sich mit seiner Schreibart nicht, wie etwa bei Bach, über Instrumentalkompositionen oder die Orgel vertraut machen konnte.

Diese drei Dimensionen (barock, lutherisch, deutsch), die das Wesen von Schütz' Musik bestimmen, bilden dennoch die drei wichtigsten Zugänge zu seinem Werk und verweisen auch auf die drei Hauptorte einer möglichen Schütz-Pflege und -Rezeption: In Frankreich interessiert man sich für Schütz in der Regel entweder aus musikalischen (als Barockmusikfreund), religiösen oder konfessionellen (als Protestant) oder im weitesten Sinne kulturellen und sprachlichen Gründen (z. B. als Germanist). Anwesend ist Schütz in Frankreich folglich vor allem im Konzert und in der Wissenschaft bzw. in der Publizistik sowie vereinzelt im evangelischen Gottesdienst.

Den Hindernischarakter dieser drei Aspekte des Schütz'schen Œuvres, denen man die im Verlauf der Geschichte nicht immer unproblematischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich hinzufügen könnte, darf man aber weder über- noch unterbewerten, denn auf die Schütz-Pflege in Frankreich haben sie sich nicht immer so negativ ausgewirkt, wie man zunächst denken könnte. So wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert die Wiederentdeckung von Schütz, bei der es sich doch wohl eher um eine Entdeckung überhaupt handelte, hauptsächlich von katholischen Kreisen betrieben, und auch die drei Kriege (der deutsch-französische Krieg von 1870/71 und die beiden Weltkriege des 20. Jahr-

1 Als drittwichtigste Konfession nach dem Katholizismus und dem Islam stellt der Protestantismus in Frankreich heute etwa 2 % der Bevölkerung. Ein gutes Drittel davon sind Reformierte (Calvinisten), etwas weniger als 20 % Lutheraner, die folglich etwa 0,4 % der französischen Bevölkerung ausmachen.

hunderts) haben die französische Schütz-Pflege nicht nachhaltig beeinträchtigen können: Sowohl vor dem 1. Weltkrieg als auch zwischen den Kriegen profitierte Schütz eindeutig von den Bemühungen um die deutsch-französische Freundschaft bzw. von paneuropäisch gefärbten Vorstellungen, wie man sie z. B. im Umfeld des Musikwissenschaftlers und Publizisten Romain Rolland[2] antraf, von dem später noch zu sprechen sein wird.

Aus den bereits genannten Gründen erfolgte die französische Annäherung an das Schütz'sche Werk natürlich unter zum Teil anderen Bedingungen als die deutsche; doch gab es auch gemeinsame Züge, sei es in der zeitgleichen Wiederentdeckung oder dem, was man im weitesten Sinne als ästhetisch-kulturelle Motivierung bezeichnen könnte. In beiden Ländern begann man aus z. T. sehr ähnlichen Gründen im Laufe des 19. Jahrhunderts, sich wieder oder erstmals für Schütz zu interessieren. 1834 erschien Carl von Winterfelds Studie zu Gabrieli[3], dreißig Jahre später wurden unter der Leitung von Brahms Kompositionen des Dresdner Kapellmeisters aufgeführt[4] und ab 1885 erschien im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die von Philipp Spitta betreute Schütz-Ausgabe, die erstmals das Werk des Sagittarius vollständig zugänglich machte[5]. In Frankreich sind die ersten Ansätze einer Schütz-Rezeption etwa im gleichen Zeitraum anzusiedeln, und wenn im Laufe der Geschichte Schütz in Frankreich oft auch als ein wenig exotisch bzw. als exquisiter Leckerbissen für auserlesene Kreise betrachtet werden konnte, so wurde immerhin hier die erste wissenschaftliche Schütz-Biographie veröffentlicht[6].

Versucht man die Gesamtentwicklung der Schütz-Rezeption und -Pflege in Frankreich zu charakterisieren, so könnte man sie vielleicht vorsichtig als im Zeichen einer fortschreitenden »Globalisierung« oder Internationalisierung stehend betrachten, insofern als die erste große Phase, die sich etwa vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erstreckt, möglicherweise »national-spezifischer« geprägt war als eine spätere Phase, die vor allem seit den 1970er und 1980er Jahren in die grenzüberschreitende neue Annäherung an die »Alte Musik« bzw. an die Barockmusik eingebunden werden muss. Oder anders formuliert: Der ganz frühe »französische« Schütz war eindeutig französischer als der heutige. Scheint das Jahr 1972 in Frankreich keine so große Rolle wie in anderen Ländern gespielt zu haben, so markierte das Jahr 1985, vorbereitet vielleicht durch das Rameau-Jubiläum von 1983, einen Durchbruch – dem man unter anderem die Gründung des Ensembles *Sagittarius* von Michel Laplénie[7] und des bis zu Beginn der

2 Der Essayist, Romancier, Musikschriftsteller und Historiker Romain Rolland (1866–1944) gilt als Begründer der französischen Musikwissenschaft. Nach einem Aufenthalt in Rom promovierte er 1895 mit einer Arbeit über die Anfänge der Oper in Europa. 1900 organisierte er in Paris den ersten musikwissenschaftlichen Kongress und gründete die Fachzeitschrift *Revue d'histoire et de critique musicales*. Von 1902 bis 1911 leitete er das Musikinstitut der École des Hautes Études Sociales, bevor er 1903 an die Sorbonne berufen wurde. 1913 trat er aus Gesundheitsgründen zurück. Vgl. auch die Artikel über Rolland von Jens Rosteck (MGG2, Personenteil 14 [2005], Sp. 298–301) und Robert Henderson (New GroveD2, 21, S. 530–531).

3 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 168–212: »Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz«.

4 Zusammen mit Motetten von Bach und Mendelssohn erklang am 6. Januar 1864 in der Wiener Singakademie die von Winterfeld im Anhang seiner Gabrieli-Studie veröffentlichte *Symphonia sacra* »Saul, Saul, was verfolgst du mich« (SWV 415). Das Stück war bereits 1835 vom Frankfurter Cäcilien-Verein (nach Georg Feder, »Verfall und Restauration«, in: Friedrich Blume u. a. [Hrsg.], *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 261) und 1857 in Leipzig durch Carl Riedel und seinen Chor aufgeführt worden; weitere Darbietungen folgten im Verlauf des 19. Jahrhunderts in verschiedenen deutschen Städten.

5 SGA.

6 André Pirro, *Schütz*. Paris 1913, 2/1924, Nachdruck Paris 1976.

2000er Jahre aktiven, von Jacques Pichard geleiteten *Ensemble vocal et instrumental Heinrich Schütz* verdankt. Ihnen folgten weitere auf Schütz spezialisierte Ensembles (darunter das Ensemble *Akademia* von Françoise Lasserre[8] und die *Chapelle Rhénane* von Benoît Haller[9]). Zur internationalen Einbindung von Schütz in Frankreich gehörte schließlich auch die Gründung der französischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft durch Édith Weber in den 1960er Jahren. Sie bildete für viele Schütz-Aktivitäten in Frankreich die Grundlage überhaupt.

Einen umfassenden Überblick zur Rolle von Heinrich Schütz in Frankreich von den Anfängen bis zur Gegenwart zu bieten, erweist sich angesichts der Vielfalt und einer nicht immer eindeutigen Quellenlage als ein nahezu aussichtsloses Unterfangen – will man mehr als lediglich Fakten anhäufen. Stattdessen soll hier der Fokus auf die weniger bekannten Anfänge der Schütz-Rezeption in Frankreich gerichtet werden, die den Zeitraum vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg umfassen. Gerechtfertigt erscheint diese Begrenzung zudem dadurch, dass diese erste Periode der französischen Schütz-Rezeption einen deutlichen inneren Zusammenhang aufweist, bevor der 2. Weltkrieg dann aus verschiedenen, nicht nur politischen Gründen einen ersten Einschnitt markierte.

*

Trotz innerer Kohärenz lassen sich innerhalb dieses ersten großen Zeitabschnitts zwei Phasen unterscheiden. Wurden die ersten Anfänge vor allem von der Kirche und Bildungseinrichtungen wie Musikschulen und Universitäten geprägt und getragen, verlagerte sich der Wirkungskreis seit den späten 1920er Jahren allmählich in die weltlichen Zirkel der Pariser Salons und der Privatkonzerte. Als Schlüsselereignisse der ersten Jahrzehnte gelten die Gründung der Pariser Schola Cantorum in der Mitte der 1890er Jahre und der Musikwissenschaft als universitäres Fach, die in der Einrichtung des ersten Lehrstuhls für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Sorbonne 1903[10] gipfelte. Auf den ersten Inhaber, Romain Rolland, folgte nach einigen Jahren der Verfasser der ersten Schütz-Monographie, André Pirro[11]. Nach dem 1. Weltkrieg, vornehmlich in den 1930er und 1940er Jahren, dominierte der Konzertbetrieb und hier vor allem die Persönlichkeit der Organistin und Dirigentin Nadia Boulanger (1887–1979). Der Übergang erfolgte relativ bruchlos, nicht nur aufgrund der engen Geistesverwandtschaft zwischen den Beteiligten, sondern auch durch die Rolle bestimmter Persönlichkeiten, darunter großzügige Mäzene wie die adlige Familie de Polignac: Zu den Förderern der »alten« Musik, namentlich auch der deutschen, gehörten zunächst Prince Edmond und seine Frau Winnaretta, später auch Princesse Marie-Blanche de Polignac, eine eingeheiratete Nichte, die als Sängerin in zahlreichen Konzerten von

7 www.sagittarius.fr. Bemerkenswerterweise studierte Michel Laplénie Germanistik, bevor er sich ausschließlich der Musik widmete.

8 www.akademia.fr.

9 www.chapelle-rhenane.com. Benoît Haller wuchs in einer protestantischen Familie im Elsaß auf.

10 In Deutschland entstanden die ersten Privatdozenturen für Musikwissenschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (Straßburg 1872, Wien 1882). Die ersten musikwissenschaftlichen Ordinariate wurden 1897 bzw. 1898 gegründet.

11 Als Gasthörer in der Orgelklasse von César Franck und Charles-Marie Widor begann André Pirro (1869–1943) seine Karriere als Organist und Kapellmeister, bevor er zum Mitbegründer des Lehrstuhls für Musikgeschichte an der Schola Cantorum wurde. Er lehrte ebenfalls am von Romain Rolland begründeten Musikinstitut der École des Hautes Études Sociales, bevor er 1912 zum Assistenten an die Sorbonne berufen wurde. 1930 zum ordentlichen Professor ernannt, hatte er den dortigen Lehrstuhl bis 1937 inne. Vgl. auch die Artikel über Pirro in MGG2, Personenteil 13, Sp. 623–624 (Schriftleitung bzw. Geneviève Thibault) sowie in New GroveD2 19, S. 778–779 (G. B. Sharp u. Jean Gribenski).

Nadia Boulanger mitwirkte. Musikalisch lässt sich eine Entwicklung von klein- bzw. kleinstbesetzten Werken, die fast ausnahmslos in französischer Übersetzung gesungen wurden, bis zur Aufführung größerer und anspruchsvollerer Werke in der Originalsprache verfolgen.

