

Werner Breig:

## ZUR MUSIKALISCHEN SYNTAX IN SCHÜTZ' "GEISTLICHER CHORMUSIK"

Die Motetten der "Geistlichen Chormusik" gehören nicht nur zu den am häufigsten aufgeführten Werken von Heinrich Schütz, sondern auch zu den in der neueren Schütz-Literatur besonders häufig behandelten Werken<sup>1</sup>. Die folgende Darstellung kann nicht den Anspruch erheben, unter den von Schütz verwendeten "zu einer Regulierten Composition notwendige(n) Requisita"<sup>2</sup> solche zu entdecken, von denen in der Schütz-Literatur nicht in irgendeinem Zusammenhang schon gesprochen worden wäre. Was hier versucht werden soll, ist vielmehr, einige dieser Requisita als ein zusammenhängendes System darzustellen. Die Auswahl der Gestaltungselemente zielt darauf ab, das zu beschreiben, was man als die "musikalische Syntax" der "Geistlichen Chormusik" bezeichnen könnte, also die Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen. Nicht thematisiert wird deshalb die Umsetzung der einzelnen Textabschnitte in musikalische Soggetti und die Bildung musikalischer Abschnitte in imitatorischer oder akkordischer Schreibweise, sondern das, was sich zwischen den Abschnitten abspielt. Von der Beschaffenheit der textlich-musikalischen Einzelglieder interessiert also in diesem Zusammenhang das, was sie mit den anderen Gliedern und mit dem Ganzen in Beziehung setzt.

Man könnte einwenden, daß eine solche Auswahl eine Verkürzung darstellt, da es strenggenommen keine Elemente gibt, die nicht auch syntaktische Relevanz haben. Das ist im Prinzip richtig; doch empfiehlt sich unter analysetechnischem Gesichtspunkt die Auswahl einiger leicht systematisierbarer Eigenschaften, deren syntaktische Bedeutung unmittelbar offenliegt. Als solche fungieren im vorliegenden Zusammenhang: die Verknüpfung der Segmente, die Besetzung, die Textgliederung und die Kadenzbildung. Im folgenden sollen zunächst Schütz' Verfahrensweisen in diesen vier Einzelbereichen charakterisiert werden, um dann anschließend die einzelnen Parameter in ihrem Zusammenwirken zu beobachten.

Als Anschauungsmaterial mögen die folgenden Aufbauskiizzen für die Motetten Nr. 9 und Nr. 23 aus der "Geistlichen Chormusik" dienen.

72- 77	□	SSAT I	als ruhend	8
81	□	SSAT I	als ruhend	8
81- 84	□	SSAT I	als ruhend	8
83- 85	□	SSAT B	als ruhend	8
85- 91	□	SSATTB	von ihrer Arbeit,	8
91-102	■		und ihre Werke folgen ihnen nach,	8
101-105	□		(und ihre Werke) folgen ihnen nach. I	8

### Zeichenerklärung

Zu Spalte I

Die Zeichnung erfolgt nach Semibreven.

Für die Verbindung der Abschnitte besagt:

□ Der folgende Abschnitt beginnt vor dem Eintreten des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

■ Der folgende Abschnitt beginnt während des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

— Die Abschnitte sind ohne Überschneidung einandergefügt.

— Die Abschnitte sind durch Pause getrennt.

Aufbauskizze I: So fahr ich hin zu Jesu Christ SWV 379 (Geistliche Chormusik, Nr. 11)

