

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BH MUSIK, MUSIKWISSENSCHAFT

Personale Informationsmittel

Heinrich SCHÜTZ

HANDBUCH

- 23-1** *Schütz-Handbuch* / hrsg. von Walter Werbeck. - Kassel : Bärenreiter ; Berlin : Metzler, 2022. - VII, 444 S. : Ill. ; 25 cm. - ISBN 978-3-7618-2069-8 (Bärenreiter) - ISBN 978-3-476-02628-6 (Metzler) : EUR 99.95
[#8249]

Der lapidare Titel erklärt sich durch den ersten Verlagsnamen – den Musikverlag. Die *Wikipedia* bietet einen Verteiler für sechs Verwendungen von *Schütz* und bei den Familiennamen eine Übersicht, bei der schon bei den Vornamen mit *A* über zwanzig Personen aufgeführt werden. Aber natürlich ist im Buchtitel der Komponist Heinrich Schütz (1585 - 1672) gemeint.¹ Gleich der erste Satz des Buches lautet dann: „Ein Heinrich-Schütz-Handbuch erklärt sich nicht von selbst“, was sich aber nicht auf den fehlenden ‚Heinrich‘ im Titel bezieht, sondern auf das Werk, das im Gegensatz zu den Komponisten, denen bisher die Ehre eines Handbuchs zukam, nicht der symphonischen oder der Kammermusik oder der Oper zugehörig ist. Vielmehr wird festgestellt: „Kirchenchöre im Gottesdienst und hochspezialisierte Solisten auf Schütz-Festen eint die Bewunderung einer Musik, die auch bald 400 Jahre nach ihrer Entstehung nichts von ihrer Faszination verloren hat“ (S. 1). Zu erweitern wäre das Spektrum unter den Musikliebhabern zumindest hinsichtlich der Rezipienten von Musikkonserven, für die das Schütz-Angebot höchst umfangreich ist.²

¹ Inhaltsverzeichnis: <https://d-nb.info/1173820701/04> - Erfreulicherweise wird er nicht zum „Henrich“ gemacht wie im Aufsatz *Henrich Schütz - Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk* / Joshua Rifkin. // In: *Schütz Jahrbuch*. - 9 (1987), S. 5 - 21. Natürlich wird das auch hier referiert (S. 32), aber im Gegensatz zu Buxtehude, der von Kerala Snyder und Followern ein zweites „e“ verpaßt bekam (Dieterich), bleibt man hier bei der eingebürgerten Form.

² Bis hin zur Gesamteinspielung: *Die Gesamteinspielung* / Heinrich Schütz. Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann. - Stuttgart : Carus, 2021. - 28 CDs (und in verschiedenen Teilausgaben). - Ein wesentlicher Faktor für die Zunahme von Veröffentlichungen ist die CD. Aufnahmen zentraler Werke tragen noch Ende der 80er Jahre den Hinweis „World première recordings“. Ein Abschnitt über wichtige vorliegende Aufnahmen und ihre Einordnung in die Interpretationsgeschichte wäre bei einer Neuauflage des Handbuchs ein Desiderat. Immerhin bieten die Aufsätze Beurteilungskriterien an (etwa der unten genannte von J. Rif-

Beginnen wir mit dem Schlußteil, der *Rezeption*. Zum 17. Jahrhundert (Peter Wollny) wird zunächst nicht die Rezeption, sondern die künstlerische Entwicklung von Schütz bis hin zu seiner Isolierung im Alter bei gleichzeitiger allgemeiner Hochschätzung dargestellt, wobei für letztere in Anspruch genommen wird, es „mögen [sic] dabei unerschwellige Vorbehalte gegen konfessionelle Differenzen sowie gegen das kulturell Fremde eine Rolle gespielt haben“ (S. 373), nämlich angesichts des Erfolgs „modernerer“ italienischer Komponisten. Erst danach wird zunächst die *Rezeption durch Überlieferung* dargestellt mit dem Ergebnis, daß nach dem epochalen Wechsel Mitte des 17. Jahrhunderts „die heute greifbaren Sammlungen und Inventare [...] zwar meist die weit verbreiteten gedruckten Opera enthielten [...], aber in der Regel nur wenige seiner lediglich handschriftlich überlieferten Kompositionen“ (ebd.). Sechs Sammlungen werden beschrieben, wobei Kassel „den größten heute erhaltenen Bestand an handschriftlich überlieferten Kompositionen“ (S. 376; genauer dazu S. 178 - 178) besitzt, darunter auch weltliche, ursprünglich nicht gedruckte Werke. Für die *Rezeption durch kompositorische Aneignung* wird auf „zahlreiche der zwischen etwa 1640 und 1655 im mitteldeutschen Raum erschienenen Musikdrucke mit konzertierenden Werken“ hingewiesen (S. 378). Genauer behandelt werden aber nur A. Hammerschmidt und besonders Johann Rosenmüller mit Werken, die Schütz „wie eine würdige Fortsetzung seiner eigenen jahrzehntelangen Bemühungen erschienen“ sein mögen (S. 381).

