

Sven Hiemke

HEINRICH SCHÜTZ
GEISTLICHE
CHORMUSIK

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN



Sven Hiemke

Heinrich Schütz
Geistliche Chormusik



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2016

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#) unter Verwendung
einer Abbildung von akg-images

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

ISBN 978-3-7618-7034-1

DBV 118-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
----------------------	---

I. Tradition

1. Überzeitlich ■ Zwischen »alter« und »neuer Manier«	10
2. Beispielhaft ■ Wider den Dilettantismus	15
3. Geordnet ■ Aufbau und Konzeption	19

II. Handwerk

1. Voraussetzungen ■ »Nothwendige Requisita«	26
2. Sprache ■ »In die Music übersetzt«	33
3. Kontroverse ■ Der Streit zwischen Scacchi und Siefert	38
4. Aufführungspraxis ■ »Nicht alle Zeit einerley«	43

III. Kommentare

1. Die fünfstimmigen Motetten	51
-------------------------------------	----

Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden (SWV 369) **51** ■ Er wird sein Kleid in Wein waschen (SWV 370) **52** ■ Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes (SWV 371) **53** ■ Verleih uns Frieden genädiglich (SWV 372) **56** ■ Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit (SWV 373) **57** ■ Unser keiner lebet ihm selber (SWV 374) **59** ■ Viel werden kommen von Morgen und von Abend (SWV 375) **61** ■ Samlet zuvor das Unkraut (SWV 376) **62** ■ Herr, auf dich traue ich (SWV 377) **63** ■ Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten (SWV 378) **64** ■ So fahr ich hin zu Jesu Christ (SWV 379) **68** ■ Also hat Gott die Welt geliebt (SWV 380) **70**

2. Die sechsstimmigen Motetten	72
--------------------------------------	----

O lieber Herre Gott, wecke uns auf (SWV 381) **72** ■ Tröstet, tröstet mein Volk (SWV 382) **74** ■ Ich bin eine rufende Stimme (SWV 383) **76** ■ Ein Kind ist uns geboren (SWV 384) **78** ■ Das Wort ward Fleisch (SWV 385) **79** ■ Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (SWV 386) **80** ■ Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (SWV 387) **84** ■ Das ist je gewisslich wahr (SWV 388) **86** ■ Ich

bin ein rechter Weinstock (SWV 389) **91** ■ Unser Wandel ist im Himmel (SWV 390) **92** ■ Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben (SWV 391) **93** ■ Was mein Gott will, das gscheh allzeit (SWV 392) **94**

3. Die siebenstimmigen Motetten 95

Ich weiß, dass mein Erlöser lebt (SWV 393) **95** ■ Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume (SWV 394) **98** ■ Der Engel sprach zu den Hirten (SWV 395) **99** ■ Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (SWV 396) **102** ■ Du Schalksknecht, alle diese Schuld hab ich dir erlassen (SWV 397) **103**

IV. Rezeption

1. Frühe kompositorische Aneignungen 104

2. Ausgaben 110

3. Adaptionen im frühen 20. Jahrhundert 113

Anhang

Alphabetisches Verzeichnis der Motetten 123

Heinrich Schütz' Widmungstext 124

»Vorrede« mit Übertragung in heutiges Deutsch 126

Literatur 132

Anmerkungen 141

Vorwort

Wer sich mit den zentralen Werken der abendländischen Kirchenmusik beschäftigen will, kommt an der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz nicht vorbei. Die 29 Kompositionen, die in diesem Kompendium enthalten sind, gelten in ihrer Gesamtheit nicht nur als das schönste Motettenwerk ihrer Zeit, sondern zählen zu den bedeutendsten Beiträgen zur protestantischen Kirchenmusik überhaupt.