Der erste Durchbruch, den die Schütz-Pflege und -Rezeption um die Jahrhundertwende in Frankreich erfuhr, betraf den »Vater der deutschen Musik« natürlich nicht allein, sondern gehörte in einen weiteren Kontext, der sowohl von praktischen Bestrebungen zur Wiederbelebung bzw. Erneuerung der Kirchenmusik (gleichsam als französischer Zweig der Cäcilienbewegung) als auch von ästhetischen Überlegungen geprägt wurde, die man gewöhnlich mit dem Begriff des Historismus[12] verbindet. Charakteristisch war hier neben einer spürbaren Ablehnung der modernen Musik die Rückbesinnung auf die alten Meister und den Palestrinastil. Nicht nur Schütz profitierte davon, sondern auch andere wichtige Vertreter von Renaissance und Barock: beispielsweise Bach, Monteverdi, Carissimi, Lully, Rameau, Händel, Charpentier.

Um den Kontext zu verstehen, in dem Schütz' Musik zum ersten Mal in Frankreich erklingen konnte, muss man kurz auf die Situation der Kirche in Frankreich nach der Französischen Revolution zurückkommen. Im Vorfeld seien zwei Eckdaten genannt: das Konkordat von 1801, das zu Beginn der napoleonischen Zeit die Beziehungen zwischen Kirche und Staat für etwa ein Jahrhundert regelte, und das Motu Poprio *Tra le sollecitudini*, mit dem Papst Pius X. im November 1903 sich grundlegend zu Wesen und Gestaltung der Kirchenmusik äußerte. Die Gesetze zur Trennung von Kirche und Staat, die kurz danach (1905) in Frankreich das Konkordat aufhoben, hatten zunächst vor allem negative finanzielle Auswirkungen: Da die Kirchenmusik nicht mehr vom Staat finanziert wurde, waren gerade privat getragene Bildungseinrichtungen und Konzertunternehmungen verstärkt auf neue Mäzene angewiesen.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatte man versucht, die durch die Französische Revolution unterbrochene Tradition der »maîtrises« wiederherzustellen[13]. Zu diesem Zweck wurden verschiedene Gesellschaften und Lehrinstitute gegründet, etwa das Institut royal de musique religieuse von Etienne Alexandre Choron, in dem 1818 erstmals Werke von Bach und Palestrina in Frankreich erklangen, oder die 1843 von Joseph Napoléon Ney gegründete Société de musique vocale, religieuse et classique, die sich vor allem der Aufführung und Edition alter Musik widmete. Zehn Jahre später gründete Louis Niedermeyer die damals noch vom Staat subventionierte École de musique classique et religieuse, deren Schwerpunkt auf der Musik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert lag. Sie diente in erster Linie zur Ausbildung von Organisten und Kapellmeistern. An ein breiteres Publikum von Kennern und Liebhabern wandten sich dagegen Konzertgesellschaften, die um das Jahr 1870 entstanden: die Société des oratorios von Jules Etienne Pasdeloup (1868) und die von Charles Lamoureux nach englischem Vorbild gegründete Société française de l'harmonie sacrée, die ab 1873 versuchte, die großen Oratorien von Bach und Händel in französischer Übersetzung aufzuführen. Ähnliches nahm der Organist Alexandre Guilmant mit den Concerts du Trocadéro in Angriff. Der Versuch von Henry Expert, bereits in den frühen 1880er Jahren eine französische Bach-Gesellschaft zu gründen, scheiterte dagegen, trotz wohlwollender Unterstützung von César Franck, Camille Saint-Saëns und Charles Gounod[14].

12 Vgl. Carl Dahlhaus u. Friedhelm Krummacher, Art. *Historismus*, in: MGG2, Sachteil 4 (1996), Sp. 335–352.

13 Vgl. Britta Schilling-Wang, Art. *Paris*, VI. 19. Jahrhundert, 2. »Musikausbildung und Pflege Alter Musik«, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1364 f.

14 Einen ausführlichen Überblick findet man in: René de Castéra, *Dix années d'action musicale religieuse, 1890–1990. Les Chanteurs de Saint-Gervais, la Schola Cantorum*, Paris o. J., sowie bei Romain Rolland, *Esquisse du mouvement musical à Paris depuis 1870*, in: ders., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris 1908, S. 207–278. Der Text erschien zunächst in

Auch die Mitte der 1890er Jahre gegründete Schola Cantorum, Erbe von Choron und Niedermeyer und für mehrere Jahrzehnte maßgebende Institution im geistlichen Musikleben der französischen Hauptstadt, war ursprünglich als Kirchenmusikgesellschaft unter dem Namen *Société de propagande pour la divulgation des chefs d'œuvre religieux* (»Gesellschaft zur Verbreitung und Förderung der Meisterwerke der Kirchenmusik«) ins Leben gerufen worden. Zu ihren Gründern zählten neben Guilmant der Komponist und Dirigent Vincent d'Indy und vor allem der junge Kapellmeister der Église Saint-Gervais, Charles Bordes. Als Schüler von Franck begeisterte er sich zusammen mit seinem Mitschüler Henry Expert für die Musik der Alten Meister und gab erstmals am Donnerstag der Karwoche 1891 ein Konzert mit Allegris *Miserere* und Palestrinas *Stabat Mater*, mit dem er sich entschieden gegen die modernen Tendenzen von Realismus und Verismus richtete. Dieser regelrechte Kampf gegen die moderne Musik wurde in den folgenden Jahren intensiv fortgeführt. Nach dem Erfolg einer kompletten Konzertreihe zur Karwoche 1892 ging aus dem Projektchor ein auf Dauer angelegtes, mehr oder weniger professionelles Ensemble hervor, das fortan als *Société des Chanteurs de Saint-Gervais* auftrat[15]. Unter Bordes wurde es zu einem der wichtigsten Träger der Schütz-Renaissance in Frankreich; bereits in den frühen 1890er Jahren kamen im Rahmen der von Eugène d'Harcourt organisierten Konzerte der Société in der Rue Rochechouart Werke des Dresdner Kapellmeisters zu Gehör.

Am vierfachen Ziel, das sich die Gründer der 1894 entstandene Schola Cantorum gesetzt hatten, lassen sich die Gemeinsamkeiten mit dem deutschen Cäcilienverein ablesen, zu dem übrigens gute, wenn auch nicht immer unkritische Beziehungen bestanden: die Rückkehr zum gregorianischen Gesang, die Wiedereinsetzung des Palestrinastils, die Gründung einer modernen, auf diese beiden Grundpfeiler gestützte Kirchenmusik und die Verbesserung des Orgelrepertoires.

Nach zwei Jahren wurde aus der Schola eine zunächst auf liturgische und geistliche Musik spezialisierte Schule, die ihren angestrebten Wirkungskreis schnell erweiterte, als auch in den Fächern Kontrapunkt, Musikgeschichte und musikalische Praxis Kurse angeboten wurden, wodurch die Schola zur Entstehung der modernen Musikwissenschaft in Frankreich nicht unwesentlich beitrug. Ferner setzte sie sich für die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der Musik aus Renaissance und Barock ein. Angeboten wurden eine kostenlose Grundausbildung, ein kostenpflichtiges Aufbaustudium sowie Abendkurse für das breitere Publikum. Im Beirat der Gesellschaft fanden sich damals berühmte Namen: etwa der schon erwähnte Prince Edmond de Polignac, dessen Werk nach seinem Tod 1901 von seiner Frau Winnaretta (geborene Singer) fortgeführt wurde; als Erbin des Nähmaschinenfabrikanten Isaac Merritt Singer betätigte sie sich bis am Vorabend des 2. Weltkriegs als großzügige Musikmäzenin. Sie war nicht nur eine glühende Wagner-Verehrerin und Förderin der zeitgenössischen Musik[16], sondern auch eine

deutscher Übersetzung unter dem Titel *Paris als Musikstadt* in der von Richard Strauss herausgegebenen Reihe *Die Musik* (Berlin 1904/1905).

15 Diesen Namen behielt das Ensemble, auch nachdem die Sänger 1902 aus der Kirche verwiesen wurden. Kurze Zeit später legte übrigens Bordes aus Protest gegen diese vom neuen Pfarrer der Kirche getroffene Entscheidung sein Kapellmeisteramt nieder.

16 Winnaretta Singer-Polignac (1865–1943) unterstützte sowohl Komponisten wie Igor Stravinsky, Eric Satie, Manuel de Falla oder Francis Poulenc als auch Interpreten wie Clara Haskil, Artur Rubinstein, Wladimir Horowitz und viele andere. Vgl. Sylvia Kahan, *»Quelque chose de très raffiné et de très musical«. La collaboration entre Nadia Boulanger et Marie-Blanche de Polignac*, in: Alexandra Laederich (Hrsg.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger, témoignages et études*, Lyon 2007, S. 85–98. Zu ihrer Tätigkeit als Mäzenin und »Muse der Moderne«, s. auch www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2004/ts_20041218/ts_20041218_05.html sowie den Beitrag von Sabine Fringes für eine

ebenso eifrige Verteidigerin der deutschen Barockmusik: eine Vorliebe, die sie mit ihrem in Deutschland aufgewachsenen Ehemann teilte. Zu diesem Kreis sowie zum Vorstand der etwas später entstandenen Bach-, Händel- und Palestrina-Gesellschaften[17], die oft den Bemühungen ehemaliger Schüler der Schola Cantorum zu verdanken sind, gehörte außerdem eine immer gleiche kleine und engagierte Gruppe aus Komponisten und Musikern. Auch Romain Rolland, der als moralische und wissenschaftliche Autorität galt, war dabei.

Allmählich entwickelte sich die Schola zu einer Art moderner und wissenschaftlicher Alternative zum Pariser Conservatoire. Ihre Aktivitäten erstreckten sich über vier Bereiche – Unterricht, Verlagswesen, Konzerte, Publizistik[18] –, und in allen hatte Schütz einen kleinen, aber festen Platz.

In den Programmen der von der Schola Cantorum oder in ihrem Umfeld, z. B. von den *Chanteurs de Saint-Gervais*, organisierten bzw. mitgestalteten Konzerte ist Schütz in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts regelmäßig vertreten. Besonders bemerkenswert ist vor allem zu Beginn der pädagogische Impuls, durch eine geschickte Kombination aus Konzerten und einführenden Vorträgen die noch unbekannte Musik unbekannter Meister dem Publikum näher zu bringen. So erklangen am Aschermittwoch 1899, eingebunden in einen Vortrag von André Pirro, mehrere kleine geistliche Konzerte von Schütz. Sie konnten sich eines äußerst positiven Echos erfreuen; in der Berichterstattung avancierte Schütz sogar zur Vergleichsgröße: Man charakterisierte ein französisches (!) Werk mit den Worten, es sei »so schön wie ein Stück von Schütz«[19]!

Auch wenn (oder gerade weil) die Werke in französischer Übersetzung gesungen wurden, scheute man keine Mühe, sie soweit wie möglich in ihren Entstehungskontext einzubinden. Deutlich wird dabei, wie wenig es sich bei der Exhumierung dieser alten, in Vergessenheit geratenen Werke um ein bloß museales oder archäologisches Anliegen handelte: Die Musik sollte möglichst lebendig sein[20]. In diesem Sinne wird bereits 1896 »Henri Schütz« in der *Tribune de Saint-Gervais* durch einen längeren Beitrag gewürdigt, in welchem er nicht mehr nur als »einer jener ehrwürdigen Vorläufer, dessen Kenntnis einzig den Gelehrten obliegt«, sondern als »ein wieder lebendig gewordener Künstler« gefeiert wird[21]. Kaum

Sendung im Deutschlandradio am 25. April 2009: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/954806/ (letzter Zugriff 12. 12. 2012).