Das 18. Jahrhundert trägt – außer Lexikalischem – wenig bei und wird zu Beginn des Artikels über das 19. mitbehandelt (Walter Werbeck). In diesem wird Schütz durch „die Bewegung des Historismus und in diesem Kontext die Diskussion um eine ‚wahre‘ Kirchenmusik“ sowie durch die „Bach- und Händel-Renaissance“ interessant. Etwas seltsam ist die Aussage, „gegen Ende des Jahrhunderts vereinnahmten ihn die Protagonisten liturgischer Reformbestrebungen, um ihn vom Konzertsaal in den Gottesdienst zu versetzen“ (S. 384), wobei doch Schütz seine geistlichen Werke kaum für den Konzertsaal komponiert hat!³ Die geistesgeschichtliche Skizze im folgenden weist auf den „produktiven Umgang mit älterer Musik“ von der Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) bis zu Mendelssohn Bartholdy und Schumann, aber auch Liszt und Wagner hin, wobei der Blick ausgeweitet wird auf die Hegelsche Philosophie und ihre Geschichtsdeutung, die nationalpolitische Komponente, die Kirchenmusik-Diskussion, die „Kunstreligion“. Die Musikhistoriographie kommt beginnend mit C. v. Winterfeld als Anfang der eigentlichen Schütz-Forschung zur Sprache. Die Aufführungspraxis in größerem Stil beginnt mit Carl Riedel und steht im Kontext der neudeutschen Schule mit Aufführungen, die „mit wenigen Ausnahmen in Leipziger Kirchen, die als Konzertsäle fungierten“ (S. 391), stattfanden. Dessen modernisierenden Tendenzen, die Schütz als Vater des Oratoriums stilisierten, fanden aber

kin), die freilich selbst diskutiert werden müssen. Entscheidungen auch bei ‚historisch-informiertem‘ Musizieren folgen ja nicht nur historisch-musikwissenschaftlichen Forschungen.

³ Bezugspunkt sind wohl die Adaptionen von C. Riedel als mögliche zumindest ebenso problematische Alternative.

auch ihre Kritiker. Die erste Schütz-Gesamtausgabe durch Ph. Spitta gehört in diesen Kontext. Die kirchenmusikalische Schütz-Renaissance durch F. Spitta und J. Smend, von Arnold Mendelssohn begleitet, beschließt – neben einem kurzen Hinweis auf außerdeutsche Aktivitäten – den Aufsatz.