Das erste Kapitel der vorliegenden Einführung bemüht sich um eine Einordnung dieses Werkes in seinen musikgeschichtlichen Kontext. 1648 in Dresden veröffentlicht, entstanden die Kompositionen dieser Sammlung in der Zeit eines tief greifenden Stilwandels, durch den die Gattung »Motette« zunehmend durch das generalbassbegleitete »Concert« verdrängt worden und eigentlich schon aus der Mode gekommen war. In der *Geistlichen Chormusik* legte Schütz nieder, was ihm überzeitlich erhaltenswert zu sein schien. Und indem er hierin demonstrierte, wie das tradierte Regelwerk der Satztechnik anzuwenden war, ist seine Sammlung ein Kompendium für kunstgerechtes Komponieren schlechthin.

Eine Glorifizierung des Alten intendierte Schütz damit freilich nicht. Ebenso wenig war dem Dresdner Hofkapellmeister daran gelegen, den Generalbass zu diskreditieren, den er selbst seit 1625 in jede seiner Kompositionen einbezogen hatte. Wichtig schien ihm nur, dass die Neuerungen in der Musik nicht zulasten ihrer qualitativen Substanz gingen und das kontrapunktische Regelwerk nicht relativierten oder gar außer Kraft setzten. Diese und andere Auffassungen erläuterte Schütz dem »günstigen Leser« seines inhaltsreichen Vorwortes mit Darlegungen zum Sinn und Zweck seiner *Geistlichen Chormusik* und dezidierten Vorschlägen zur Aufführungspraxis. Diesen Hinweisen nachzugehen und das Vorwort auf seine Inhalte im Einzelnen zu befragen, ist Gegenstand des zweiten Kapitels.

Kompositorisch sind die Motetten der *Geistlichen Chormusik* natürlich viel zu komplex, als dass sie auf einem Umfang von jeweils zwei bis drei Seiten erschöpfend zu analysieren wären. Kurze »Kommentare« im dritten Kapitel müssen genügen, um für jede Motette der Sammlung eine (erste) Orientierung zu bieten und womöglich zu helfen, Exemplarisches (schneller) aufzufinden.

Die Motettentexte, die den jeweiligen Kommentaren vorangestellt sind, entsprechen der Versgliederung der Bibel. Die Werkbesprechungen selbst folgen dem Notentext, den Werner Breig für die »Neue Schütz-Ausgabe« (2 Bände, Kassel 2003 und 2006) erarbeitet hat und die mit einem Vorwort von Manfred Cordes und einer Continuo-Aussetzung von Antje Wissemann auch als Praktische Ausgabe erhältlich ist (2 Bände, Kassel 2012 und 2013). Im Sinne der besseren Lesbarkeit dieses Büchleins schien es in den Notenbeispielen mit nur einem System allerdings zweckmäßig, die Mensuralnotation (der Breigs Ausgabe verpflichtet ist) zugunsten von Taktstrichen aufzugeben und überhaupt von »Takten« zu sprechen. Die metrisch begrenzte Einheit von betonten und unbetonten Zählzeiten war bei Schütz schon viel stärker wirksam als noch in Werken der Vokalphonie des 16. Jahrhunderts, weshalb schon Schütz' Zeitgenossen »Taktstriche« in die gedruckten Exemplare nachgetragen haben. (Auch das Druckexemplar der Generalbass-Stimme der *Geistlichen Chormusik* hat bereits gliedernde »Taktstriche«.) Diesem Ziel der Vereinfachung dient auch die heute übliche Schreibweise des Titels von Schütz' Sammlung und die Bezeichnung der Vokalpartien mit den heutigen Stimmlagen eines Chores, anstatt korrekterweise von »Geistlicher Chor-Music« bzw. von »Cantus«, »Quintus« usw. zu sprechen, wie Breig dies in der »Neuen Schütz-Ausgabe« selbstverständlich tut.