17 Die *Société Bach* wurde 1905, die *Société Haendel* 1908 gegründet.

18 Die Gesellschaft bzw. die Schule gab seit 1889 ihre eigene Fachzeitschrift heraus: *La Tribune de Saint-Gervais. Bulletin mensuel de la Schola Cantorum, fondée pour encourager l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne, l'amélioration du répertoire des organistes.* Seit 1902 erschien auch zweimal im Monat das Mitteilungsblatt *Les Tablettes de la Schola*, das über Konzerte und verschiedene Aktivitäten informierte, so dass die *Tribune* sich zu einem anspruchsvollen wissenschaftlichen Organ entwickeln konnte.

19 Es handelte sich um ein Duett von Du Mont: »[…] beau comme du Schütz!« in: La Tribune de Saint-Gervais 5 (1899), Nr. 5, S. 126. Auch eine Komposition von Vincent d'Indy wird als so scharf und durchdringend erachtet wie die Motetten von Schütz (»[…] pénétrant comme tel motet de Schütz […]«), in: ebd., Nr. 9–10, S. 258.

20 Vgl. dazu Castéra (wie Anm. 14), S. 8: »Le grand mérite de Saint-Gervais n'est pas tant d'avoir exécuté les oeuvres des maîtres en toute perfection que de les avoir rendues vivantes, et cela à tel point que pour les auditeurs familiarisés avec celles-ci, nulle autre musique religieuse ne peut tenir à côté et que, à de rares exceptions près, elles leur paraissent fraîchement écloses.« (»Der große Verdienst von Saint-Gervais besteht nicht so sehr darin, die Werke der Meister überzeugend aufgeführt als sie vielmehr wieder lebendig gemacht zu haben, und zwar in solchem Maße, dass für die damit vertraut gemachten Zuhörer keine andere geistliche Musik daneben mehr bestehen kann und sich diese Werke bis auf ganz seltene Ausnahmen so anhören, als wären sie gerade erblüht.«)

ein Jahr davor staunte man nicht schlecht über den durchschlagenden Erfolg von kleinbesetzten Werken dieses »so gut wie unbekannten alten Meisters«, der die »unsterblichen Kompositionen des großen Bach« beinahe in den Schatten gestellt hätte[22]. Seit der Mitte der 1890er Jahre wurden nämlich regelmäßig Bach-Kantaten in Paris aufgeführt. 1894 und 1895 veranstaltete zum Beispiel Charles Bordes zusammen mit den Chanteurs de Saint-Gervais breit angelegte Zyklen in Eugène d'Harcourts Konzertsaal. Vor etwa 1500 Zuhörern, darunter zahlreiche Studenten und Arbeiter, erklangen pro Konzert jeweils zwei Kantaten. Als »Zwischenspiel« wurde häufig eine kleine Vokalkomposition von Schütz eingeschoben.

Am 14. Februar 1895 erfolgte in diesem Rahmen die französische Erstaufführung des *Dialogo per la Pascua* SWV 443, zusammen mit den Kantaten BWV 2 *Ach Gott vom Himmel sieh darein* und BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*. Zwei Wochen später konnte das Publikum Schütz' »O quam tu pulchra es« SWV 265 (*Symphoniae sacrae* I) hören (dazu die Kantaten BWV 78 *Jesu der du meine Seele* und BWV 140 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*). Am 14. März erklangen das kleine geistliche Konzert »Ich will den Herren loben allezeit« (»Je veux louer sans cesse le Seigneur«) SWV 306 und die *Symphonia sacra* »Venite ad me« SWV 261 – beide Werke in Erstaufführung – mit den Kantaten BWV 38 *Aus tiefer Not* und BWV 131 *Aus der Tiefe*. Aus dem Bericht in der *Tribune de Saint-Gervais* geht hervor, dass an diesem Abend das Schütz'sche Konzert derart entzückend vorgetragen wurde, dass die Sängerin es zwei Mal wiederholen musste[23]. Auch in den folgenden Jahren scheinen Bach-Konzerte gute Gelegenheiten geboten zu haben, neue Schütz-Werke aufzuführen, so z. B. 1905 ein »Cantique de la Passion«, das in der französischen Übersetzung von Félix Raugel mit »Loué sois-tu« (»Gelobt seist du«) anfängt: wahrscheinlich der *Gesang der drei Männer im feurigen Ofen* SWV 448, der zusammen mit Bachs *Actus Tragicus* BWV 106 zur Aufführung gelangte.

Auch in den Konzerten der 1908 gegründeten Händel-Gesellschaft und der kurz darauf entstandenen Palestrina-Gesellschaft kamen nach dem Vorbild der Bach-Konzerte Werke von Schütz zur Aufführung. Die Programmgestaltung mit »Intermedium« bot die Möglichkeit, auch weniger Bekanntes wie Schütz, Buxtehude oder Scheidt[24] dem Publikum vertraut zu machen. Zu Gehör kamen unter anderem die *Histoire de Jésus au temple* (in der Übersetzung von Félix Raugel), womit wohl die *Symphonia sacra* »Mein Sohn, warum hast du uns das getan« SWV 401 gemeint ist, der von Vincent d'Indy übertragene *Dialogue du Pharisien et du Publicain* SWV 444, der Schlusschor der *Matthäus-Passion* SWV 479 sowie Auszüge aus den *Sieben Worten* SWV 478. Eine Aufführung des gesamten Werkes erfolgte 1913 in der Basilique du Sacré-Cœur[25].

Auch außerhalb von Paris erklangen sehr früh schon Schütz-Werke, zunächst allerdings in der Regel von Pariser Sängern aufgeführt: den Chanteurs de Saint-Gervais oder, häufiger, vom vierköpfigen Solisten-Ensemble der Schola Cantorum, das unter der Leitung von Charles Bordes zahlreiche »Propaganda-Reisen« in die Provinz unternahm. Das Ziel war, dort ebenfalls Gesellschaften von Freunden der Alten Musik oder gar regionale Ableger der Schola zu gründen – was auch gelang. Der missionarische Zug, der solchen Unternehmungen anhaftete, lässt sich an einem Bericht über ein Bach-Konzert im südfranzösischen Toulouse erkennen: So sehr man die dortige Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* und einer

21 La Tribune de Saint-Gervais 2 (1896), Nr. 1, S. 4.

22 Ebd. 1 (1895), Nr. 3, S. 13.

23 Castéra (wie Anm. 14), S. 24. Erstdruck in: La Tribune de Saint-Gervais 6 (1900), S. 188.

24 Von Buxtehude erklang 1909 die Kantate *Gott hilf mir* (BuxWV 34) in einer Übersetzung von Henriette Fuchs.

25 Zu SWV 401: Les Tablettes de la Schola 1908–1909, S. 64–65. Zu SWV 444 : ebd., 1909–1910, S. 73. Zu 1913: La Tribune de Saint-Gervais 19 (1913), Nr. 5, S. 127.

Passion begrüßt, so groß ist das Unverständnis angesichts einer Auffassung der Musikgeschichte, die erst bei Bach anfängt. Vermisst werden neben Carissimis Historien, Palestrinas Madrigalen, Vittorias und Naninis »bewegenden Motetten« an erster Stelle die »wunderbaren geistlichen Konzerte« von Schütz[26].

Für den Zeitraum von 1896 bis zum 1. Weltkrieg sind Aufführungen von Schütz-Werken unter anderem in folgenden französischen Städten verzeichnet:

- Le Havre: 1896 ein einstimmiges, nicht näher zu identifizierendes »Halleluja«[27]
- Rouen: 1898 geistliche Konzerte im Rahmen eines Vortrags von Charles Bordes; 1911(?) SWV 285, 289, 478; 1913 die *Weihnachtshistorie* SWV 435 als französische Erstaufführung in der Übersetzung von M. Ebel[28]
- La Rochelle: 1898 SWV 306[29]
- Saint-Jean de Luz: 1898 *Verba mea auribus percipe* SWV 61[30]
- Avignon: 1899 SWV 289, anlässlich der »Fêtes musicales«[31]
- Caen: 1900[32]
- Orléans: 1902[33]
- Lyon: 1902 Osterdialog SWV 443[34]
- Clermont-Ferrand: 1905 Osterdialog SWV 443 anlässlich der »Assises musicales religieuses«[35]

Weitere Konzerte gab es in Pau, Tours, Bayonne, Lille, Nantes, Marseille, Besançon, Montpellier und sogar im Ausland: Belegt sind Aufführungen in Luxemburg sowie 1902 bei den Fêtes musicales de la Schola Cantorum im belgischen Brügge[36]. Wie Schütz vom Publikum aufgenommen wurde, lässt sich nur schwer ermitteln, da fast nur noch einseitige Quellen verfügbar sind, in welchen die Darstellung generell positiv ausfällt. Berichte über enttäuschende Erfahrungen finden sich jedoch vereinzelt in der *Tribune de Saint-Gervais*, so z. B. über ein Konzert in Caen in der Normandie. Dass Schütz es dort erheblich schwieriger hatte als etwa Carissimi oder Charpentier, stimmt den Berichterstatter etwas nachdenklich; zwar könne man den Geschmack der Zuhörer nicht immer in die gewünschte Richtung lenken, doch will ihm nicht einleuchten, warum das Publikum die »perfekte lateinische Deklamation« der »reinen Musikalität« vorzog, wofür Schütz doch ein unübertroffenes Beispiel biete[37]. 1898 war dagegen im nicht weit entfernten Rouen der Erfolg von Schütz, den Bordes zusammen mit baskischen und bretonischen Kirchenliedern im Rahmen eines Konzertvortrags über das volkssprachliche Kirchenlied aufführen ließ, nicht zu übersehen[38].