			Tonart: tief/b/c
I	II	III	IV
Takte	Benot- zung	Textabschnitt	Kadenz t i p
1- 4	## SSATB	So fahr ich hin,	
4- 8	□ SSAT	so fahr ich hin zu Jesu Christ,	Ⓢ
8-11	□ SSA	mein Arm tu ich ausstrecken,	∅
10-13	## SS TB	so fahr ich hin,	
13-17	□ SSATB	so fahr ich hin zu Jesu Christ,	a
17-20	□	mein Arm tu ich ausstrecken,	c
20-24	□ SSA	mein Arm tu ich ausstrecken,	g
24-31	□ SSATB	so schlaf ich ein und ruhe fein,	d
31-37	□	so schlaf ich ein und ruhe fein,	a
38-45	##	kein Mensch kann mich aufwecken,	d
45-47	□ SSAT	kann mich aufwecken	Ⓢ
47-50	□ SSATB	denn Jesus Christus, Gottes Sohn,	e
50-52	□ ATB	der wird die Himmelstür auftun,	Ⓢ
52-56	□	mich führen zum ewigen Leben,	a
56-59	□ SSATB	denn Jesus Christus, Gottes Sohn,	e
59-61	□ SSA	der wird die Himmelstür auftun,	Ⓢ
61-65	□	mich führen zum ewigen Leben,	a
64-68	□ SSATB	der wird die Himmelstür auftun,	Ⓢ
67-71	□ ATB	mich führen zum ewigen Leben,	d
70-73	□ SSA	mich führen zum ewigen Leben,	∅
73-75	□ S T	mich führen zum ewigen,	
74-77	□ SATB	mich führen zum ewigen Leben,	a
77-82	□ SSATB	mich führen zum ewigen Leben.	Ⓢ

Aufbauskizze II: Selig sind die Toten SWV 391 (Geistliche Chormusik, Nr. 23)

I	II	III	IV	Tonart:
Takte	Besetzung	Textabschnitt	Kadenz	tief/b/f
			t	i
			p	
1- 7	□ SSATTB	Selig sind die Toten,		f
7- 12	□ ATTB	die in dem Herren sterben,		a
13- 19	□ SSATTB	selig sind, selig sind die Toten,		d
19- 24	□ SSAT	die in dem Herren sterben,		f
24- 29	□ SATTB	die in dem Herren sterben,		c
29- 33	□ S TTB	die in dem Herren sterben,		a
32- 36	□ SSAT	die in dem Herren sterben		d
36- 39	□	von nun an.		a
39- 42	□ SSATTB	Ja, der Geist spricht,		(f)
42- 45	□	ja, der Geist spricht:		c
45- 48	□ SSA T	Sie ruhen,		c
47- 49	□ SS T B	sie ruhen		c
49- 55	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,		d
55- 58	□ SSAT	sie ruhen,		d
57- 59	□ SS TB	sie ruhen		d
59- 65	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,		c
65- 68	## SA T	und ihre Werke folgen ihnen nach,		
67- 70	## TTB	und ihre Werke folgen ihnen nach,		
69- 73	□ SS T B	und ihre Werke folgen ihnen nach,		(f)
73- 75	□ TTB	sie ruhen		f
75- 77	□ SSA	sie ruhen,		f
77- 81	□	von ihrer Arbeit,		g
81- 84	□ SSA T	sie ruhen,		g
83- 85	□ SSAT B	sie ruhen		g
85- 91	□ SSATTB	von ihrer Arbeit,		(f)
91-102	##	und ihre Werke folgen ihnen nach,		(f)
101-105	□	(und ihre Werke) folgen ihnen nach.		f

Zeichenerklärung

Zu Spalte I

Die Taktzählung erfolgt nach Semibreven.

Für die Verbindung der Abschnitte besagt:

( ) Der folgende Abschnitt beginnt vor dem Eintreten des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

ohne Zeichen Der folgende Abschnitt beginnt während des Kadenzschlußklanges des vorangehenden Abschnitts.

— Die Abschnitte sind ohne Überschneidung aneinandergesetzt.

⌋⌋ Die Abschnitte sind durch Pause getrennt.

Zu Spalte II

Die beteiligten Stimmen sind durch S, A, T, B (Sopran, Alt, Tenor, Baß) bezeichnet; außerdem bedeutet  $\square$  = geschlossener Satz,  $\#\#$  = durchbrochener Satz (entsprechend den im Referat gegebenen Erläuterungen).

Zu Spalte III

Textwiederholungen in einzelnen Stimmen, wie sie aus der polyphonen Satzstruktur resultieren, bleiben unberücksichtigt.