Die Rezeptionsgeschichte der *Geistlichen Chormusik* reicht weit zurück: Schon Schütz' Zeitgenossen nahmen sich an dieser Sammlung ein Beispiel; mit ihr wurde Schütz Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt, und bis heute gehört sie – zumindest ausschnitthaft – zu seinen am häufigsten aufgeführten Werken. Der Vorbildcharakter dieses Kompendiums lässt sich nicht zuletzt aus dem Umstand ersehen, dass um die Wende zum 20. Jahrhundert bedeutende Komponisten im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung den Werktitel *Geistliche Chormusik* für eigene Motettensammlungen adaptierten.

Die Übertragung von Schütz' »Vorrede« in heutiges Deutsch am Ende dieses Buches ist der wiederholten Seminar-Erfahrung des Autors geschuldet, Kirchenmusikstudierende mit der Bitte um eine Paraphrasierung der Inhalte schlicht überfordert zu haben. Kundigen Lesern mag die Idee einer »Übersetzung« redundant erscheinen – sie seien um Nachsicht gebeten.

Bekundungen eines herzlichen Dankes sind dem Autor ein dringendes Bedürfnis: Danke an Professor Dr. Klaus Hofmann und Professor Dr. Matthias Schneider für ihre kritische Lektüre des Manuskripts und ihre

vielen guten Ideen zur inhaltlichen und sprachlichen Optimierung, danke auch an Hendrik Doehorn M.A. für seine tiefen Stellungnahmen zu »Stil«-Fragen. Danke an Dorothea Willerding für die ansprechende Gestaltung des Buches und an Dr. Daniel Lettgen für seine aufmerksame Textkorrektur. Danke nicht zuletzt an Dr. Jutta Schmoll-Barthel, die die Entstehung dieses Büchleins von Anfang an kritisch begleitet hat. Von ihrem Gespür für das schönere Wort, die genauere Beschreibung, die treffendere Formulierung profitierte mein Text in höherem Maße, als es der Dank für ihr einfühlsames Lektorat auszudrücken vermag.

Hamburg, im Sommer 2015
Sven Hiemke

I. Tradition

1. Überzeitlich ▪ Zwischen »alter« und »neuer Manier«

Modern waren sie nie. 1648 erschienen, zum Teil aber schon deutlich früher komponiert, galten die Motetten der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz manchem Zeitgenossen schon bei ihrer Veröffentlichung als unzeitgemäß. Wie viel fortschrittlicher waren doch die vokalen Concerti mit Generalbass! Schütz selbst freilich beabsichtigte mit der Sammlung keineswegs, einen Beitrag zu einem antiquierten Genre vorzulegen. Sein erklärtes Ziel war es vielmehr, Werke bereitzustellen, die sich mit der Empfehlung für angehende Komponisten verbanden, sich durch das Studium dieses Kompendiums zunächst »das rechte Fundament eines guten Contrapuncts« anzueignen, um nicht dereinst Motetten produzieren zu müssen, die manchem unbedarften Hörer vielleicht vorkämen wie eine »himmlische Harmoni«, von Zeitgenossen mit »recht gelehrten Ohren« allerdings nicht höher eingeschätzt würden als eine »taube Nuß« (vgl. den [originalen Wortlaut und seine Übertragung in heutiges Deutsch im Anhang](#) dieser Werkeinführung).¹

Dem alten Mann will die neue Musik nicht schmecken? Schütz sah die Gefahr eines solchen Verdikts durchaus. Anfang 1651 berichtete der 65-jährige seinem Dienstherrn, dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. (1585–1656), von einem »mir wol bekandten, nicht übel qvalificirten Cantor«, dessen »junge Ratsherren mit seiner alten Manier der Music, sehr übell zufrieden, und dahero seiner sehr gerne loos weren«. Und weil die junge Generation überhaupt der »alten Sitten und Manier bald pfeget überdrüssig zu werden«, könne ihm, Schütz, »auch derogleichen [...] wol von etlichen New anko[mm]enden Jungen *Musicanten* selbst wiederfahren, welche mit hindansetzung der alten, gemeiniglich Ihre newe Manier, wie wol mit schlechtem grunde, pfelegen hervor zu ziehen«.² Schütz' Protest findet hier eine entscheidende Differenzierung: Nicht die »newe manier« schlechthin ist Gegenstand der Kritik, sondern Beiträge »mit schlechtem grunde« werden angeprangert – jene Werke also, die das kompositorische Rüstzeug ihrer Urheber vermissen ließen. Dieser Unkenntnis setzt

