

Denkansatz her gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen: Beide rechnen mit dem modernen Menschen, d. h. mit dem Menschen, der im Blick auf Tradition und Autorität seine Unschuld verloren hat und deshalb nur noch das zu akzeptieren vermag, was er verstanden hat. Der Adressat ihrer Verkündigung und der Gesprächspartner ihrer Theologie ist der mündig gewordene Mensch, dessen Selbst- und Weltgefühl sich durch Subjektivität auszeichnet.

Solch eine Theologie war und ist nur möglich unter Voraussetzungen, die Luther mit seinem Eintreten für die Gewissensbindung und die Gewissensfreiheit gegen die römische Kirche erkämpft hat. Es gibt eine Linie, die von Luther zu Schleiermacher und Bultmann führt. Es gibt auch *Gegenlinien*. Man kann nicht alles gleichzeitig sagen. Ich habe mich heute abend nicht auf diese Gegenlinien konzentriert, sondern auf das gemeinsame Zeugnis evangelischer Glaubenserfahrung und Theologie im Wandel der Zeiten.

Prof. Dr. Hermann Fischer, Sedanstr. 19 (Ev.-theol. Fachbereich, Seminar für Systematische Theologie), 2000 Hamburg 13

DER GEFEIERTE UND DER VERGESSENE SCHÜTZ

Zum 400. Geburtstag von Heinrich Schütz

Von Karl Dienst

Zwischen Jubel und Übersehen

Ein Blick zurück: 1935 war fast ein Schütz-Gedenkjahr. Gemeint ist Heinrich Schütz (1585–1672), am 8. Oktober 1585 in Köstritz an der Elster geboren, verstorben am 6. November 1672 in Dresden. Er war als Knabe Sopransänger in der Kapelle des Landgrafen Moritz von Hessen – Kassel und Zögling des Collegium Mauritanum in Kassel, seit 1607 Student der Rechte in Marburg. 1609–1612 bildete er sich bei Giovanni Gabrieli in Venedig auf Veranlassung und Kosten des Landgrafen zum Musiker aus. 1613–1617 war Schütz dann Hoforganist in Kassel und seit 1617 – mit Unterbrechungen – Hofkapellmeister in Dresden. 1628/29 unternahm Schütz eine zweite Studienreise nach Italien. Als Kapellmeister war er vorübergehend auch in

Braunschweig-Wolfenbüttel und mehrere Jahre in Kopenhagen tätig. Das sind einige Hinweise auf ein bewegtes, aber auch von Leid nicht verschont gebliebenes Künstlerleben, das zuletzt Martin Gregor-Dellin packend dargestellt hat.

Im Aufwind der Heinrich-Schütz-Bewegung, die damals von der Singbewegung und von der damaligen kirchenmusikalischen Erneuerung getragen wurde, genoß der Komponist an seinem 350. Geburtstag 1935 sogar den Vorzug vor J. S. Bach. Für die evangelische Kirchenmusik war 1935 weit mehr ein Schütz – als ein Bach – Jahr, »weil sie in ihrem Suchen und Verlangen nach liturgisch gebundener, organisch sich in die gottesdienstliche Ordnung einfügende Musik weit mehr bei Schütz als bei Bach fand und weil ihr in der Kunst von Schütz viel unmittelbarer und ursprünglicher als bei Bach Vokalmusik in reinsten Gestalt, insonderheit als chorisches gesungenes Bibelwort begegnete« (W. Blankenburg, 1985, 9).

1985 dagegen hat sich zum Jubiläumsjahr Bachs und Händels entwickelt. Der Name von Schütz taucht eher im Kontext des »europäischen Jahrs der Musik« auf, in dem er seinen Platz z. B. – neben Bach und Händel – auch mit Domenico Scarlatti und Alban Berg teilen muß. Die von der Singbewegung gerühmte Bescheidenheit der Besetzung z. B. der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Schütz wird nicht mehr auf eine freiwillige, protestantischem Denken entsprechende Askese, sondern auf materielle (finanzielle) Schwierigkeiten der Dresdner Hofkapelle im Dreißigjährigen Krieg zurückgeführt. Ferner sei Schütz keineswegs als »reiner Kirchenkomponist« zu charakterisieren; ihm stehe der »Hofkapellmeister« gleichberechtigt zur Seite: »Mit seinem Titel als Hofkapellmeister ist Schütz besser, weil vollständiger charakterisiert« (Balz, 51). Auch die bisher bei Schütz gepriesene Unterordnung der Musik unter das (Bibel-) Wort im Kontext reformatorischer Theologie, 1935 hoch gepriesen, wird nun kritisiert: »Die Komposition eines Textes entwickelte eine Rede zu einer musikalischen Rede, die den Text glanzvoll zum Sprechen bringt, die Musik aber aufs Äußerste reduziert« (ebd.). Kurz: Der einstmals als Symbol protestantischer Kirchenmusik gefeierte Schütz scheint zu einer Randfigur zu werden.