Zu Spalte IV

Die Kadenzen sind nach Christoph Bernhard ('Ausführlicher Bericht', ed. Müller-Blattau, S. 136f.) klassifiziert; dabei bedeutet t = tenorisierende, i = imperfekte bassierende, p = perfekte bassierende Kadenz. - Durch Einkreisung sind diejenigen Schlußklänge hervorgehoben in denen eine perfekte Finalkadenz der jeweiligen Tonart endet. - Als Kriterien der Modusbestimmung sind über Spalte IV angegeben: Schlüsselkombination (tief = C<sub>1</sub> C<sub>3</sub> C<sub>4</sub> F<sub>4</sub>), System ( $\natural$  oder  $\flat$ ) und Finalis.

#### I. Zur Verbindung der Segmente

Aus Spalte I der Aufbauskiizen sind die Begrenzungen der textlich-musikalischen Segmente ersichtlich (als "Takte" sind Semibrevis-Einheiten gezählt) und zugleich vermittels zusätzlicher Zeichen die Art ihrer Verbindung. Am häufigsten ist jene Verbindung von Segmenten, bei der der Neueinsatz eines Segments während der Dauer des Schlußklanges des vorangegangenen erfolgt; diese Art der Verbindung, die man als die normale ansehen kann, bleibt hier unbezeichnet.

Die Verbindung kann einerseits enger gestaltet werden, indem das folgende Segment bereits vor dem Eintreten des Schlußklanges des vorhergehenden beginnt (in der Aufbauskiize durch eine runde Klammer vor den Taktzahlen bezeichnet). Sie kann andererseits lockerer gestaltet werden, indem zwei Segmente ohne Überschneidung aneinandergesetzt oder sogar durch eine Pause in allen Stimmen getrennt sind (in der Skizze durch — bzw.  $\curvearrowright$  bezeichnet). Die Motetten der "Geistlichen Chormusik" machen von dem Mittel der vierfachen Differenzierung bei der Segmentverbindung in unterschiedlichem Maße Gebrauch; es spielt in SWV 379 eine relativ große, in SWV 391 eine relativ geringe Rolle.

#### II. Zur Besetzungsdisposition

Von großem Gewicht für die Formbildung ist der Wechsel zwischen der (im allgemeinen sparsam angewendeten) Tutti-Besetzung und der Aufspaltung des Gesamtchores in Teilchöre. In der Aufbauskiize ist die Beteiligung der Stimmen an einem Segment jeweils dann neu vermerkt, wenn die Besetzung wechselt. (S, A, T und B stehen für die Stimm-lagen Sopran, Alt, Tenor und Baß.) Zusätzlich ist noch zwischen geschlossenem und durchbrochenem Satz zu unterscheiden. Als "geschlossen" (Zeichen  $\square$ ) soll ein Segment dann gelten, wenn die beteiligten Stimmen keine längeren Binnenpausen haben und gemeinsam in die Kadenz geführt werden. Von "durchbrochenem" Satz (Zeichen  $\#\#$ ) soll umgekehrt dann die Rede sein, wenn längere Binnenpausen vorhanden sind und/oder die Stimmen nicht gemeinsam zur Kadenz geführt werden (so ist z.B. am Ende des Eröffnungssegments von SWV 379 nur noch eine Stimme aktiv).

### III. Zur Textdisposition

Der Worttext ist in den Aufbauski­zen so aus­ge­schrie­ben, daß das Wei­ter­schrei­ten zum näch­sten Text­ab­schnitt und das Zu­rück­keh­ren zu einem be­reits be­han­del­ten durch die un­ter­schied­li­chen Zei­len­an­sätze ver­an­schau­licht wird. Text­gleich­heit steht zu­gleich für ana­lo­ges mu­si­ka­li­sches Ma­te­ri­al. (Die sehr fein ab­ge­stu­fte Skala von Mög­lich­kei­ten zwi­schen den Ex­tre­men der Identi­tät auf der ei­nen Sei­te und der Neu­ver­ar­bei­tung des glei­chen So­g­get­tos auf der an­de­ren kann in der Skizze nicht aus­gedrückt wer­den; sie könn­te Ge­gen­stand ei­ner ei­ge­nen Un­ter­suchung sein.)