Schütz die Motetten der *Geistlichen Chormusik* entgegen, in denen er die »nothwendigen Requisite« für qualitativvolles Komponieren in praktischen Beispielen vorführt.

Innovativ zu nennen ist Schütz' Œuvre freilich nicht. Gewiss: Der Dresdner Hofkapellmeister rühmte sich zu Recht, den konzertierenden Stil samt Basso continuo, der durch den kontrastierenden Wechsel heterogener Klanggruppen charakterisiert ist, in Deutschland eingeführt zu haben. Und wohl hatte Schütz nach seiner lateinischsprachigen Motettensammlung *Cantiones sacrae* (Dresden 1625) nur noch Werke in diesem Stil geschaffen. Monodische Werke aber – instrumentalbegleitete Einzelgesänge, die von der italienischen Oper inspiriert waren und ihre Attraktivität aus einer affektiven Textdarstellung bezogen, ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein – finden sich bei Schütz nur am Rande; Instrumentalmusiken und Beiträge in modischen Genres, etwa Tanz- und Generalbasslieder, fehlen in seinem Schaffen völlig. Mustergültige Beispiele für Werke in »newer Manier« bieten im zeitlichen Umfeld der *Geistlichen Chormusik* allerdings die *Symphoniae sacrae*: Hier, in diesen Concerti mit obligaten Instrumentalstimmen in kleiner (Teil II, 1647) und großer Besetzung (Teil III, 1650), mit oft virtuosem Melos der Singstimmen und durchgängigem Basso continuo, lieferte Schütz den Nachweis, durchaus kein gealterter Meister mit antiquierten Vorstellungen zu sein.

Dass der über 60-jährige Komponist seinen *Symphoniae sacrae II* ein Verzeichnis seiner bisher im Druck erschienenen Werke beifügte und diesen rückwirkend die Opuszahlen 1 bis 9 zuordnete,³ steht hierzu nicht im Widerspruch, sondern lässt angesichts seines vergleichsweise hohen Lebensalters und jahrzehntelangen Wirkens als kursächsischer Hofkapellmeister auf das Bedürfnis schließen, sein Lebenswerk mit abschließenden Publikationen in den jeweiligen Gattungen abzurunden. Zu diesem Vorhaben passen sowohl Schütz' wiederholte Gesuche um Entlassung aus den Diensten des Kurfürsten (denen dieser allerdings nie entsprach) als auch die wiederholte Ankündigung, seine »unterschiedliche[n] angefangene[n] Musicalische[n] Wercke zu colligiren und completiren«, also zusammenfassen und ergänzen zu wollen.⁴ Diese Absichtserklärung auf die Opera 10 bis 12 zu beziehen, bietet sich aufgrund der Veröffentlichungen der Sammlungen in dichter zeitlicher Folge an, zumal sich in ihnen tatsächlich nicht nur neue, sondern auch früher entstandene Kompositionen finden.⁵ Was die *Geistliche Chormusik* betrifft, sind allerdings nur für zwei Motetten daraus definitive Nachweise von Frühfassungen zu erbringen:

- für die Vertonung des 19. Psalms, »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« SWV 386 (Nr. 18), die in einer Frühfassung aus der Mitte der 1630er-Jahre vorliegt (SWV 455). Schütz übersandte das Werk gemeinsam mit anderen Kompositionen an die Kasseler Hofkapelle.⁶
- für die sechsstimmige Motette »Das ist je gewisslich wahr« SWV 388 (Nr. 20), deren erste Version (SWV 277) als Begräbnismusik für den mit Schütz befreundeten Thomaskantor Johann Hermann Schein († 19. November 1630) erklingen und bereits als Einzeldruck erschienen war (Dresden 1631).