Das 20. Jahrhundert (Matthias Herrmann und W. Werbeck) schließt an das vorangehende vielfach an. Nach den Autoren gibt es dabei die „aufpolierten alten Bilder“ (S. 401), auch Kontinuität in den Aufführungstraditionen, und „anschlussfähig“ (ebd.) ist auch der „Vater der deutschen Musik“... Wesentliche Bedeutung haben die verschiedenen „Bewegungen“ (Singbewegung, Alte Musik-Bewegung, liturgische Reformbewegung usw.), für die Schütz' Kompositionen wesentliche Funktionen erfüllen konnten. Zur Kritik an der Verflechtung Schütz-Gesellschaft/Singbewegung/Alte Musik/neue geistliche Musik etc. wird Adorno herangezogen. Das ist nicht unbedingt überzeugend, da Schütz von ihm unter die „rudimentären Vorformen“⁴ gerechnet wird – die „höhnische [...] Verachtung“⁵ der Ausdrucksmittel bei Schütz und älterer Musik wäre zu ergänzen und diskreditiert dessen Urteil wohl vollends. Von den Schütz-Gesellschaften wird insbesondere die in engem Kontakt mit dem Bärenreiter-Verlag agierende Neue Schütz-Gesellschaft ausführlicher kritisch dargestellt, besonders hinsichtlich der Kirchenmusik-Nähe.⁶ Immerhin hat sie für die Verbreitung des Schützschen Werks, auch durch die zweite Gesamtausgabe⁷ und die Schallplatte wesentliche Beiträge geliefert. Die neuen Akzente aus der DDR kann man hinsichtlich der „liturgischen Indifferenz“ (S. 414) auch als ideologisch betrachten – allerdings mehr hinsichtlich des Verfassers des Aufsatzes, dem dieses Etikett wohl zu verdanken ist; denn aus der Tatsache, daß Schütz seine Urlaube so legte, daß er Festmusiken nicht verpaßte und die damit verbundenen Möglichkeiten „normalen“ liturgischen Diensten vorzog, kann man das kaum ableiten und auch, daß er liturgische Routinetätigkeiten zugunsten künstlerischer Aufgaben vermeiden wollte, ist durchaus ohne „Indifferenz“ auch heute für

⁴ **Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie** / Theodor W. Adorno. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973. - (Gesammelte Schriften / Theodor W. Adorno ; 14). - ISBN 3-518-57238-5. - Zitiert S. 412.

⁵ **Musikalische Schriften I-III** / Theodor W. Adorno. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. - (Gesammelte Schriften ; 16). - ISBN 3-518-07476-8. - S. 272.

⁶ Daß zu den Schütz-Festen von 1953 bis 1974 Kompositionsaufträge vergeben und Aufführungen neuer geistlicher Werke stattfanden, kann sich wohl kaum auf Hugo Distler († 1942) beziehen (S. 411).

⁷ Die dritte im Carus-Verlag wird hier nur erwähnt – nicht gewürdigt – mit einem Satz, der Bedauern darüber anzudeuten scheint, daß sie nicht verhindert werden konnte (S. 414). Näheres z.B. unter

https://de.wikipedia.org/wiki/Stuttgarter_Schütz-Ausgabe - In einem Handbuch wären genauere Auskünfte über alle Gesamtausgaben durchaus sinnvoll. Auch in dem entsprechenden Abschnitt S. 191 findet sich nur ein ziemlich nichtssagender Satz über die Carus-Ausgabe („will [...] wissenschaftlich-praktischem Anspruch und historisch-kritischer Quellentreue gerecht werden“, S. 191. In einem Arbeitszeugnis wären solche Formulierungen vernichtend). S. 294 ist ein vergleichender Hinweis zu den Ausgaben wohl nur wegen der Bescheidenheit des Autors W. Breig unterblieben.

jeden kirchenmusikalischen Praktiker nachvollziehbar.⁸ Immerhin hat er für die Liturgie so eine Pflichtarbeit wie die Vertonung des **Becker-Psalter[s]** unternommen.⁹ Hinsichtlich neuer Werkfunde ist die Forschung in der DDR natürlich bedeutend. Das **Schütz-Jahrbuch** wird als die adäquate Publikation „des neuen Kurses der Schütz-Gesellschaft“ (S. 414) gewürdigt und der „Schwenk des Bildes vom Kirchenmusiker Schütz zum Hofkomponisten“ (ebd.) begrüßt. Bei der Beschreibung der Situation des 21. Jahrhunderts S. 415 fehlt dann bezeichnenderweise die Kirchenmusik gänzlich.¹⁰