Die Werk­kom­po­nen­te "Text" gibt be­reits An­laß zu ei­ner mehr ins Grun­dsätz­li­che ge­hen­den Über­le­gung. Es ist näm­lich zwi­schen zwei Exi­stenz­wei­sen des Textes zu un­ter­schrei­den. Die ei­ne ist der Text, der Schütz vor der Kom­po­si­tion vor­lag, die an­de­re die Gestalt des Textes, wie sie in der Aus­schrei­bung der Auf­bau­skizze er­scheint. Und erst die zwei­te ist im ei­gen­li­chen Sin­ne der Text der Kom­po­si­tion.

In wel­chem Maße diese Text-Zu­be­rei­tung ei­ge­nes Ge­wicht hat, sieht man schon am Be­ginn von SWV 379, wo ein Text­teil se­pa­rat kom­po­niert ist - "So fahr ich hin" -, der in dieser Iso­lie­rung in der Lied­stro­phe nicht vor­kommt. Der­ar­ti­ge Fragmentie­run­gen sind bei Schütz mei­stens schon auf der Text-Ebene mit ei­nem Sin­ne zu ver­bin­den. Hier ist es ein ge­dank­li­ches Ver­wei­len beim "Hinfahren", ohne zu wis­sen "wohin"; die An­twort auf die im­pli­zi­te Frage "wohin" gibt die voll­stän­di­ge Dek­la­ma­tion der Zeile: "So fahr hin zu Jesu Christ". Gleich­zei­tig aber lie­fert die Zei­len-Fragmentie­rung das text­li­che Sub­strat für eine mu­si­ka­li­sche Gliederung der Tak­te 1-8, die man in Ana­lo­gie zum Vor­der­satz-Nach­satz-Ver­hält­nis be­schrei­ben kann.

In­ge­sam­st von grö­ße­rem Ge­wicht ist das Ge­fü­ge von Wiederholungen von Ein­zel­zei­len und Zei­len­grup­pen mit den für Schütz so cha­rak­te­ris­ti­schen Rück­sprün­gen. Zwar ist Text-wiederholung in der Gat­tung der Mo­te­tte eine Selbst­ver­ständ­lich­keit. Aber in der Mo­te­tte des 16. Jahr­hun­derts ist sie kaum mehr als ein Mit­tel dazu, einen Text­ab­schnitt in der ge­wün­sch­ten Brei­te aus­zu­kom­po­nieren. Eine vom Notentext ab­stra­hierte Text-Aus­schrei­bung wie in den obigen Auf­bau­skizzen führt dort zu Er­geb­nis­sen, in denen schwer­lich eine Struk­tur zu ent­decken ist. Die typisch Schütz'schen Text-Zu­be­rei­tungen ent­halten dage­gen stets Ele­men­te der mu­si­ka­li­schen Form­bil­dung. Die An­lage der Mo­te­tte "Selig sind die To­ten" SWV 391 lie­fert ein ein­drucksvolles Bei­spiel da­für. Der Text schließt mit den bei­den Haupt­sätzen "Sie ruhen von ihrer Arbeit" sowie "und ihre Werke folgen ihnen nach". Diese Sätze hät­ten mit je ei­nem Ab­schnitt na­chein­an­der ver­ton­ten wer­den könn­en. Ab­ge­sehen von der mu­si­ka­li­schen ergie­bi­gen Iso­lie­rung von "sie ruhen" ist Schütz' Ver­fah­ren fol­gen­des: Der zwei­tei­lige Text wird in zwei Ab­schnit­ten kom­po­niert, aber nicht ei­nen für je­den Text­sat­z, son­dern zwei Durch­gän­ge des Ge­sam­textes. Das er­bringt ein­mal Kon­trast­rei­ch­um in­ner­halb des Ab­schnit­ts, zwei­ten­falls ei­nen großen Form-zusammenhang, der von T. 45 bis 105 reicht, also fast zwei Drit­tel des Ge­sam­umfangs über­spannt.