Auf der anderen Seite finden sich – auch im säkularen Raum – verschiedene Hinweise darauf, daß Schütz – bei aller Weite seines Schaffens – »ohne seine zutiefst evangelische Gesinnung, sein Wortverständnis und exegetisches Bemühen« (M. Gregor-Dellin, 142) nicht zu verstehen sei. Der Präsident des P.E.N.-Zentrums der Bundesrepublik und Richard-Wagner-Biograph hat folgendes Bild von Schütz gezeichnet: »Schütz war der Mentor, die prägende Gestalt der deutschen musischen Kultur im siebzehnten Jahrhundert und ihr Bewahrer über die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges hinweg, was immer er auch sonst für die Musik und die Entwicklung ihrer

Formensprache getan haben mag. Er war. . . ein Musicus poeticus, das heißt Textausleger von hohen Graden. Er gab die neuen Inhalte, die die Reformation gebracht hatte, an eine Gemeinde weiter, die nach neuen Ausdrucksformen suchte, und vermittelte zugleich zwischen Nord und Süd, deutscher und italienischer Kultur, altem und neuem Stil, hineingestellt zwischen Humanismus und Aufklärung, Renaissance und Barock, in die er sich nicht eindeutig einordnen läßt« (ebd. 14). Walter Blankenburg (1985, 11f) sieht den fundamentalsten Unterschied zwischen Schütz und (vor allem) Bach in dem verschiedenen Anteil an der Instrumentalmusik. »Bach stellt den Höhepunkt in der Geschichte der protestantischen Orgelmusik, die bei Scheidt eine erste Blüte in Deutschland erlebt hatte, und in der Entwicklung der Kirchenkantate und des gottesdienstlich gebundenen protestantischen Oratoriums dar, Schütz hingegen den der Motette und der Historienkomposition, d. h. der Vertonung biblischer Verse oder Abschnitte sowie von zusammenhängenden biblischen Geschichten. . . Einen greifbaren Instrumentalstil gibt es bei Schütz nicht. . . Aber es geht bei ihm nicht nur um den klanglich-sinnenhaften Vorgang des Sprechens (vgl. Monteverdis Satz: »Oratio est domina absolutissima harmoniae« – Die Rede ist die absoluteste Herrin der Musik), sondern zugleich um Textauslegung und Textdeutung. Bei ihm begegnen sich italienische Anregungen der Nuove Musice des Zeitalters von Claudio Monteverdi mit der deutschen humanistisch-protestantischen Tradition und vereinen Sprachklang mit Bedeutungsgehalt; denn in der deutschen Sprache fällt wie in keiner anderen beides zusammen“. Von hier aus ist der z. B. bei Hans Joachim Moser aufgetauchte Begriff von einer »Schütz eigenen Neugregorianik« unzutreffend. Läßt sich aus der lateinischen Liturgie im Kirchenton und aus den gregorianischen Gesängen oft kein verlässlicher Rückschluß auf die Betonung eines lateinischen Wortes ziehen, so kommt es bei Schütz sehr auf die Betonung an; er unterwirft das Wort nicht dem Klang, sondern akzentuiert es dem Sinn entsprechend. An anderer Stelle bescheinigt W. Blankenburg Schütz »neue Ansätze einer predigthafter Musik mit Hilfe neuer Gestaltungsmittel«. Oder Friedrich Blume (S. 147): »In der deutschen protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts ist Heinrich Schütz der weithin überragende Gipfel. Er hat in seiner Person die vollkommenste Beherrschung der überlieferten älteren Formen mit der durchgreifenden Rezeption der neueren italienischen Kunstmittel vereinigt, hat beide auf das innigste verschmolzen und schließlich in seinen Spätwerken eine aus diesen Voraussetzungen resultierende Sprache reifer Altersweisheit gefunden«. Endlich Karl H. Wörner: »Heinrich Schütz ist die bedeutendste Erscheinung als Persönlichkeit und als Komponist in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts. Für die evangelische Kirchenmusik erfüllte er vornehmlich drei Aufgaben: eine künstlerische