Um an den Anfang des Bandes zurückzukehren, so folgen auf eine *Zeittafel* und eine *Einleitung* Aufsätze zu *Biographische[n] Stationen*, zunächst über die Herkunft, Ausbildung, Förderung und den Wechsel von Kassel nach Dresden. Die Eröffnung des eigenen Teils *Venedig* (Silke Leopold, S. 46 - 59) zeigt, daß es erheblich Quellenprobleme gibt: „Um es gleich vorwegzunehmen: Wir wissen fast nichts über die beiden Venedig-Aufenthalte von Heinrich Schütz, und selbst das Wenige, das wir wissen, würde einem rigiden Faktencheck nur teilweise standhalten“. Daher ist es nicht verwunderlich, daß es hier vor allem um den Lehrmeister Giovanni Gabrieli und die musikalische Situation in Venedig, aber auch um die allgemeine Bedeutung Venedigs und seine Besonderheiten geht bis hin zum Karneval und den Kurtisanen. Bei der zweiten Venedigreise – Monteverdi ist jetzt musikalisch prägend – gibt es einige konkrete Inhalte mehr dank Schützens Briefwechsel mit dem Kurfürsten. Die äußerst detaillierte biographische Sektion des Buches umfaßt insgesamt sechs Unterkapitel und fast 100 Seiten, wobei die Dresdner Jahre (W. Werbeck; Mary E. Frandsen), die dänische Unterbrechung (Bjarke Moe) und beratende Tätigkeiten etc. (Reinmar Emans) mehr Spezifisches zu Schütz bieten können als die Venedig-Darstellung. Aber auch hier geht die Darstellung weit über das rein Biographische hinaus, in-

⁸ Als Quelle wird S. 414 genannt: **Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden** : ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz / Eberhard Schmidt. - Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1961. - 216 S. : graph. Darst. - (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung ; 12). - Zugl.: Halle-Wittenberg, Univ., Diss., 1956. - Neben dem Urlaubsaspekt bei Schütz nennt Schmidt, die „völlig säkular[e]“ Begründung der Kappelmeisteraufgaben in den Anstellungsurkunden und entsprechend in einer Verordnung beim Kaiserbesuch: „Es geht nicht um Gottes Ehre, sondern um die Ehre ›seiner Churfürstlich Durchlaucht‹ – und das im Gd. [Gottesdienst] (!)“ (S. 171). Die Folgerung für das Kapellmeisteramt: „Das ursprünglich zum Gotteslob im Gd. eingerichtete Amt des Kapellmeisters ist sowohl im kirchl. als auch weltl. Bereich völlig von dem künstlerischen Ausdruckswillen okkupiert worden“ (S. 174 - 175).

⁹ Das **Evangelische Gesangbuch** enthält daraus immer noch sechs Übernahmen bzw. Melodien, eine davon als ökumenisch ausgewiesen auch im **Gotteslob**; weiteres von Schütz dort auch in Anhängen.- Im Handbuch selbst finden sich verstreut verschiedene Hinweise zur Liturgie, die leider mangels eines Sachregisters nur schwer auffindbar sind.

¹⁰ Daß dies nicht der Realität entspricht und Schütz zudem überkonfessionell für die Kirchenmusik bedeutsam ist, kann man z.B. den einschlägigen Artikeln im „Jubiläumsjahr“ der Zeitschrift **Musica sacra**. - 142 (2022) entnehmen.

dem die konkreten Situationen, Bedingungen, Institutionen, beteiligte Personen etc. der Lebensumstände und der musikalischen Arbeit intensiv einbezogen werden.

Das wird fortgesetzt im Abschnitt *Orte und Bedingungen musikalischen Handelns*, wo es um Hofkultur, Liturgie, und kompositorisches Wissen geht. Erstere wird (von Bernhard Jahn) detailliert und facettenreich von der Forschungsgeschichte, den beteiligten Personengruppen, der gesellschaftlichen Gliederung, der Festkultur und den verschiedenen Bereichen dargestellt – hinsichtlich der Musik: Kirche, Kammer, Theater, Tafel.

Thomas Illg stellt im zweiten Aufsatz breiter die Entwicklung der für Schütz relevanten Konfessionskulturen dar – näherhin der lutherischen, reformierten und katholischen in der venezianischen Version. Die „Verquickung von Politik und konfessioneller Religiosität“, aber auch „die Durchlässigkeit konfessioneller Grenzen“ und die Rolle, die „die Musik in ihnen jeweils spielte“ (S. 153 - 154) werden thematisiert. Die konkrete Liturgie in Dresden wird anhand der Hofkapellordnung von 1662 dargestellt.