Blickt man auf das diffizile Ver­hält­nis zwi­schen vorge­ge­be­nem Wort­text, zu­be­rei­te­tem Wort­text und Kom­po­si­tion, so wird deut­lich, wie pro­ble­ma­tisch die bis heu­te so oft ge­brauch­ten For­mu­lie­run­gen für Schütz' Wort-Ton-Ver­hält­nis sind wie "Schütz deutet den Text", er "legt ihn aus", er "predigt in Tönen". Sie sind nicht falsch, aber ein­sei­ti­g und verkürzend. Thrasybulos Georgiades' be­schwö­ren­der Satz am Ende sei­nes Kasseler Fest­vor­tra­ges von 1972 "Schütz sagt uns unab­läs­sig: Horch auf das Wort"<sup>3</sup>: dieser Satz ist eine Teil­wahrheit, zu der die an­de­re ge­hört: "Schütz's Wort­kom­po­si­tion sagt uns unab­läs­sig: Horch auf die Musik".

#### IV. Zur Kadenzdisposition

Christoph Bernhard hat in seinem Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien folgende Kadenzformen unterschieden<sup>4</sup>:

- 14) Es ist aber eine Cadenz ein zierlicher Schluß, und wird in der untersten Stimme auff zweyerley Weise formiret, indem solche entweder Bassiret oder Tenorisiret. - 15) Die bassirenden Cadenzen der untersten Stimme sind entweder perfect oder imperfect. - 16) Perfect sind diejenigen, welche eine quint fallen oder eine quart steigen. ... - 17) Imperfect sind, welche in eine Quart fallen, oder in eine quint steigen. ... - 18) Die Tenorisirenden Cadenzen der Untersten Stimme sind entweder gewöhnlich oder Ungewöhnlich. - 19) Die gewöhnlichen fallen eine Secunde herunter ... - 20) Die Ungewöhnlichen sind alle andere ...

Unter Vernachlässigung der "ungewöhnlichen tenorisierenden" Kadenzen sind dies genau die drei Kadenzformen, die in Schütz' Geistlicher Chormusik nahezu alleinherrschend sind. In Spalte IV der Aufbauskiizen sind sie durch die Abkürzungen t (tenorisierende), i (imperfekte bassierende) und p (perfekte bassierende Kadenz) bezeichnet, und die Kadenzstufen der einzelnen Segmente sind unter der jeweiligen Rubrik eingetragen. Die Bezeichnung "perfekt" - sie findet sich schon 1561 bei Gallus Dreßler<sup>5</sup> - hebt die Kadenz mit dem Quintfall im Baß, also die spätere Dominant-Tonika-Kadenz, als die am stärksten gliedernde heraus. Im Vergleich zu ihr sind die beiden anderen Formen von geringerer Schlußwirkung: die imperfekte bassierende Kadenz deshalb, weil in ihr der Leittonschritt fehlt und die "zielende" Abwärtsrichtung des Quintsprunges in ihr Gegenteil verkehrt ist; die tenorisierende Kadenz deshalb, weil sie auf den harmonisch kräftigen Fundamentalschritt der tiefsten Stimme verzichten muß. Von besonderem Gewicht für die Formbildung sind diejenigen Kadenzen, die perfekt sind und auf den Finalklang des Modus zielen; sie sind in den Diagrammen durch Einkreisung ausgezeichnet. (Als Kriterien der Modusbestimmung sind über Spalte IV angegeben: Schlüsselkombination (tief = C<sub>1</sub> C<sub>3</sub> C<sub>4</sub> F<sub>4</sub>), System (♭ oder ♮) und Finalis.)

Wie schon bei der Textdisposition ergeben sich auch im Blick auf die Kadenzpläne grundsätzliche Fragen. Die Aufbauskiizen verzeichnen die Kadenzen der einzelnen Segmente rein deskriptiv nach Kadenzform und -stufe, ohne zu berücksichtigen, inwiefern die Wertigkeit der Einzelkadenz durch ihren Kontext mitbestimmt ist. Nach dreierlei könnte in dieser Hinsicht gefragt werden:

1. Kann die Bedeutung der imperfekten Kadenzen in der Weise differenziert werden, daß sie entweder als Stufenfolge IV-I (Plagalschluß) oder I-V (Halbschluß) aufzufassen sind? Ein von tonalen Vorstellungen geleitetes Hören wäre geneigt, am Anfang der Motette "Selig sind die Toten" die erste imperfekte Kadenz als Plagalschluß zu verstehen, die zweite dagegen als dominantisch sich nach d-Moll öffnend.
2. Erfahren in ähnlicher Weise perfekte und tenorisierende Kadenzen eine Relativierung durch ihre Umgebung? Zum Beispiel: Ist in "So fahr ich hin" der perfekte Schluß auf g in T. 20 einfach als eine Kadenz auf dieser Stufe hinzunehmen, oder wird er durch den stark ausgeprägten C-Dur-Kontext sozusagen dominantisiert? Ein sicheres Urteil darüber, ob solche Relativierungen im Werk real vorhanden sind, oder ob sie nur von einem an Tonalität gewöhnten Hören hineinprojiziert werden, ist schwer zu fällen.
3. Gibt es Werkteile, die einem anderen als dem Grundmodus zugehören? Beispielsweise könnten in "So fahr ich hin" die Abschnitte T. 47-56 und 56-65 als Ausprägung des äolischen Modus angesehen werden, da sie dessen Hauptkadenzstufen e ("Confinalis principalis"), c ("Minus principalis") und a ("Cadentia finalis")<sup>6</sup> vereinigen, während -

folgt man Christoph Bernhard - die a-Stufe in direktem Bezug zum ionischen Grundmodus als "irregularis" zu klassifizieren wäre<sup>7</sup>. Kriterien dafür, wann derartige werkinterne Tonartwechsel anzunehmen sind, wären erst noch zu entwickeln. -

Ohne Zweifel läßt sich jedoch feststellen, daß die Ausprägung des Modus mittels des Kadenzsystems von Werk zu Werk wechselt. Der Vergleich zwischen den Aufbauskißzen von SWV 379 und 391 zeigt markante Unterschiede in der Berücksichtigung der Kadenzformen. Während SWV 379 fast ausschließlich die perfekte Kadenz benutzt (die tenorisierende findet sich einmal, die imperfekte zweimal), spielen die nicht perfekten Kadenzformen in SWV 391 eine entscheidende Rolle. Sie beherrschen das erste Drittel des Werkes ausschließlich, sichern allerdings gerade damit der ersten perfekten Kadenz im Textabschnitt "Ja, der Geist spricht" eine schlagende Wirkung.

Vergleicht man die in F-Ionisch stehende Motette SWV 391 mit der anderer Motetten dieser Tonart in der "Geistlichen Chormusik", so zeigt sich, daß die Auswahl aus dem Kadenzrepertoire in jedem Werk verschieden ist. So ist eine Besonderheit von SWV 391, daß die IV. Stufe als Kadenzziel gänzlich unberücksichtigt bleibt. Das gleichfalls f-ionische Stück "Ein Kind ist uns geboren" SWV 384 kadenziert dagegen auf der Stufe b mehrfach (T. 31, 49, 58, 85, 92), teilweise mit eindrucksvoller Wirkung. Die Ausprägung des Modus durch die Kadenzfolge ist offenbar zu einem Teil der individuellen Werkkonzeptionen erhoben worden.

\*

Betrachtet man die hier untersuchten Parameter in ihrem Zusammenwirken, so ergibt sich, daß sie ein System bilden, dessen Bestandteile nahezu unbeschränkt frei gegeneinander beweglich sind.

Grundsätzlich können sich die einzelnen Elemente gegenseitig entweder verstärken oder aber in ihrer Wirkung relativieren. Einige Beispiele aus SWV 379 mögen dies veranschaulichen.

So zielen im Verhältnis der Segmente T. 1-4 und T. 4-8 Textdisposition, Satztypus und Kadenz in die gleiche Richtung: Der Steigerung von Teiltext zu Gesamttext der 1. Zeile entspricht die Steigerung von durchbrochenem zu geschlossenem Satz und diejenige vom kadenzlosem Ausgang zu perfekter Kadenz. (Andere Mittel führen zum gleichen Effekt bei der Wiederkehr des gleichen Textverhältnisses in der Aufeinanderfolge der Segmente T. 10-13 und T. 13-17.)