26 La Tribune de Saint-Gervais 4 (1898), Nr. 2, S. 44.
27 Ebd. 2 (1896), Nr. 11, S. 171.
28 Ebd. 4 (1898), Nr. 3, S. 72; Les Tablettes de la Schola 1910–1911, S. 96; 1911–1912, S. 53.
29 La Tribune de Saint-Gervais 4 (1898), Nr. 5, S. 115.
30 Ebd. Nr. 9, S. 213.
31 Ebd. 5 (1899), Nr. 10.
32 Ebd. 6 (1900), Nr. 6, S. 189.
33 Ebd. 8 (1902), Nr. 5–6, S. 174.
34 Les Tablettes de la Schola 1902 (Sondernummer 9. Dezember 1902).
35 La Tribune de Saint-Gervais 11 (1905), Nr. 4–5, S. 100.
36 Ebd. 8 (1902), Nr. 5–6, S. [161]. Zur Aufführung gelangten der Schluss-Chor der *Matthäus-Passion* und der Osterdialog.
37 Ebd. 6 (1900), Nr. 6, S. 189: »Quant à Schütz, il porta moins, ceci est pour nous étonner, mais les impressions sur le public ne se commandent pas. L'auditeur préférerait-il la juste déclamation, même latine, à la pure musicalité? En tant

Außer in regelmäßigen Vorträgen und Konzerten war die Schola Cantorum darauf bedacht, im Bereich der Publizistik dauerhafte Spuren zu hinterlassen, auf die das interessierte oder bloß neugierig gemachte Publikum zurückkommen konnte. Zu Schütz erschien gleich im 2. Jahrgang der *Tribune de Saint-Gervais* im Rahmen einer mehrteiligen Reihe von Michel Brenet[39] über die Anfänge des Oratoriums ein längerer, sehr positiver Artikel; darin werden die geniale Kunst des Dresdner Komponisten gepriesen und »die Wahl der Stoffe, die Stimmführung und -gestaltung (im erzählenden Rezitativ oder in den Dialogen)« wie »der Kompositionsstil (die ergreifende, wenn nicht genuin dramatische Gestaltung der Textvorlage, die ausdrucksreiche Vielfalt der Rhythmen, der Themen, der Harmonik und die Einführung von bestimmten Instrumentalfarben)« hervorgehoben[40]. 1900 brachte die *Tribune de Saint-Gervais* gleich zwei grundlegende Beiträge von André Pirro[41], der im selben Jahr die Ausgabe einer Auswahl kleiner geistlicher Konzerte ebenfalls mit einer ausführlichen historischen Notiz versah: einem Überblick zu Leben und Werk, der immerhin zwölf Seiten umfasste[42]. Unmittelbar vor Beginn des 1. Weltkriegs gab er seine bereits erwähnte, für damalige Verhältnisse recht umfangreiche und gut dokumentierte Schütz-Monographie heraus, eine 2. Auflage erschien nach dem Krieg (1924). Die meisten deutschen Publikationen zu Schütz sowie die damals zugänglichen Quellen (Vorreden zum Werk oder biographische bzw. autobiographische Dokumente zum Lebenslauf und Werdegang sowie die Spitta-Ausgabe) scheint Pirro gekannt zu haben[43], und auch der historisch-kulturelle Rahmen, in dem sich Schütz bewegte, war ihm recht vertraut. Hatte Charles Bordes die Pioniertat vollbracht, Schütz in Frankreich überhaupt bekannt zu machen, so profilierte sich Pirro damals als der beste französische Schütz-Kenner.

Auch in den *Tablettes de la Schola* erschienen, meist im Zusammenhang mit Konzertprogrammen, längere Betrachtungen zu Schütz und seinem Werk, aus denen ersichtlich wird, wie sehr man sich ihn zum Verbündeten im eigenen Kampf machte. Als Beispiele seien hier ein Beitrag von Michel Brenet aus dem Jahr 1905 sowie die Einführung in ein Konzert aus dem Jahr 1908 genannt, auf dessen Programm zwei

que musique pure, Heinrich Schütz a tout pour plaire. Pourquoi les Plaintes d'Ezechias, monotones pour le musicien moderne, l'emporta-t-elle sur l'Exauce-moi, ce duo admirable du vieux maître de Dresde?« Bei der »Plainte d'Ezechias« handelte es sich um einen Auszug aus der gleichnamigen Historie von Carissimi, bei »Exauce-moi« um das kleine geistliche Konzert SWV 289.

38 Ebd. 4 (1898), Nr. 3, S. 72.

39 Hinter dem Pseudonym verbirgt sich die französische Musikwissenschaftlerin Marie Bobillier (1858–1918).

40 La Tribune de Saint-Gervais 2 (1896), Nr. 1, S. 4: »Dans maintes pièces insérées, soit dans ses *Cantiones Sacrae*, soit dans ses ›Petits Concerts Spirituels‹ en langue allemande, soit principalement dans la troisième partie de ses *Symphoniae sacrae* (1650), le choix des sujets (dialogue de l'enfant Jésus enseignant dans le Temple, conversion de Saint Paul, versets des Evangiles ou du Cantique des Cantiques), la disposition des voix (narration récitée, dialogues), le style de la composition (accentuation pathétique, sinon réellement dramatique, des textes, variété expressive des rhythmes, des thèmes, des harmonies, introduction partielle du coloris instrumental), tout montre Schütz entrant plus ou moins avant, mais d'une façon toujours géniale, dans la voie de l'oratorio.«

41 *Heinrich Schütz*, in: La Tribune de Saint-Gervais 4 (1900), Nr. 4, S. 97 ff.; *Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz*, in: ebd., Nr. 11, S. 314–321.

42 Heinrich Schütz, *Petits Concerts Spirituels (Sélection). Publiés avec réalisation de la basse chiffrée par Alexandre Guilmant. Traduction française de J. Gravollet. Notice historique et critique d'André Pirro*. Paris, o. J. [Bibliothèque Nationale de France: VMG-39099 und D-11669].

43 Genannt werden in der Bibliographie u. a. Werke und Studien von Friedrich Chrysander, Moritz Fürstenau, Hermann Kretzschmar, Johann Mattheson, Arnold Schering, Max Seiffert, Friedrich und Philipp Spitta, Carl von Winterfeld. Pirro scheint auch ein aufmerksamer Leser von Publikationen wie MfM, VfMw, StMw, ZfMw und AfMw gewesen zu sein. Außerdem erwähnt er in der 2. Auflage seiner Monographie die 1922 gegründete Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

Dialoge sowie die *Matthäuspassion* standen. Brenet würdigt Schütz als einen für den Übergang zwischen alter Vokalpolyphonie und frühbarocker, von Generalbass und Monodie geprägter Expressivität typischen Komponisten, dem eine einmalige Balance zwischen Tradition und richtig verstandener Moderne gelungen sei. Wenn Schütz auch noch im alten Stil geschrieben habe, erscheine er jedoch wie einer, der auf seinem Weg zu neuen unbekannten Gefilden hie und da einen Abschiedsblick auf die bereits zurückgelegte Strecke werfe. »Der prächtige Schatten der Palestrinischen Gipfel beschützt ihn noch von ferne; doch unter seinen Schritten blitzt erstmals das neue Licht auf, mit welchem Bachs Genie den Horizont wird erglühen lassen.«[44] Schütz als Brücke zwischen Palestrina und dem hoch verehrten Bach also. Auch die Werkeinführung zu den Dialogen und zur *Matthäuspassion* ist aufschlussreich, zeigt sie doch Schütz' Festhalten an den Werten der »alten« Musik: Wird er auch als genialer Vorläufer und Ankündiger von Bach dargestellt, so sticht er besonders dadurch hervor, dass er mit seiner »rückwärtsgewandten« Komposition vor allem gegen die »prunkvollen«, wenn nicht gar prunksüchtigen Werke der »neuen italienischen Musik« habe protestieren wollen[45]. Es ist also der reife Schütz der letzten Jahre, den man bewundert – der ja seinen Schüler Christoph Bernhard um eine Trauermotette »im palestrinischen Stil« gebeten habe[46]. Abseits von parteiischen Stellungnahmen jedoch und über vereinzelte Fälle von nationaler oder konfessioneller Voreingenommenheit hinaus[47] trifft man auch häufig in der *Tribune* auf Beiträge, die bezeugen, welchen überaus starken Eindruck Schütz' Werke, in welchen man eine Art Quintessenz der geistlichen bzw. der christlichen Vokalmusik erkannte, bei den Hörern hinterlassen konnten. Besonders Passionen, Historien und die Dialoge wurden als tief bewegend und von echter Frömmigkeit und Gottesfurcht erfüllt empfunden. Zum Osterdialog schrieb zum Beispiel Albert Groz 1908, dieser wirke wie ein Kirchenfenster, in dessen Mitte die Figur Christi erstrahle, umgeben von einer mystischen Klarheit. Es würde einen fast ein Schrecken überkommen, so nah fühle man sich am Mysterium, wenn die ferne und tiefe Stimme des Wiederauferstandenen den dreifachen Ruf »Maria! Maria! Maria!« ausspreche. Alle visuelle Kunst übertreffend sei dies wahrhaftig visionäre Kunst[48]. Über eine ähnliche Ergriffenheit bei der ersten Entdeckung

44 Les Tablettes de la Schola 1905–1906, Nr. 3 (15. Dezember): »S'il se plaît à écrire quelquefois dans les anciennes formes, c'est à la façon d'un voyageur en marche vers des pays inconnus, et qui s'arrête par instants pour jeter un regard d'adieu sur le chemin parcouru. L'ombre magnifique des cimes palestriniennes l'abrite encore, de loin ; mais sous ses pas surgissent les premiers éclairs de la lumière nouvelle dont le génie de Bach enflammera l'horizon.«

45 Ebd. 1907–1908 Das Konzert fand im März statt.

46 André Pirro, *Les formes de l'expression* (wie Anm. 41), S. 315: »[…] cette prière qu'il fait à son élève Christoph Bernhard d'écrire pour ses funérailles quelques chants à l'imitation de Palestrina.«

47 Solche Misstöne treten äußerst selten auf und scheinen auf vereinzelte Mitarbeiter der *Tribune* begrenzt zu sein. Stellvertretend sei hier der Kommentar zum *Hodie Christus natus est* SWV 456 erwähnt, das zum Weihnachtsfest 1897 während der Mitternachtsmesse in Saint-Gervais gesungen wurde (vgl. La Tribune de Saint-Gervais 9, 1898, Nr. 1, S. 22). Als »übertrieben und weitschweifig« empfand es der Berichterstatter, »wie es oft Werke der deutschen Kirchenmusik sind, die von der katholischen und lateinischen Gnade unberührt geblieben sind«. Dies gelte auch für die Werke des großen Bach (»[…] démesuré et redondant comme souvent les œuvres religieuses allemandes que n'a pas touchées la grâce catholique et latine, fussent-elles du grand Bach lui-même.«). Der eigentliche Grund für die schroffe und überhebliche Äußerung liegt wahrscheinlich nicht so sehr in der musikalischen Beschaffenheit des Werkes als vielmehr darin, dass man in einer katholischen Kirche, dazu noch während der Weihnachtsmesse, protestantische Musik erklingen ließ.

48 La Tribune de Saint-Gervais 14 (1908), Nr. 5, S. 115: »On dirait d'un vitrail au centre duquel la figure du Christ apparaîtrait environnée d'une lueur mystique. C'est presque de l'effroi que l'on ressent, tellement on se sent près du mystère, lorsque la voix lointaine et grave du Ressucité murmure le triple appel: ›Maria! Maria! Maria!‹ C'est mieux que de l'art visuel: c'est de l'art visionnaire.«

des Osterdialogs berichtet auch Camille Bellaigue in seinem Nachruf auf den 1909 im Alter von nur 46 Jahren verstorbenen Charles Bordes: An einem Wintermorgen habe sich dieser im Übungsraum der Église Saint-Gervais ans Harmonium gesetzt und den Dialog vorgesungen. »Zwischen der geweihten Stätte und uns gab es nur eine Mauer; während des erhebenden Dialogs glaubten wir Gottes Nähe zweifach zu spüren – im nahen Kirchenraum sowie im Genie des alten Meisters.«[49]

Auch Noten konnten regelmäßig als Beigabe in der *Tribune* veröffentlicht werden – so z. B. 1900 der Schlusschor der *Matthäuspassion*, der in den folgenden Jahren und Jahrzehnten zu einer der beliebtesten und meistgesungenen Kompositionen von Schütz wurde. Als Chorkomposition bot er außerdem eine willkommene Abwechslung zu den solistisch besetzten *Kleinen Geistlichen Konzerten* und *Cantiones* bzw. *Symphoniae sacrae*. Zu den wichtigsten verlegerischen Leistungen in Sachen Schütz gehört neben Pirros Monographie die Herausgabe einer Auswahl von klein besetzten Werken um 1900. Der Generalbass wurde von Alexandre Guilmant eingerichtet.