Das kompositorische Wissen von Heinrich Schütz wird von der Autorin Bettina Varwig erweitert auf das nicht explizit „Gewußte“, auf intuitiv oder praktisch erworbenes und nicht unbedingt verbal vermitteltes Wissen und so dann nach den von Schütz in der Vorrede zur **Geistlichen Chormusik** genannten Bereichen abgehandelt, vom Generalbaß über die Modi, den Kontrapunkt, die Stile und Gattungen, Melodik, Phrasenbildung, Formbildung, Rhythmik und Instrumentation. Der Beitrag erläutert das sehr instruktiv an Beispielen aus dem Werk.

Der umfangreichste Teil behandelt die *Werke*. Er enthält aber nicht nur die zu erwartenden Aufsätze über diese bzw. die Werkgruppen oder -sammlungen, sondern beginnt mit der *Überlieferung* (Beate Agnes Schmidt), den *Texten*¹¹ (Irmgard Scheitler) und schließt mit der *Aufführungspraxis* (Joshua Rifkin). Der interessante Aufsatz geht von den anderen Aufführungsbedingungen gegenüber heutigen Chören aus. Den Abstand zum 17. Jh. – ohne diese Aufführungsgewohnheiten dazwischentreten zu lassen („ohne Zwischenhalte zu überbrücken“ [S. 342]) – relativiert Rifkin aber glücklicherweise und will auch keine „andere[n] Zugänge“ ausschließen. Die einzelnen Sachthemen von der Besetzung bis zur Stimmtonhöhe und dem Tempo brauchen hier nicht angesprochen zu werden.¹² Nicht nur für die historisch informierte Aufführungspraxis sind es wesentliche Fragen.

Bei den Aufsätzen zu den Werksammlungen ist gleich der erste über die **Italienischen Madrigale** (S. Leopold), der knapp und gut in die Madrigal-

¹¹ Auch hier wäre wieder ein Sachregister sinnvoll, etwa wenn man zur Darstellung der **Psalmen Davids** S. 196 die Ausführung im entsprechenden Werkartikel S. 284 - 285 hinzunimmt oder die zum **Becker-Psalter** S. 297.

¹² Verdikte über andere Meinungen wie „zum Teil irreführend“ (S. 344), „kann nur bedingt überzeugen“ (S. 347) zeigen dabei dem nichtspezialisierten Leser, daß manches durchaus diskutabel sein dürfte. Inwieweit Bildquellen (Abb. 5, S. 22) zu Recht als realitätsfern (allegorisierend, „Mannschaftsbild“, S. 342, vgl. auch S. 347 zu italienischen Quellen) eingestuft werden, bleibt sicher auch für die musikwissenschaftliche Diskussion keine Selbstverständlichkeit.

dichtung und speziell die benutzten Quellen einführt und eine intensive Werkausdeutung bietet, ein Kabinettstück.

Der nächste Artikel über die **Cantiones sacrae** und die **Geistliche Chormusik** (Sven Hiemke) überschneidet sich in der Darstellung der kompositorischen Mittel mit dem Artikel von B. Varwig und bietet dann geschickt die unterschiedlichen Typen kommentierende Fallbeispiele¹³ zu den **Cantiones** und entsprechend weitere zur **Chormusik**. Diese wird mit Ausführungen zur Entstehungsgeschichte und Publikationsabsicht sowie dem zyklischen oder thematischen Zusammenhalt eingeführt. Der Artikel über die **Kleine[n] geistlichen Konzerte** (Peter Schmitz) besticht vor allen Dingen durch die detaillierten Ausführungen zur Textauslegung, die auch keine Scheuklappen hinsichtlich der manchmal zu sehr destruierten Figurenlehre haben.¹⁴ Daß diese nicht zu isolieren ist, sondern „vielmehr eingebunden in Vorgänge musikalischer ‚Konstruktion‘, sei es die intervallische wie rhythmische Gestaltungsweise der jeweiligen Stimmen, die Arbeit mit spezifischen Klangfolgen oder die differenzierte Gliederung in kleinere wie größere syntaktische Einheiten“ (S. 261) ist dabei nicht übersehen.