Ein anderes Beispiel für wechselseitige Steigerung ist der Schlußabschnitt T. 67-82, bestehend aus fünf Segmenten über die Schlußzeile der Choralstrophe. Die Segmente sind in dichtester Verknüpfung ineinandergesetzt und sparen zunächst sowohl die Tutti-Besetzung als auch die Kadenz auf der Finalstufe des Modus ein. (Die c-Kadenz in T. 73 ist, was in der Skizze mittels Durchstreichung angezeigt ist, als Trugschluß angelegt.) So läuft die ganze Segment-Abfolge zielbewußt auf den krönenden Schlußabschnitt T. 77-82 zu.

Von nicht geringerer Bedeutung für das musikalisch-syntaktische Gefüge ist das Prinzip der gegenseitigen Relativierung der Parameter. Eine solche Relativierung findet bereits innerhalb des Kadenz-Systems statt, indem Kadenzform und Kadenzstufe gegeneinander ausgespielt werden; die Vereinigung der stärksten Kadenzart (perfekt) mit der stärksten Kadenzstufe (Finalis) wird mit großer Sparsamkeit eingesetzt. Und hält man die Behandlung der verschiedenen Parameter gegeneinander, so zeigt sich allenthalben etwas, was man als die "Kunst des Offenhaltens" bezeichnen kann. So wird die perfekte

c-Kadenz, wenn sie schon vorkommt, fast durchweg in ihrer Schlußkraft dadurch relativiert, daß nur ein Teilchor an ihr beteiligt ist; und beim Zusammentreffen von perfekter c-Kadenz mit Tutti-Besetzung in T. 68 wird durch die Verschränkung mit dem Einsatz des folgenden Segments noch einmal die Bewegung des Stückes in Gang gehalten. Ein weiteres Beispiel: Die stärkste Binnenzäsur (Generalpause in T. 38) trifft zusammen mit einer perfekten Kadenz in Tutti-Besetzung. Diese Kadenz aber steht auf der Nebenstufe a, die nach Fortsetzung verlangt.

Die hochentwickelte Technik des Widerspiels zwischen den musikalischen Parametern setzt die Musik instand, auf die Vorgaben der Texte in sehr differenzierter Weise zu reagieren. Zu beobachten ist dies etwa in SWV 379 bei der Behandlung des Problems der unterschiedlichen Gliederung des Textes, die sich durch das barförmige Strophenmetrum auf der einen und die Satzkonstruktion auf der anderen Seite ergibt. Die Barform setzt die Hauptzäsur des Textes vor den Eintritt des Abgesanges "denn Jesus Christus, Gottes Sohn...", die sprachliche Syntax dagegen vor den Beginn des letzten Hauptsatzes "kein Mensch kann mich aufwecken". Die Komposition berücksichtigt beide Zäsuren, indem sie Segmentverbindung, Besetzung und Kadenzbildung gegeneinander ausspielt.

Was oben "differenziertes Reagieren" genannt wurde, wirkt sich in erster Linie aus als ein hohes Maß an Bewegungsfreiheit der Werkkonzeption gegenüber dem Text. Geradezu als eine Demonstration der Bewegungsfreiheit können die beiden Kompositionen des deutschen "Nunc dimittis" erscheinen, die Schütz 1656 auf den Tod des Kurfürsten Johann Georg I. in unmittelbarem Zusammenhang für die gleiche Besetzung schrieb und zusammen veröffentlichen ließ (SWV 432 und 433). In anderer Weise zeigt sich diese Bewegungsfreiheit, wenn man die beiden oben tabellarisch dargestellten Motetten auf das Verhältnis von Textlänge und Umfang der Komposition befragt. Der Text, der SWV 379 zugrundeliegt, umfaßt 55 Silben, die Komposition erstreckt sich über 82 Sembreis-Takte; in SWV 391 ist ein 38silbiger Text in 105 Takten auskomponiert. Dabei entfallen im ersten Stück auf eine Silbe durchschnittlich 1,49 Takte, in SWV 391 fast doppelt so viel, nämlich 2,76 Takte. Das liegt z.T. an der "ruhevollen" Deklamation in SWV 391, aber auch an der wiederholungsreichen Disposition der zweiten Texthälfte ("Sie ruhen..."), die dazu führt, daß der größere Teil des Gesamtablaufes (T. 45-105) als fest verbundene kompositorische Einheit gestaltet ist. (Diese Partie wurde oben unter dem Stichwort "Textdisposition" bereits erwähnt.)