Dieser Band ist der zweite einer Reihe, in der man auch Carissimis Historien, Werke von Charpentier sowie die Chöre von Jean-Baptiste Moreau zu Racines biblischer Tragödie *Esther*[50] findet, außerdem italienische und französische Meister aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Von Schütz sind folgende Werke aus den beiden Teilen der *Kleinen Geistlichen Konzerte* enthalten: »O süßer, o freundlicher« (»Mon âme, prenant l'essor, s'envole vers les sphères saintes«) SWV 285; »Erhöre mich« (»Exauce-moi!«) SWV 289; »Das Blut Jesu Christi« (»Ton sang, Seigneur Dieu«) SWV 298; »Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz« (»O pieux amour, tu soutiens nos faibles cœurs«) SWV 299; »Ich will den Herren loben allezeit« (»Je veux louer sans cesse le Seigneur«) SWV 306; »Quando se claudunt lumina« SWV 316; »Die Seele Christi heilige mich« (in lateinischer Sprache als »Anima Christi sanctifica me«) SWV 325. Der letzte Band ist deutschen Barockmeistern gewidmet und enthält neben einer Bach-Motette den Schlusschor von Schütz' *Matthäuspassion* sowie den Osterdialog.

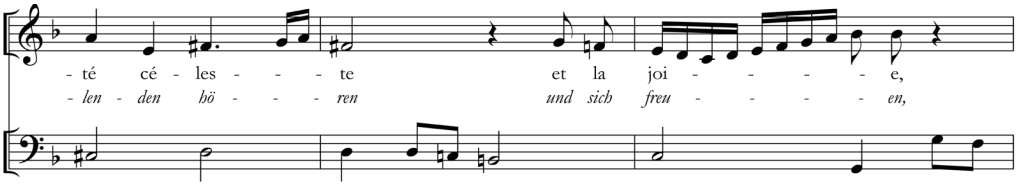
Zu den besonderen Charakteristiken dieser frühen klanglichen Präsenz von Schütz in Frankreich gehört die Tatsache, dass die deutsch textierten Werke zunächst nur in französischer Übersetzung gesungen wurden. Eine solche Praxis war damals durchaus üblich – auch die Kantaten und Passionen von Bach wurden nur mit französischem Text gesungen. Gerade der Rückgriff auf die Übersetzung zeugt davon, dass es bei der Wiederbelebung von Schütz darum ging, die aufgrund ihres Alters und ihrer kulturellen Herkunft doppelt fremde Musik so nahe wie möglich ans Publikum zu tragen und so lebendig wie möglich zu gestalten, damit man sie sich auch aneignen konnte. Nach heutigen Kriterien wäre eine solche Übersetzungspraxis als Verrat am Werk einzustufen, umso mehr als Schütz in für uns heute als anachronistisch anmutender Weise der Ästhetik der damaligen textlichen Grundlagen für geistliche Vokalmusik angepasst wurde. Anklänge an Stil und Formulierungen, wie man sie z. B. in den Werken von Gounod, Saint-Saëns u. a. vorfindet, sind nicht zu übersehen. Doch zeugt gerade diese Anpassung an die Erwartungen und den Geschmack der angestrebten Rezipienten von der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Fremden: Die Übersetzung war damals der einzige Weg, das französische Publikum für deutsche Musik zu interessieren; man beschritt ihn also, und der Erfolg der immer gut besuchten Konzerte beweist, wie recht man hatte.

49 Ebd. 15 (1909, Sonderheft zum Tode von Charles Bordes), S. 12.

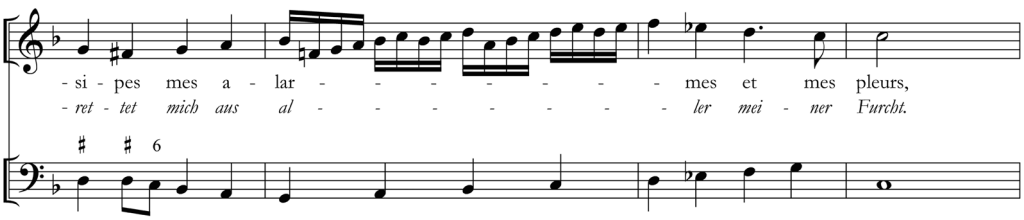
50 Jean Racine, *Esther. Tragédie tirée de l'Ecriture Sainte*, Paris 1689. Moreau (1656–1733) war »maître de musique« am Hof Ludwigs XIV. und komponierte die Musik auch zu Racines anderem biblischen Trauerspiel *Athalie*.

Natürlich stellt sich hier die Frage nach den Übersetzungskriterien, die am besten anhand einiger Beispiele beantwortet werden kann. Die folgenden Notenbeispiele sind auf den Generalbass und die Vokalstimmen reduzierte Versionen aus dem von Guilmant herausgegebenen Band, der noch relativ leicht zugänglich ist. Vom Aufführungsmaterial der übrigen Werke, z. B. der Dialoge, der *Symphoniae sacrae* und der Historien, scheint sich leider nichts erhalten zu haben. Soweit möglich, bemühte man sich um eine einigermaßen sinntreue Übersetzung, doch waren in der Regel rein musikalische, in diesem Fall aufführungspraktische Überlegungen ausschlaggebend. Der Sinn wurde nur dann aufs Genaueste beibehalten, wenn die Absicht des Komponisten durch die Übersetzung nicht entstellt oder verfälscht wurde. Entscheidend war, dass der Text weiterhin sinnvoll gesungen werden konnte, was nicht selten dazu führte, dass man zugunsten der Beibehaltung eines sinnträchtigen Motivs, einer aussagekräftigen musikalisch-rhetorischen Figur oder einer besonderen Klangfarbe vom Wortlaut abwich.

Im Idealfall, der allerdings selten erfolgte, gelang es, die Verbindung von Text und Musik exakt beizubehalten – z. B. in SWV 306 *Ich will den Herren loben allezeit,* wo »freuen« mit »joie« übersetzt wird. Dies erlaubt es, den engen Zusammenhang zwischen dem Sinn des Wortes und den schnellen Sechzehntel-Bewegungen unversehrt beizubehalten:

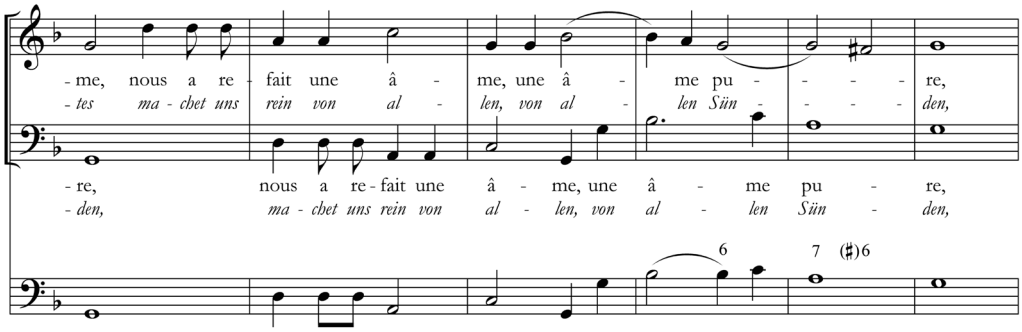


War das nicht möglich, so galt es, den französischen Wortklang dem deutschen möglichst anzupassen oder eine Übersetzung zu finden, in der die Verbindung von Text und Musik nicht gänzlich aufgelöst wurde. Ein treues Klangbild erreichte man in der Regel dadurch, dass man ähnliche Vokale beibehielt, wie z. B. im bereits erwähnten Konzert SWV 306, wo dem deutschen Wort »aller« das französische Wort »alarmes« entspricht[51]:

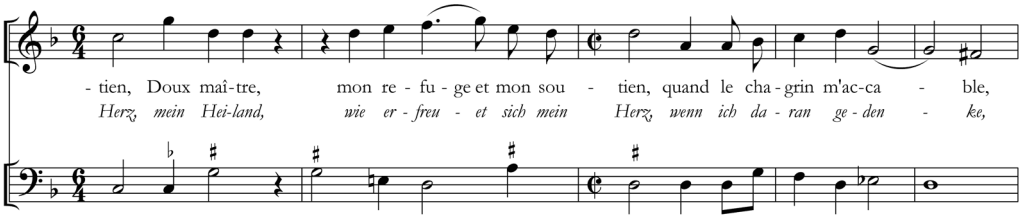


In *Das Blut Jesu Christi* SWV 298 wird die Zeile »machet uns rein von allen Sünden« folgendermaßen übersetzt: »nous a refait une âme pure« (wörtlich: »hat unsre Seele wieder rein gemacht«) – nicht nur der Sinn stimmt hier einigermaßen, es werden auch vor allem in den letzten zwei Worten beide Vokale (»a« und »ü«) beibehalten:

51 Der deutsche Text »[…] errettet mich aus aller meiner Furcht« wird wie folgt ins Französische übersetzt: »tu dissipes mes alarmes et mes pleurs« (»du vertreibst meine Angst und meine Tränen«).



Weitere interessante Beispiele sind in *O süßer, o freundlicher* SWV 405 zu finden, wo an manchen Stellen weder das sprachliche Klangbild noch der Sinngehalt des Textes im Vordergrund stehen, sondern die Assoziationen, welche die Vertonung beim Hörer aufkommen lassen können. So wird die Stelle »Mein Heiland, wie erfreuet sich mein Herz, wenn ich daran gedenke. Denn je mehr ich daran gedenke, je freundlicher du bist, je lieber ich dich habe« sehr frei übersetzt, etwa in der Rückübersetzung: »O süßer Meister, meine Zuflucht und mein Schutz, wenn mich das Leid bedrückt, rufe ich nicht umsonst nach dir, du trocknest meine Tränen und lässt mich zum Leben erwachen.«[52] Ein näheres Betrachten zeigt jedoch, dass hier keineswegs willkürlich verfahren wird, sondern dass die Musik von Schütz auch zu diesem Text nichts von ihrer Qualität und Aussagekraft einbüßt. Deutlich wird es z. B. da, wo die abfallende Quinte (*d*"–*g*') mit dem Verb »m'accable«, mit der Erwähnung des »bedrückenden Leids« also, zusammenfällt:



Ebenfalls anschaulich ist die Übersetzung der Anfangszeile: »O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christ«, die zunächst sicher etwas befremdend anmuten kann: »Mon âme, prenant l'essor, s'envole vers les sphères saintes«, was rückübersetzt etwa so viel bedeutet wie: »Meine Seele schwingt sich empor zu den heiligen Sphären.« Besonders frappiert, dass die dreigliedrige rhetorische Struktur des Satzes – die dreifache Anrede – und die damit verbundene amplificatio, verbunden mit einer ausdrucksstarken, durch die zunehmende Silbenzahl der Adjektive zusätzlich hervorgehobenen Steigerung bis hin zur Nennung Jesu Christi, ganz und gar verloren gehen. Der neu hinzugefügte Sinngehalt passt allerdings genau zum dreistufigen Aufstieg der Melodie, so dass dieses Werk für heutige Maßstäbe zwar nur noch wenig mit der Schütz'schen Komposition gemeinsam hat, französischen Ohren der damaligen Zeit jedoch durchaus zumutbar war. Im Hinblick auf den Rezeptionskontext ist die Adaption jedenfalls gut durchdacht und konsequent ausgeführt, so dass man, wenn auch vorsichtig, von einer recht gelungenen Transferleistung sprechen kann.