Liest man die Werk-Artikel in ihrer Reihenfolge, so wiederholen sich zentrale Themen, die jeweils bei der Darstellung nicht übergangen werden können. Das betrifft auch den Aufsatz über die **Symphoniae sacrae** (Barbara Wiermann), der diese umfangreiche Werksammlung auf relativ knappem Raum mit entsprechenden Einzelbeispielen abhandelt.

Beim Artikel über die **Psalmen Davids** und den **Schwanengesang** (bzw. **Psalm 119**) von Werner Breig bedauert man die Knappheit der sehr instruktiven Darstellung mit verschiedenen auch theologisch und geistesgeschichtlich interessanten Hinweisen.¹⁵

Die Darstellung der „Nebenwerke“ **Becker-Psalter** und **Zwölf geistliche Gesänge** (Klaus-Jürgen Sachs) ist sehr differenziert und schärft den Blick für die Feinheiten der anscheinend so einfachen Gestaltungen.

Oratorien, Dialoge, Exequien behandelt Georg S. Johnston. Hier ist etwa die Einordnung in die Kompositionsgeschichte der Weihnachts- und Passionsmusiken instruktiv, aber auch viele Bemerkungen zur jeweiligen Dresdner Werkgestalt und bei den **Exequien** zu dem zeitgenössischen Kontext der Beerdigung von Heinrich Posthumus Reuß.

Den Beschluß der Werkdarstellungen bilden die **Theatralische[n] Werke** (Elisabeth Rothmund). Daß Schütz als der „Vater der deutschen Oper“ betrachtet werden konnte ohne daß die konkrete Musik vorliegt – dazu wären

¹³ Darin liegt natürlich die Beschränkung der kurzen Artikel. Die ausführlichere Sekundärliteratur ist genannt.

¹⁴ So wird m.E. S. 27 - 28 die rhetorische Interpretation (Figurenlehre) sehr reduktiv behandelt wird. Es ist doch wohl kein Argument gegen sie, daß Stilmittel auch ‚von selbst‘ verständlich sind oder daß der ‚passus duriusculus‘ eine Begriffsprägung von Christoph Bernhard ist – als ob der affektive Gehalt eines chromatischen Gangs des Begriffs bedürfe.

¹⁵ Daß Breig die Verehrung Blaise Pascals (1623 -1662) für den Psalm 119 (bzw. 118Vg.) nicht entgangen ist, ist ein solches Beispiel: eine überkonfessionelle zeitgenössische Parallele. Schütz Komposition ist von 1671.

auch schon die entsprechenden Hinweise in der Rezeptionsgeschichte zu erwähnen –, wird hier detailliert anhand der Probleme der Opitz-Schütz-Oper **Daphne** besprochen. Dazu kommen andere Festmusiken im Theater-Bereich.

Natürlich ist das Handbuch auch Spiegel der derzeitigen „geistesgeschichtlichen Kurzepoche“ (K. Rahner). Hinsichtlich der Kirchenmusik wurde das schon mehrfach angesprochen. Das betrifft aber eigentlich nur die Rahmen-Teile, von denen wir ausgegangen sind. Typisch ist der Satz im Vorwort: „Obwohl Schütz selbst die liturgische Verwendung seiner Musik vermutlich [sic] weniger wichtig war als ihre Funktion innerhalb höfischer Repräsentationsstrategien, ist das Bild von ihm als dem großen Meister protestantischer Kirchenmusik vor Bach noch immer [sic] wirkungsmächtig“ (S. 2). Das erinnert ein wenig an die inzwischen veraltete, durch F. Blume angestoßene Diskussion um J. S. Bach und die Kirchenmusik. Wenn man andererseits liest, daß „die Organisation der Kirchenmusik am Dresdner Hof während Schütz' gesamter Amtszeit zu seinen zentralen Aufgaben gehörte“ (S. 18) und zudem, daß sich der alte Schütz, „daran besteht kein Zweifel, noch einmal besonders intensiv der Komposition für den Gottesdienst“ zuwandte (S. 19), so wird doch deutlich, daß hier eine auswählende und wertende Interpretation vorliegt. Das muß nicht gänzlich falsch sein, läßt aber doch nach den dahinterliegenden Interessen fragen. Formuliert wird m.E. zu einseitig nur das Interesse an repräsentativer Musik („Hofmusiker“!) neben entwicklungs- und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten, von denen aus Schütz' „Hauptwerk“ (ebd.) bestimmt wird. Dazu paßt, daß die von Schütz vertonten vor allem biblischen Texte dadurch in ihrem Gehalt relativiert werden, daß in „einer Zeit, in der Religion, Konfession und Politik eng zusammenhingen, [...] geistliche Werke immer zugleich einen weltlichen, vor allem [!] politischen Charakter“ hatten (S. 20). Das ist sicher auch richtig, entwertet aber doch keineswegs den religiösen Gehalt – der zudem auch heute vielfach ein zentraler Anknüpfungspunkt für die Beschäftigung mit der Musik von Heinrich Schütz ist, wenn vielleicht auch in säkularisiert reduzierter Form.