Schütz hat die "Geistliche Chormusik" in seiner Werkvorrede ausdrücklich als ein exemplarisches Opus gekennzeichnet. Daß ein Werk im Motettenstil, das am Ende des fünften Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erschien - jenes Jahrzehnts, in dem Andreas Hammerschmidt seine Dialogkonzerte veröffentlicht und Thomas Selle die oratorische Passion begründet hatte -, daß ein solches Werk die erhoffte exemplarische Wirksamkeit nur in sehr geringem Maße entfalten konnte, verwundert im nachhinein keineswegs. Jedoch: Als eine Demonstration der "rein musikalischen" Kompositionsmittel, über die Schütz verfügte, d.h. dessen, was übrig blieb, wenn auf jegliche "äußerliche" Farb- und Raumwirkung durch obligate Instrumente und mehrhörige Anlage verzichtet würde, behält die "Geistliche Chormusik" für jeden, der Schütz' musikalische Syntax in ihren fundamentalen Möglichkeiten studieren will, ihre exemplarische Gültigkeit.

#### Anmerkungen

- 1) An neueren analytischen Arbeiten seien genannt: Wolfram Steinbeck, Sprachvertönung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem (betrifft SWV 386), in: Schütz-Jb. 3 (1981), S. 51ff.; Ulrich Siegele, Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte -



Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der Geistlichen Chormusik, in: Schütz-Jb. 4/5 (1982/83), S. 50ff.; Siegfried Schmalzriedt, Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung - Heinrich Schütz' Motette "O lieber Herre Gott" zu sechs Stimmen aus der "Geistlichen Chormusik" (Dresden 1648), in: Analysen - Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens (Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag), hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Wiesbaden 1984 (= Beihefte zum AfMw 23), S. 110ff.; Lukas Richter, Interpretierende Übersetzung - Analytisches zur Motette 'Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes' aus der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 27 (1985), S. 13ff.

2) Schützens Vorrede zur Geistlichen Chormusik, Dresden 1648.

3) Thrasybulos G. Georgiades, Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius 4, Kassel 1973, S. 57ff. (Zitat: S. 70).

4) Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, <sup>2</sup>/Kassel 1963, S. 136.

5) Vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 79.

6) Müller-Blattau, a.a.O., S. 96.

7) Ebda., S. 94.

Die Vergewisserung alter Musik ist mit Bach verknüpft wie mit keinem anderen Komponisten. Bei keinem anderen Musiker aber würden zugleich die Grenzen eines Verstehens so deutlich, das gründet auf historisch adäquate oder korrekte Kriterien zielt. Die Bemühungen um eine historische Aufführungspraxis sind so legitim wie die Fragen nach historisch angemessenen Kategorien der Theorie. Welche Grenzen aber einer detail historischen Orientierung gesetzt sind, erweist sich in jedem Versuch, den Rang der Kunst Bachs in analytischer Interpretation darzulegen. Es mag auch daran liegen, wenn in der Bachforschung - wie Alfred Dör unlangst betonte - ein Defizit an analytischen Studien besteht. Wollte man sich allein auf Kategorien berufen, die historisch gesichert und angemessen zu sein scheinen, so müßte man wohl auf manche sonst mögliche Einsicht verzichten. Und umgekehrt ist es fast unumgänglich, um Verstehens Bachs auch Kriterien zu verwenden, die späteren Datums sind und als historisch verankert werden können.

Zwischen Bachs Zeit und uns liegt nicht nur die Geschichte der Bachrezeption. In der Zeit zwischen Bach und seiner neuen Rezeption seit 1800 entstand auch die Ästhetik als Disziplin. Und im Zeichen eines neuen Kunstbegriffs, den Bachs Zeit kaum so kannte, entstanden neue Möglichkeiten seiner Rezeption. Deutlich wird das zumal an der Vokalmusik Bachs, die zwar kaum im Zentrum der Rezeption stand und für sie dennoch