Verschiedene Spekulationen machen allerdings noch für einige weitere Motetten der *Geistlichen Chormusik* eine frühere Entstehungszeit plausibel:

- Die Motetten »Waß mein Gott will. à 6« und »Du Schalcksknecht à 7« von »H. S.« gehörten in dieser Zeit ebenfalls zum Kasseler Inventar. Dass es sich hierbei um Frühfassungen der gleichnamigen und identisch besetzten Motetten Nr. 24 und Nr. 29 der *Geistlichen Chormusik* handelt, ist nicht zu belegen, weil die »Kasseler Versionen« nicht erhalten sind. Die Annahme einer Analogie zu »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« liegt freilich nahe.⁷
- »Verleih uns Frieden genediglich &c. auff besondere Melodey in die Lauten und Clavicymbel von 5. Sängern«: Diese Musik erwähnt der Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg (1580–1645) in einem Bericht über die Jahrhundertfeier der Reformation, die vom 31. Oktober bis 2. November 1617 in Dresden stattfand und deren musikalische Ausgestaltung in den Verantwortungsbereich des erst wenige Monate zuvor neu eingesetzten Hofkapellmeisters des sächsischen Kurfürstentums fiel.⁸ Es ist gut möglich, dass es sich hierbei um eine Frühfassung jener fünfstimmigen Motette handelt, die Schütz über 30 Jahre später in seine *Geistliche Chormusik* (Nr. 4) aufnahm.⁹
- Entstehung und Erstaufführung der Motetten »Unser keiner lebet ihm selber« (Nr. 6) und »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« (Nr. 25) – auch sie gegebenenfalls in frühen Fassungen – stehen vielleicht im Zusammenhang mit den Bestattungsfeierlichkeiten für Schütz' Ehefrau Magdalena (* 1601), die am 6. September 1625 an der Pest gestorben war: Beide Texte waren (neben anderen) Grundlage der Leichenpredigt, die Matthias Hoë von Hoënegg hielt, nachdem Magdalena Schütz, die »etliche Wochen vor ihrem Ende geahnet hat, daß unser Herr Gott sie bald abfordern würde [...], etliche Lieder, die man ihr bey ihrem Begräbniß zu guter Letz singen sollte«, bestellt hatte.¹⁰ Sofern Schütz die

Worte, die seine Ehefrau sich gewünscht hatte, tatsächlich zu diesem Anlass und als Motetten vertont hat, ist nicht ausgeschlossen, dass ihre spätere Platzierung an die 6. und 25. Stelle der *Geistlichen Chormusik* auf das Sterbedatum Magdalenas verweisen und damit an die ursprüngliche Bestimmung dieser Werke erinnern sollte.¹¹

- In den ersten vier Takten der Motette »Ich bin ein rechter Weinstock« (Nr. 21) werden die beiden Singstimmen von einem selbstständig geführten Generalbass begleitet. Schütz' Auskunft indes, die *Geistliche Chormusik* sei ihrer Idee nach ein »Wercklein ohne Bassum continuum«, macht es unwahrscheinlich, dass er das Stück speziell für diese Sammlung komponierte.
- Im Trauergottesdienst für den Geraer Fürsten Heinrich Posthumus Reuß (1572–1635), für den Schütz die *Musicalischen Exequien* (Dresden 1636) komponierte, erklang nach deren erstem Teil auf Wunsch des Verstorbenen das Lied »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« – vielleicht in Verbindung mit jener Motette, die als Nr. 19 in die *Geistliche Chormusik* einging? Festzuhalten bleibt, dass die Motetten der *Geistlichen Chormusik* nicht alle in dem gleichen Zeitraum und in einzelnen Fällen schon lange vor ihrer Veröffentlichung entstanden sind.