52 »Doux maître, mon refuge et mon soutien, quand le chagrin m'accable, ce n'est pas en vain que ma voix t'implore. Tu viens sécher mes pleurs et ranimer mon âme.«

*

Nachdem 1931 der damalige Leiter der Schola Cantorum, Vincent d'Indy, verstorben war, verließen der größte Teil des Lehrkörpers und auch die Mehrheit der Schüler das Institut und gründeten eine neue Schule[53]. Die von der Schola Cantorum begründete Tradition wurde an anderen Orten fortgeführt. In den 1930er und 1940er Jahren setzte sich vor allem die Organistin, Dirigentin, Komponistin und Musikpädagogin Nadia Boulanger dafür ein, die bereits zahlreiche Konzerte der von Gustave Bret gegründeten Bach-Gesellschaft begleitet hatte.

Im Mai 1928 saß sie bei einem Konzert in der Kirche Notre-Dame du Rosaire an der Orgel und begleitete bzw. spielte Werke von Scheidt, Bach, Charpentier, Campra und Vittoria[54]. Von Schütz erklang das geistliche Konzert *Ich will den Herren loben allezeit* SWV 306. In den folgenden Jahren begleitete oder dirigierte Boulanger unzählige Konzerte, sei es im Kreis der Familie de Polignac, im Rahmen der privaten Konzerte der Association Amicale de l'École Normale de Musique von Alfred Cortot oder in der Union Interalliée[55]. Eine besondere Rolle im Kreis der Förderer und Mitwirkenden spielte nun Princesse Marie-Blanche de Polignac, Tochter und alleinige Erbin der berühmten Modeschöpferin Jeanne Lanvin und selbst eine talentierte Sängerin[56].

Anstelle einer erschöpfenden Darstellung der Aktivitäten Nadia Boulangers auf dem Gebiet der Alten Musik seien hier nur die wichtigsten Daten genannt, die einen Einblick in die Welt gewähren, in der nun Schütz in Frankreich existieren konnte. Am 18. Dezember 1934 fand im Théâtre des Champs-Élysées das erste Konzert der Société Philharmonique de Paris statt. Im ersten Teil erklangen Madrigale von Monteverdi, eine Bach-Kantate und der inzwischen fast zum Schlager gewordene Schlusschor von Schütz' *Matthäuspassion*. Der 2. Teil des Konzertes war zwei Werken von Stravinsky gewidmet.

Waren bisher meistens kleinere Schütz-Werke (ausgenommen die *Matthäuspassion*, die *Weihnachtshistorie* und die *Sieben Worte*; auch die *Auferstehungshistorie* war, zumindest in Auszügen, bereits seit 1902 bekannt) zur Aufführung gelangt, so scheint sich die Lage seit den 1930er Jahren grundlegend verändert zu haben. Auch der Usus, Schütz' Werke, einschließlich der im weitesten Sinne oratorisch angelegten größeren Kompositionen, ausnahmslos in französischer Sprache zu singen, änderte sich spätestens in den 1930er Jahren radikal: Zumindest für die Jahre 1936 und 1937 sind deutschsprachige Aufführungen sowohl von Bach als auch von Schütz belegt[57]. Ausgerechnet in diese Zeit fällt der regelrechte und un-

53 Wie Joseph Canteloube in seiner d'Indy-Biographie – *Vincent d'Indy: sa vie, son œuvre, son action*, Monaco 1951 – berichtete, wurde der Verwaltungsrat der Schule, der die Nachfolge d'Indys in dessen Sinn geregelt hatte, infolge dunkler Machenschaften gestürzt, worauf der neue Verwaltungsrat die von d'Indy designierten Nachfolger einfach absetzte. Aus Protest beschloss der damals aus Gabriel Pierné, Paul Dukas, Guy Ropartz, Albert Roussel und Pierre de Bréville bestehende künstlerische Rat, zu kündigen. 49 von 54 Lehrern und 220 von 250 Schülern verließen die Schola und gründeten die École César Franck, die bis in die 1980er Jahre bestand.

54 Die Programme der Konzerte von Nadia Boulanger werden in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt und sind als Mikrofilm u. a. unter der Signatur BOB 34029 zugänglich. Wir zitieren nach diesem Mikrofilm und geben jeweils die Bildnummer an. Für das Konzert am 25. Mai 1928: BOB 34029, Nr. 274.

55 Die Union Interalliée wurde 1917 als Club für Offiziere und hohe Persönlichkeiten der Länder der Triple-Entente gegründet.

56 Zu hören ist sie in einer Aufnahme von Bachs Kantate BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* aus dem Jahre 1937, in: *Les Introuvables. Le Baroque avant le Baroque*. EMI Classics, 4 CDs, 2006 (0946 351904 2 7). Solisten, Chor und Instrumentalensemble stehen unter der Leitung von Nadia Boulanger. Für den Hinweis auf diese historischen Aufnahmen französischer und deutscher Barockmusik sei Florence und Philippe Gié herzlich gedankt.

57 Zu den damals am häufigsten aufgeführten Werken gehören das Duett »Wir eilen mit schwachen, doch emsigen

erwartete Siegeszug, den Schütz' *Auferstehungshistorie* unter der Leitung von Nadia Boulanger erfahren sollte. Zum ersten Mal erklang das Stück am 17. Januar 1935 in einem Konzert in der Union Interalliée. Auf dem Programm, das wie oft bei Boulanger alte und neue, wenn nicht neueste Musik vereinte, standen sowohl Madrigale von Monteverdi als auch zwei Stücke von Paul Hindemith und drei Duette von Jean Français[58]. Den Höhepunkt des Abends bildete aber ohne Zweifel Schütz' *Historia der Auferstehung*. Begleitet wurden Solisten und Chor von einem Orchester und einem aus Orgel und Cembalo bestehenden Continuo. Obwohl eindeutige Beweise fehlen, deutet alles darauf hin, dass das Werk in deutscher Sprache gesungen wurde. Vermutlich stand dieser Wandel bzw. dieses Konzert in Zusammenhang mit Schütz' 350. Geburtstag.

Etwa ein Jahr später kam die *Auferstehungshistorie* abermals zur Aufführung. In leicht modifizierter Besetzung erklang sie im Rahmen eines Benefizkonzerts des Orchestre de la Société Philharmonique de Paris am 18. März 1936 in der Salle Gaveau. Offenbar war die Erstaufführung ein Erfolg gewesen. In der Zwischenzeit waren übrigens weitere kleine Schütz-Werke in verschiedenen Konzerten erklungen – in der Regel entweder im auserlesenen Kreis der Union Interalliée oder im Umfeld der Polignacs, von ihren Geldern finanziert und häufig auch im französischen Rundfunk übertragen. Damit konnte Schütz natürlich ein breiteres Publikum erreichen. Das Programmheft des Konzerts vom 18. März 1936, das zugunsten des Wohlfahrtsamts *Semaine de la bonté* verkauft wurde, war mit ganz besonderer Sorgfalt gestaltet worden[59] und enthielt neben einer französischen Übersetzung des Textes mit Illustrationen auch einen Faksimile-Druck der Titelseite des Evangelisten-Parts aus dem Jahre 1623. Wie schon bei früheren Programmen bildete die *Auferstehungshistorie* den Höhepunkt des Konzerts. Davor wurden der Schlusschor der *Matthäuspassion* sowie Bachs Kantate BWV 20 *O Ewigkeit Du Donnerwort* gesungen.

Die Karriere der Pariser Version der *Auferstehungshistorie* in den folgenden Jahren ist geradezu unglaublich, denn gerade mit diesem Werk gelang es Nadia Boulanger und dem von ihr 1935 gegründeten Chor, Schütz auch in angelsächsischen Ländern – zunächst in England, später in den Vereinigten Staaten – bekannt zu machen.

Im November 1936 gab Boulanger in der Queens Hall ihr erstes Londoner Konzert überhaupt. Hauptattraktion des Abends sollte eigentlich das *Requiem* von Gabriel Fauré sein, für dessen Werk sich Boulanger zeit ihres Lebens mit so viel Engagement wie Pietät einsetzte. Um das Programm abzurunden, fügte man eine Komposition ihres Schülers Lennox Berkeley sowie Schütz' *Auferstehungshistorie* hinzu. Unter Begleitung des London Symphony Orchestra führten etwa 100 Sänger das Werk in einer von Boulanger neu gestalteten Instrumentierung auf, in welcher z. B. nicht nur zu den Victoria-Rufen des Schlusschors, sondern bereits auch im Eingangschor Blechbläser gezielt eingeführt wurden. Weitere Instrumentalstimmen kamen hinzu.

Schritten« aus der Kantate BWV 78 *Jesu, der du meine Seele* sowie BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* (s. Anm. 56). Bach-Kantaten sollen schon in der Konzerten der Société Bach auf Deutsch gesungen worden sein; vgl. Alexandra Laederich, *Au clavier et au pupitre: les concerts de Nadia Boulanger de 1901 à 1973*, in: dies., *Nadia Boulanger* (wie Anm. 16), S. 173–190, besonders S. 176–177, die jedoch keinen eindeutigen Beweis erbringt.

58 Monteverdi: *Lasciate mi morire* und *T'amo mia vita*. Hindemith: *Lieder für Singkreise* op. 43,2, Nr. 2: »O Herr, gib jedem seinen eignen Tod« (1926, Text von Rainer Maria Rilke); *Acht Kanons für 2 Singstimmen mit Instrumenten* op. 45,2, Nr. 2: »Wer sich die Music erkiest« (1928, Text von Martin Luther). Français: *Trois duos* 1934: »Les oiseaux« (nach Aristophanes), »Prière de Sulpicia« (nach Tulle) und »Les Grenouilles« (nach Aristophanes und Homer).