Manchmal wird etwas viel vorausgesetzt, so S. 371 die „Siefert-Scacchi-Kontroverse“, zumal nicht jeder die **Schütz Dokumente** zu Hand haben dürfte. Ein Hinweis auf die genauere Erläuterung S. 249 wäre an solchen Stellen angebracht, wobei man sich etwas mühevoller natürlich auch mit dem Personenregister behelfen kann.

Lateinische Werke im protestantischen Raum haben natürlich nichts mit „kaisertreue[r] Politik“ (S. 26) zu tun, wie man auch aus S. 74 oder 86 lernen kann oder im Kapitel über die vertonten Texte oder viel später auch noch leicht an J. S. Bach zu zeigen wäre.

Die Literatur folgt – bis auf die unter *Siglen und Abkürzungen* im *Anhang* genannte – jeweils hinter den Kapiteln. Ein Lesebändchen wäre angenehm. Erschlossen ist das Buch durch ein *Personenregister*. Das *Personenregister* umfaßt nicht die *Zeittafel*, obwohl diese durchaus interessante Personenbezüge nennt, auch wenn diese in den Texten nochmals auftauchen (z.B. M.

Praetorius, S. 3, 5), und auch nicht die Literaturverzeichnisse.¹⁶ Dazu kommen ein *Alphabetisches Werkregister* und ein *Werkregister SWV-Nummern* mit Hinweisen auf die entsprechenden Seitenzahlen. Das ist erfreulich differenziert. Leider hat der Band, wie schon gesagt, kein Sachregister. So kann man sich – um ein Beispiel zu nennen – etwa über das Verhältnis des ausgebildeten Organisten Schütz zu diesem Instrument nur mühsam ein Bild machen.¹⁷

Zweifellos gehört das **Schütz-Handbuch** nun zu den Standard-Werken zu Heinrich Schütz, wobei m.E. die biographischen Teile und vor allem die Werkeinführungen am wertvollsten sind. Daß sich zu anderem viele Fragen anschließen lassen, zeigt die Diskussionswürdigkeit vieler Problemstellungen und Lösungsmöglichkeiten zu den Opera dieses in seiner Bedeutung hier deutlich herausgestellten Komponisten. So kann man dem Schlußsatz des Werks nur zustimmen: „Schütz bleibt ein spannendes Thema“ (S. 415).¹⁸

Albert Raffelt

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=11855>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=11855>

¹⁶ Leider sind die Literaturangaben im Text nicht erfaßt. Den Hinweis auf Eberhard Schmitz findet man beispielsweise zu S. 19, wo er im Fließtext vorkommt, nicht aber zur ebenso wichtigen Stelle S. 414.

¹⁷ Einzelne verstreute Hinweise zu Orgel und Organisten S. 3 - 5, 23, 36, 38, 41 - 44, 46-48, 60 - 61, 67 - 73, 156 - 157, 170. 177, 278, 286, 297, 344, 356 - 358. - Vgl. jetzt etwa **Heinrich Schütz und die Orgel** / Gerhard Aumüller. // In: **Musica sacra**. -142 (2022), S. 284 - 285 oder bereits *Schütz und die Orgel* / Konrad Küster. // In: Schütz-Jahrbuch. - 22 (2000), S. 7 - 16.

¹⁸ S. 194, links, Z. 12. v.u. ist „ist“ zu tilgen; die **Soliloquia** sind nicht pseudo-augustinisch (S. 198), wohl aber die danach genannten Werke.