In dem inhaltsreichen Vorwort zu seiner Motettensammlung bekundete Schütz u. a. seine Absicht, ein Lehrwerk vorzulegen, das die elementaren Prinzipien des Komponierens anhand praktischer Beispiele veranschaulichte. Diesem Ziel diene offenbar auch die Aufnahme eines Werkes, das gar nicht von Schütz selbst stammt: der Motette »Der Engel sprach zu den Hirten« (Nr. 27), der deutschsprachigen Version einer Motette von Andrea Gabrieli, deren Originalfassung »Angelus ad pastores ait« in der Sammlung *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* (Venedig 1587) erschienen war und die hier nun, in der *Geistlichen Chormusik*, als ein Beispiel aus dem Repertoire der alten »Classici Autores« fungierte. Zu diesen sind unter anderem jene Komponisten zu zählen, die der Schütz-Schüler Christoph Bernhard (1628–1692) als exemplarische Vertreter des »Stylus antiquus« benannte: Palestrina, Adrian Willaert, Josquin Desprez, Nicolas Gombert – und eben die beiden Gabrielis.¹²

Verbirgt sich hinter Schütz' gleichzeitiger Empfehlung zum Studium auch der »Newen Classicos Autores« also der Anspruch, selbst ein solcher zu sein? Schütz wehrte diese Vermutung entschieden ab: Gegen die (nie erhobene) Unterstellung, »dieses oder [ein] einziges meiner ausgelassenen Musicalischen Wercke [...] iemand zur Information oder gewissen Modell

vorstellen und recommendiren« zu wollen, wolle er »öffentlich protestiret« haben. Die im barocken Schrifttum verbreitete Figur der »Captatio benevolentiae«, des »Erheischens von Wohlwollen« durch Höflichkeits- und Bescheidenheitsgesten, ist hier rhetorisch brillant umgesetzt – die Aussage selbst aber weithin unglaublich: Mit dem Insistieren auf der Notwendigkeit für angehende Tonsetzer, sich zunächst in der Vokalpolyphonie zu üben (und damit »kontrapunktisch« denken zu lernen), signalisierte Schütz dem Leser seiner »Vorrede« eindeutig, in der *Geistlichen Chormusik* eine Beispielsammlung für die mustergültige Anwendung der »zu einer Regulierten Composition nothwendigen Requisita« vorzufinden. Mit diesem impliziten Anspruch aber präsentierte der Komponist sein Kompendium von vornherein als eine Zusammenstellung nicht nur von Motetten-, sondern von Modell-Kompositionen und insofern als ein veritables »Exemplum classicum«, das ein vielfältig schillerndes Panorama an Satztechniken bot.

Viele Motetten der *Geistlichen Chormusik* leben noch von den musikalischen Errungenschaften der italienischen Vokalpolyphonie, wie sie Andrea und Giovanni Gabrieli gepflegt hatten: antiphonale Wechsel von Stimmgruppen, blockhaft-akkordische Höhepunkte, auch instrumentale Techniken und rhythmische Innovationen. Andere Motetten der *Geistlichen Chormusik* wurzeln in ihrem polyphonen Fluss noch in der Renaissance, wiederum andere stehen mit ihren vielen Imitationen von kleinen, oft wortgezeugten Motiven der Monodie nahe. Fast scheint es, als habe der Dresdner Hofkapellmeister demonstrieren wollen, dass alle Stile – jene aus Italien ebenso wie solche aus dem franko-flämischen Raum und von deutschen Meistern – zu einer unerschöpflichen Inspirationsquelle werden konnten, sofern der Komponist nur über das kompositorische Rüstzeug, über die »nothwendigen Requisita«, verfügte.