59 Bibliothèque Nationale, BOB 34019, Nr. 347 ff.

Über diese Aufführung sind wir dank der Berichterstattung der *Times* vom 25. November unterrichtet, aus der ersichtlich wird, wie sehr es sich dabei, vornehmlich bei Schütz, um ein ganz außergewöhnliches Ereignis gehandelt hat. Für das Londoner Publikum waren sowohl Fauré als auch Schütz weitgehend fremd, obwohl in Oxford Sir Hugh Allen englische Ohren bereits mit Schütz vertraut gemacht hatte[60]. Die *Auferstehungshistorie* empfand man als Beispiel für eine Musik, die bis in ihrem Innersten von feinsten Details sowohl im melodischen als auch im harmonischen Ausdruck durchdrungen ist; mag sie auch, wie der unbekannte Rezensent schrieb, für moderne Ohren etwas eintönig geklungen haben, sei es verblüffend gewesen zu hören, wie ausdrucksvoll sie trotz der akustischen Bedingungen eines modernen Konzertsaals gestaltet wurde[61]. Aus dieser Besprechung wissen wir auch, dass das Werk in deutscher Sprache gesungen wurde[62], woraus wir schließen können, dass dies auch bei den vorangegangenen Pariser Konzerten der Fall gewesen war. Der Erfolg übertraf alle Hoffnungen und scheint, wie aus den Erinnerungen des Baritons Doda Conrads hervorgeht, der den Evangelistenpart sang, sogar Nadia Boulanger selbst überrascht zu haben[63]. Conrad, der 1935 in der *Auferstehungshistorie* noch nicht mitgewirkt hatte, bezeichnet sich selbst als »Erfinder« des Londoner Programms und gibt zu, dabei wissentlich provokativ vorgegangen zu sein – in seinen Erinnerung bezeichnet er das ganze Unternehmen sogar als »teuflisches Werk«. Die Erstaufführung von Schütz' *Auferstehungshistorie* in England machte das Konzert eindeutig noch attraktiver, als es ohnehin schon war, und die finanzielle und persönliche Unterstützung durch die Polignacs tat ein Übriges. Mit der »Erfindung« des Programms ist allerdings nur die Zusammenführung von Fauré und Schütz gemeint, nicht aber die ursprüngliche Entscheidung, Schütz' *Auferstehungshistorie* in voller Länge und in deutscher Sprache aufzuführen[64]. Wer dafür zuständig gewesen ist, lässt sich wohl nicht mehr ermitteln.

Während des Krieges wurde am 4. April 1941 ein ähnliches Konzert in der Carnegie Hall in New York veranstaltet, das man abermals den Bemühungen Doda Conrads verdankt. Obwohl hier bereits der Atlantik überquert wird und wir den Bereich der nordamerikanischen Schütz-Rezeption streifen, sei kurz auf dieses Ereignis eingegangen; immerhin handelt es sich um die Erstaufführung der *Auferstehungshistorie* in New York. Der Anlass war ein besonderer und blieb nicht ohne Einfluss auf die Programmgestaltung. Auch hier handelte es sich um ein Benefizkonzert, allerdings mit bedeutsamem politischen Hintergrund. Die als *Polish Relief Benefit Concert* in die Geschichte eingegangene Veranstaltung sollte den Widerstand des polnischen Volkes gegenüber der deutschen und russischen Invasion gleichzeitig

60 Sir Hugh Allen (1869–1946) kann als Wiederentdecker von Schütz in England gelten. Der Dirigent, Organist und Musikpädagoge war zuletzt Professor für Musik in Oxford und Direktor des Royal College of Music.

61 The Times, 25. November 1936, S. 12: »It's full of intimate details of melodic and harmonic expression, but so level in tone to the modern ear that it was wonderful that it could be made as eloquent as it undoubtly was in the conditions of a modern concert room.«

62 Ebd.: »It was sung to the original german text.«

63 Doda Conrad, *Grandeur et mystère d'un mythe. Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris 1995, S. 73 ff. In einem Brief an Boulanger aus dem Jahr 1976 erinnert sich Conrad an die Vorbereitung zu diesem Konzert. Schütz' *Auferstehungshistorie* sei für die Dirigentin wohl etwas »erschreckend« gewesen (»[…] la *Résurrection* de Schütz, qui devait vous épouvanter […]«, S. 60), was möglicherweise ihre Reaktion angesichts des tobenden Beifalls erklärt: »Après l'éclatant Victoria final, soutenu par les cuivres, ce fut un déchaînement d'enthousiasme. Boulanger souriait en regardant la salle qui, debout, l'acclamait. Elle semblait déconcertée.« (S. 86).

64 Ebd., S. 60: »[…] le concert à Queens Hall, pour lequel j'avais inventé le programme«. Eine ähnliche Aussage findet sich auch in Conrads zweitem Erinnerungsbuch: »[…] un programme que j'avais composé pour Londres, en 1936 […]«, in: Doda Conrad, *Dodascalies. Ma chronique du XXe siècle*, Arles 1997, S. 197.

würdigen und weiter unterstützen[65]. Conrad, der in Breslau geboren war und die Ereignisse in Polen besorgt verfolgte, war im »Paderewski Fund« sehr aktiv und bestrebt, dass die Vereinigten Staaten ihre Solidarität mit der polnischen Bevölkerung bekundeten und »ihrem Vertrauen in die Wiederauferstehung [seines] Landes« öffentlichen Ausdruck verliehen. Nach Absprache mit dem Pianisten, Komponisten und polnischen Patrioten Ignacy Jan Paderewski, der sich bereits seit Beginn des 1. Weltkriegs für die Existenz eines unabhängigen polnischen Staates eingesetzt hatte, erschien Conrad eine Wiederaufnahme des Londoner Programms als seinem Ziel überaus dienlich, denn gerade die *Auferstehungshistorie* könne als Zeichen des Vertrauens in Polens Wiederauferstehung gedeutet werden. Nadia Boulanger, während der Kriegsjahre ebenfalls im amerikanischen Exil und durch zahlreiche Kontakte, nicht zuletzt über ihre ehemaligen Schüler aus dem Conservatoire Américain in Fontainebleau, gut vernetzt, konnte für das Unternehmen ebenso gewonnen werden wie Musiker aus dem New York Philharmonic Symphony Orchestra und Helen Hosmer, Schülerin von Boulanger in den 1920er Jahren und Leiterin des Crane Departement of Music an der Potsdam State Normal School, die ihren Chor zur Verfügung stellte[66]. Für die Solo-Passagen sicherte man sich die Zusage der Solisten der Metropolitan Opera – mit einer Ausnahme. Folgt man dem Bericht von Conrad, so überkam Boulanger der »bizarre Gedanke«, die in New York gastierende norwegische Sängerin Kirsten Flagstad für das Projekt zu gewinnen. Sie wurde gleich zweimal angeschrieben, von Conrad im Namen des »Paderewski Fund« und von Boulanger in ihrer Eigenschaft als Dirigentin. Während sie sich bei ihr mit Terminschwierigkeiten entschuldigte, empfand Conrad die ihm zugesandte Antwort als besonders zynisch: Flagstad sei schlichtweg verblüfft, wenn nicht gar entsetzt darüber gewesen, dass er sich als Pole in den Dienst des British War Relief stelle, solle sich doch Polen als »privilegiert« schätzen, von den Deutschen besetzt zu werden[67].

Nicht nur politisch, sondern auch musikalisch war das Konzert ein ganz besonderes Ereignis, das auf den Ankündigungsplakaten als »Rare Music Event« bezeichnet wurde. Grund dafür war einerseits, dass es sich zumindest bei Schütz um eine amerikanische Premiere handelte; andererseits zog Nadia Boulanger als »World's Leading Woman Conductor« eine besondere Aufmerksamkeit auf sich[68]. Eröffnet wurde der Abend mit der *Auferstehungshistorie*. Im zweiten Teil des Konzerts folgten dann die Bearbeitung einer polnischen Hymne aus dem 13./14. Jahrhundert (*Bogurodzica Dziewica*) und Auszüge aus dem *Stabat Mater* von Karol Szymanowski (1925) – einem Werk, das von der Princesse de Polignac in Auftrag gegeben worden war[69]. Zum Abschluss erklang das *Requiem* von Fauré.

Aber noch in anderer Hinsicht war dieses Konzert eine Rarität: Es wurde aufgenommen und bildet das einzige Tonzeugnis, das Nadia Boulangers (und Frankreichs) damaligen Umgang mit der Musik von

65 Über das Ereignis berichtet Doda Conrad (wie Anm. 63, S. 196–201, und Anm. 64, S. 149 ff.). Siehe auch den grundlegenden Aufsatz von Gary A. Galo, *Nadia Boulanger: The Polish Relief Benefit Concert – 4 April 1941*, in: Association for Recorded Sound Collections Journal 38 (2007), S. 183–193.

66 Bereits 1939 hatte Nadia Boulanger als erste Gastdirigentin des Crane Chorus and Orchestra Brahms' *Requiem* aufgeführt. Vgl. Galo (wie Anm. 65), S. 183; auch Conrad (wie Anm. 64), S. 197 ff.

67 Conrad (wie Anm. 64), S. 197: »[…] stupéfaite de voir un Polonais se mettre au service du British War Relief – qui chapeautait le Paderewski Fund – alors que la Pologne avait le ›privilège‹ d'être occupée par les Allemands.« In dieser Zeit unterhielt Flagstads Ehemann enge Verbindungen zur Regierung von Vidkun Quisling, der mit dem nationalsozialistischen Deutschland kollaborierte. Quisling wurde nach 1945 hingerichtet.

68 Das Plakat sowie Auszüge aus dem Programmheft sind bei Galo (wie Anm. 65) abgebildet. Das im Pariser Boulanger-Nachlass aufbewahrte Plakat (Bibliothèque Nationale, BOB 34029, Nr. 694) ist mit diesen Dokumenten aus dem Archiv der State University New York Potsdam College nicht identisch.

69 Galo (wie Anm. 65), S. 190.

Schütz dokumentiert[70]. Das für heutige Ohren durchaus ungewohnte Hörerlebnis ist jedoch alles andere als willkürlich und muss als beispielhaftes Ergebnis der damaligen Auseinandersetzung mit alter Musik gelten. Gewiss klingt diese Einspielung sowohl im Hinblick auf die Besetzung als auch in ihrer Gesamtästhetik antiquiert, auch weil sie im traditionell philharmonischen Stil gehalten ist. Das Orchester bestand aus nicht weniger als 45 Mitgliedern, der Potsdam State Crane Choir trat mit Sicherheit als großbesetzter Oratorienchor auf und die Solisten waren in erster Linie Opernsänger und -sängerinnen, die mit der alten Musik wenig vertraut waren. So wirkt die Interpretation zumindest beim ersten Anhören etwas sperrig, wenn nicht gar schwerfällig. Es dominieren ein voluminöses Klangbild und eine statische, beinahe steife Gravität, die verraten, welche Vorstellungen man damals mit alter deutscher protestantischer Musik verband. Von der fließenden und geschmeidigen Transparenz, der feinen Artikulation, der Leichtigkeit und Elastik, die wir heute von Barockmusikspezialisten gewohnt sind, ist man weit entfernt.

Bereits der Eingangschor ist von gewaltiger, ja geradezu wuchtiger Monumentalität und weckt unweigerlich die Erinnerung an das Hauptportal einer gotischen Kathedrale. Verantwortlich dafür ist neben dem im Vergleich zur heutigen Praxis langsamem Tempo[71] vor allem der erweiterte Tonumfang, der einen Eindruck von Tiefe und Weiträumigkeit entstehen lässt. So verstärken die den sechsstimmigen Chor verdoppelnden Instrumentalstimmen vor allem die tiefen Lagen, was sich anhört, als würde hier die Architektur eines tief verwurzelten Prachtbaus emporragen. Besonders anschaulich ist die Wirkung in der Wiederholung der Worte »die Auferstehung« mit dem Einsatz der tiefen Singstimmen ab T. 10/11, wodurch das aufsteigende Motiv bzw. die gegensätzlichen Bewegungen der oberen und tieferen Stimmen noch zusätzlich verstärkt werden, und ebenso in den T. 17–19, wenn Blechbläser den Tenorpart verdoppeln und die amplificatio des sich an der ganzen Tonleiter emporschwingenden melodischen Aufstiegs unterstützen.

Eine weitere Charakteristik dieser Interpretation ist die reliefreiche Gestaltung jedes halbwegs aussagekräftigen Begriffs, als würde hier der figurenreiche barocke Schreibstil, der an sich schon sehr anschaulich ist, durch Dynamik, Instrumentierung und Tempo besonders hervorgehoben. Die ohnehin präsente Bildhaftigkeit von Schütz' Musiksprache erhält dadurch ein besonders plastisches Profil. So werden z. B. nach der intimer gehaltenen Erwähnung der vier Evangelisten die punktierten Rhythmen, mit welchen möglicherweise ihre flinke Schreibtätigkeit anschaulich gemacht werden soll, äußerst markant betont, als wollte man dadurch die Kraft des Evangeliums – der Heiligen Schrift – unmissverständlich verkündigen.

Die bis ins Detail gehende Behandlung besonders sinnträchtiger Begriffe oder Textstellen lässt sich auch in den verschiedenen Episoden des Werkinneren finden, z. B. im Alt-Duett »Der Jüngling im Grabe«. Die heute meist eher kontemplativ gehaltene Episode[72] erfährt hier eine extrem farbige Dramatisierung.

70 Das dabei erstellte Material wird heute im Archiv der Crane School of Music aufbewahrt. Gary A. Galo war so freundlich, Gregory Johnston Auszüge aus dieser Aufnahme zur Verfügung zu stellen. In seinem Aufsatz (Anm. 65) berichtet er zudem ausführlich über technische Einzelheiten. Darüber hinaus sind bzw. waren weitere Aufnahmen alter Musik mit Nadia Boulanger zugänglich, die man zum Vergleich heranziehen kann, darunter die Bach-Kantate BWV 4, Monteverdi-Madrigale und Auszüge aus Charpentiers *Médée*.

71 Die Aufführungsdauer des Eingangschors beträgt bei Nadia Boulanger (1941) 1'38«. Ein ähnlich ruhiges Tempo findet sich noch 1971 bei Martin Flämig (Dresdner Kreuzchor, Capella Fidicinia / Hans Grüß): 1'35". Erst in jüngeren Einspielungen lässt sich eine Beschleunigung feststellen: René Jacobs (Concerto Vocale, 1990): 1'15", Françoise Lasserre (Akademia, 2002): 1'06", Benoît Haller (La Chapelle Rhénane, 2007): 1'16", Paul Hillier (Ars Nova Copenhagen, 2009): 1'18".

72 Eine Ausnahme bildet die Einspielung von René Jacobs: 1'15«. Im Vergleich dazu: Boulanger: 1'40", Flämig: 1'44", Lasserre: 1'42", Haller: 1'28".

Die verschiedenen Momente der Szene erhalten sowohl im Tempo als auch im Einsatz der Begleitinstrumente (vor allem Cembalo und Streicher) einen eigenen Charakter, so dass die als kleine Kantate gestaltete Episode vor lebendiger Theatralik geradezu strotzt.

Es ist nicht zu leugnen, dass hier fast schon klischeehaft anmutende »spätromantische« Vorstellungen von deutscher Kunst, wie man sie im damaligen Frankreich häufig antraf, in die Musik hineinprojiziert wurden – der Eingangschor der *Auferstehungshistorie* unter Boulanger entspricht aufs Genaueste der Art und Weise, wie man schon seit Bordes und d'Indy die deutsche Barockmusik charakterisierte: streng, kantig, von tiefsinniger Herbheit. Rémy Stricker rückt den Stil Boulangers sogar in die Nähe des Jansénismus[73] (eine rigorose Strömung des französischen Katholizismus im späten 17. Jahrhundert), führt dies allerdings eher auf den Charakter der Dirigentin als auf den kulturell-konfessionellen Entstehungskontext der Werke zurück. Gewiss muss uns der interpretatorische Ansatz als weitgehend überholt erscheinen, und dennoch muss zugegeben werden, dass in Anbetracht des damaligen Kenntnisstands und der damaligen Bedingungen der Musikpraxis die Interpretation klug und kohärent durchgeführt wurde und durch ihre große Aufrichtigkeit hervorsticht. Die Ehrfurcht vor dem als überaus authentisch und tiefgründig empfundenen Charakter der Musik eines fremden alten Meisters, zu dem man mit einer Mischung aus Bewunderung, Scheu und leichtem Schrecken aufblickte, ist nicht zu überhören und findet in der weihevollen Erhabenheit der Interpretation, der trotz aller ästhetischen Antiquiertheit etwas unheimlich Bewegendes, Ergreifendes und Packendes anhaftet, ihren stärksten Ausdruck.

*

Was lässt sich abschließend zu dieser ersten französischen Annäherung an Heinrich Schütz sagen? Wie lässt sie sich bewerten oder zumindest einordnen? Welches Fazit lässt sich ziehen? Welches Schützbild wurde vermittelt?

Die Hauptcharakteristik dieser Zeit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg scheint zunächst die Neugierde und die Aufgeschlossenheit gegenüber dem damals noch Fremden oder Unbekannten zu sein, die man in späteren Jahren nicht mehr antraf – zum Teil auch, weil sich der Reiz der Entdeckung nach einiger Zeit zwangsläufig abschwächen musste. Der anfängliche Enthusiasmus hing aber möglicherweise auch mit der Vorstellung zusammen, die man damals in Frankreich von der noch sehr jungen Musikwissenschaft bzw. von der Musikgeschichte hatte, in der man einen Teil der Universalgeschichte – und somit der Allgemeinbildung – erkannte. In diesem Sinn ist es nicht verwunderlich, dass die erste Generation (etwa Rolland oder Pirro) noch versuchte (und dies als Selbstverständlichkeit verstand), über Heinrich Schütz hinaus auch die Welt verständlich zu machen, aus der er hervorgegangen war: die Welt des lutherischen Glaubens und des vom Dreißigjährigen Krieg geplagten Deutschlands, die man in den europäischen Kontext einband.

Sicherlich war der Heinrich Schütz, wie er den Franzosen erstmals bekannt wurde, weit entfernt von dem authentischen (falls ein solcher überhaupt zu ermitteln ist) oder zumindest von dem heute praktizierten. Doch kann man die Begeisterung, aber auch die Hartnäckigkeit, die Zielstrebigkeit und die Umtriebigkeit der ersten Pioniere der »causa sagittariana« in Frankreich, die manchmal fast missionarische Züge annahm, nur bewundern. Gewiss ging es dabei bis auf wenige Ausnahmen nur selten vornehmlich um Schütz – die Referenzgröße im Bereich der deutschen Musik war und blieb Bach.

73 Rémy Stricker, *Pour une histoire de l'interprétation: les enregistrements de Nadia Boulanger*, in: Laederich (wie Anm. 16), S. 207 ff. Stricker bezieht sich vor allem auf die Bach-Einspielungen (Anm. 56).

Bemerkenswert ist jedoch, mit welcher Beständigkeit Schütz in Programme eingebaut wurde, in denen andere Werke oder Komponisten, ob Vertreter der alten Musik oder der Moderne, den vielleicht attraktiveren Teil bildeten. Manchmal scheint Schütz regelrecht in Programme eingeschmuggelt worden zu sein, die wir heute vielleicht als recht kühn einstufen würden (und vielleicht waren sie es damals auch schon); sie machten Begegnungen möglich, die sich für Schütz und andere als fruchtbar erwiesen.

Schütz war damals nicht leichter zu vermitteln als heute, möglicherweise zeigte man aber mehr musikalischen wie finanziellen Wagemut. Es scheint kein Zweifel darüber bestanden zu haben, dass die Musik von Schütz, wie auch die anderer deutscher Komponisten, zu einem gemeinsamen lebendigen europäischen Kulturerbe gehörte, das es weiterzupflegen galt – deutlich wird das nicht nur in den Schriften von Rolland oder Pirro, sondern auch in der Konzeption von Konzertprogrammen. Wenngleich nicht zu übersehen ist, dass man in Frankreich den Italienern näher stand als den Deutschen, und die Romania, vermutlich aufgrund der sprachlichen und konfessionellen Verwandtschaft, eine stärkere Identität stiftete als Europa, machte man sich doch eine Pflicht daraus, auch die Musik des protestantischen Nachbarn näher kennen zu lernen. Als besonders aufschlussreich erweist sich hier ein Kommentar von Doda Conrad zum Londoner Konzert 1936, in dem er Boulangers Umgang mit Faurés *Requiem* und Schütz' *Auferstehungshistorie* folgendermaßen beschreibt: Durch ihre Interpretation habe sie Faurés Glaubensgewissheit der großen Strenge von Schütz entgegengesetzt und Schütz so dirigiert, als hätte sie Granitstein behauen[74] – ein Eindruck, den die Aufnahme des New Yorker Konzerts nur bestätigen kann.

Dass der 2. Weltkrieg einen deutlichen Einschnitt markierte, ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen, von denen hier nur einige erwähnt seien. Zunächst erfolgte ein Generationswechsel: 1943 starben gleich zwei wichtige Mitglieder der Familie Polignac, Winnaretta und Prince Jean, der Ehemann von Marie-Blanche. Im selben Jahr starb auch André Pirro und ein Jahr später Romain Rolland. Nach dem Krieg herrschten dann auf vielen Gebieten, auch auf musikalischem, andere Prioritäten, die man aber nicht voreilig mit einer politisch motivierten Vernachlässigung oder gar Ablehnung der deutschen Musik gleichsetzen sollte[75]. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass die Vorstellung, die man vor dem Krieg von einem vereinten Europa hatte, durch die Kriegserfahrung nachhaltig erschüttert worden war und dass sich das Trauma nicht mehr, wie noch nach dem 1. Weltkrieg, kulturell überwinden ließ.

Eine so unwahrscheinliche wie letzten Endes günstige Konstellation, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, vornehmlich in Paris, entstand und die alle Beteiligten klug, unerschrocken und weitgehend frei von Vorurteilen zu nutzen wussten, war womöglich ein einmaliges Phänomen – und ein Glücksfall. Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage nach ihrer Langzeitwirkung: Wie genau Schütz vom Publikum aufgenommen wurde und wie sich diese ersten Jahre einer klanglichen und publizistischen Präsenz von Schütz auf die späteren Generationen ausgewirkt hat, müsste wohl Ziel und Zweck künftiger Recherchen sein.

74 Conrad (wie Anm. 63), S. 86.

75 Auch während des 1. Weltkriegs war es nicht gelungen, die deutsche Musik – zumindest die barocke – gänzlich aus den Konzertsälen zu verbannen. 1918 wurden z. B. eine Bach-Kantate und Schütz' Osterdialog im Vieux-Colombier aufgeführt und als großes Projekt für die Nachkriegszeit hatte man sich eine Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* in der Salle Gaveau vorgenommen (Tablettes de la Schola, 1917–1918, S. 24).