Die These, Schütz habe sich als ein Vertreter der »Newen Classici« verstanden, könnte auch erklären, warum er darauf verzichtete, ein Werk Giovanni Gabrielis in die *Geistliche Chormusik* aufzunehmen. Im Widmungstext seiner *Symphoniae sacrae I* (Venedig 1629) hatte Schütz seinem Lehrer emphatisch gehuldigt: »Ach Gabrieli, Ihr unsterblichen Götter, was für ein Mann!«;¹³ hier aber störte offenbar die Assoziation zu Gabrielis *Sacrae symphoniae* (Venedig 1597), deren Titel Schütz für gleich drei Sammlungen adaptierte, die für ein Kompendium mit deutschsprachigen Motetten aber keinen Bezugspunkt boten. Auch der zeitliche Abstand zwischen den »alten Classicos Autores« und ihm selbst war mit der Integration eines Werkes von Giovanni Gabrielis Onkel Andrea in die eigene Sammlung sinnfälliger.

2. Beispielhaft ▪ Wider den Dilettantismus

Man fragt sich, ob Schütz konkrete Werke im Sinn hatte, als er in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* Kompositionen anprangerte, denen Kenner allenfalls den Wert einer »tauben Nuß« zugestehen würden. Gewiss, die Veröffentlichung der eigenen Motettensammlung war »zu niemandes Verkleinerung gemeinet«, wie Schütz betonte – der Dresdner Hofkapellmeister war viel zu nobel, um einzelne Kollegen oder deren Werke zu diskreditieren. Möglicherweise dachte Schütz dabei an die vielen Gelegenheitswerke, wie sie von Lokalgrößen wie dem Oldenburger Kantor Johann Schwemmler komponiert worden waren: Dieser – so überlieferte es Werner Braun – wusste »nicht einmal zwei Stimmen längere Strecken hindurch richtig miteinander zu verbinden«, was ihn aber nicht davon abhielt, »ein siebenstimmiges ›Werk‹ auf der Grundlage eines vierstimmigen Satzes von Schein« vorzulegen.¹⁴

Vielleicht dachte Schütz dabei auch an einige Passagen aus der Sammlung *Angst der Hellen und Frieden der Seelen* (Jena 1623), einer Anthologie von 16 Motetten über Psalm 116, die der Jenaer Hofbeamte Burckhard Großmann (1575–1637) als Dank für eine »sonderbahre grosse Wolthat und wunderliche Errettung Gottes, so er mir im Jahr 1616 [...] erwiesen«,¹⁵ bei 16 Komponisten der sächsisch-thüringischen Region (darunter auch Schütz) in Auftrag gegeben und im Druck veröffentlicht hatte. Die Beiträge fielen naturgemäß sehr unterschiedlich aus – auch qualitativ. In der Motette des Erfurter Kantors Michael Altenburg (1584–1640) etwa machen sich zahlreiche unvollständige Klänge bemerkbar (siehe [Notenbeispiel 1.1](#)). Solche Sätze mit terzlosen Klängen (bei denen der Continuo das fehlende Intervall also »nachliefern« muss), konnte Schütz nicht goutieren: Seiner Ansicht nach musste ein kontrapunktischer Satz auch ohne Generalbass harmonisch stets eindeutig sein.

Eine andere Spur führt zu dem Musiktheoretiker Andreas Werckmeister (1645–1706), der in seinen Schriften von 1686 und 1700 gegen die vielen Dilettanten und »Prahler« zu Felde zog, die lieber »ihrem eigenen Willen« als »den natürlichen Gesetzen folgen« und sich »vor grosse Componisten ausgeben«, obwohl sie »nicht einmahl die Geige *temperate* zu stimmen wissen«. ¹⁶ Die Vielzahl an missratenen Werken sei indes lediglich die Folge der verbreiteten Unkenntnis des »rechten Musicalischen Fundamentes«, des Regelwerkes korrekten Komponierens. Denn wer dieses nicht beherrschte, so Werckmeister, könne eben »nicht anders urtheilen als ein Schaffs-Knecht«. ¹⁷