sche, eine politische und eine theologische. Die künstlerische Bedeutung liegt in der Übertragung der in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts modernen stilistischen Neuerungen Italiens in die deutsche evangelische Kirchenmusik; sie bestehen in der Mehrchörigkeit, dem monodischen Prinzip, dem konzertierenden Stil und der affektgebundenen Chromatik. Die politische Aufgabe von Heinrich Schütz erfüllt sich in seinem unablässigen Einsatz für den Aufbau deutscher Hofkapellen und Kantoreien vor allem nach dem Dreißigjährigen Krieg, der Heranbildung zahlreicher Schüler, dem Vorbild seiner Persönlichkeit für seine Zeit. Die theologische Bedeutung liegt in seiner Musik als evangelisches Glaubensbekenntnis von unbeirrbarer Festigkeit und überragender künstlerischer Ausdrucksfähigkeit der religiösen Kraft«. Bei allen Differenzierungen im einzelnen läßt sich in der Schütz-Forschung die zentrale Bedeutung lutherischer Frömmigkeit für sein gesamtes Schaffen nicht übersehen, auch und gerade, weil er diese Frömmigkeit persönlich interpretiert, wie Friedrich Blume es andeutet (S. 147): »Kaum ein anderer gleichaltriger oder jüngerer Meister hat wohl so überzeugend dem Bibeltext gehuldigt, ihn aber gleichzeitig in solchem Grade zum Gegenstand persönlichster Aussprache gemacht wie Schütz. Wie nach Stil und Formen, so steht er auch seiner Textwahl nach in der Mitte der großen Wende, die das Barockzeitalter für die evangelische Kirchenmusik bedeutet: noch ganz auf dem Boden der lutherischen Tradition, aber schon ganz ihr autonomer Exeget«. Damit werden wir uns weiter beschäftigen müssen.

In Gegensätzen und Spannungen leben

Unlängst wurde in einem regionalen Kirchenblatt der Unterschied zwischen der Hochschätzung von Schütz und seiner tatsächlichen Bedeutung für den evangelischen Gottesdienst mit dem Hinweis unterstrichen, daß nur ganze vier Melodien des Meisters in den Stammteil des »Evangelischen Kirchengesangbuchs« (EKG) aufgenommen worden seien: EKG 190 (Wohl denen, die da wandeln); EKG 224 (Kommt her, des Königs Aufgebot); EKG 272 (Kommt, Kinder, laßt uns gehen: I. Melodie) und EKG 278 (Ich weiß, woran ich glaube). Daß Johann Sebastian Bach nur durch zwei Melodien (EKG 28: Ich steh an deiner Krippen hier; EKG 259: Eins ist not: II. Melodie) im EKG vertreten ist, sei am Rande erwähnt. Die Liedproduktion der damaligen Zeit war nahezu unerschöpflich. Dieses Liedgut hatte aber – aus mehreren Gründen – überwiegend den Charakter von »Privatliedern«, demgegenüber der Zuwachs an liturgischen, d. h. echten Gemeindeliedern, relativ unbedeutend war: »Biblische Texte, Gebets- und Andachtstexte aller

möglichen Art und in zunehmendem Maß religiöse Lyrik (die dann in Ausnahmefällen als Kirchenlied in die Gemeindegesangbücher übergeht) werden in riesiger Menge für alle erdenklichen Besetzungen frei komponiert. Damit bahnt sich eine Spaltung von Gemeindegesang und Kunstmusik an. Die neuen kompositionstechnischen Mittel, der rezitativische oder ariose, affektbetonte Sologesang, der konzertierende Stil, der in Gegensatz zum überlieferten Kontrapunkt tritt, die farbige Sinnlichkeit des Klanges und die pathosgeladene Geste des Ausdrucks haben dann mehr und mehr zu einer Entfremdung zwischen der zeitgemäßen Kunstmusik und dem Empfinden der Gemeinden beigetragen. Es ist nicht zu verkennen, daß ein gewisser Bildungs- und Repräsentationsanspruch in die Musik des lutherischen Bereiches hinübergreift. Wieviel von den Kompositionen des Zeitalters eigentlich als kirchlich im Sinne von gemeindegemeinlich und wieviel als mehr oder minder unverbindliche religiöse Andachtsmusik anzusehen ist, muß eine offene Frage bleiben« (F. Blume, 121 f).

Auf eine weitere Spannung sei hingewiesen: Der Augsburger Religionsfriede von 1555 wirkte sich positiv auf die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik aus. Die Duldung der Lutheraner förderte deren ökumenische Bereitschaft, auch vorreformatorische Formen der Liturgie und Hymnologie weiter zu pflegen. Auf der anderen Seite hatte zwar 1582 der gregorianische Kalender den julianischen abgelöst, indem man vom 4. Oktober auf den 14. Oktober nach vorn sprang. Aber dies geschah grundsätzlich nur in den katholischen Staaten. Erst 1700 folgte im protestantischen Deutschland allgemein die Kalenderumstellung. Es ist bekannt, daß es in gemischt konfessionellen Herrschaften z. B. zwei Weihnachtstermine gab, was nicht gerade »Ökumenizität« signalisiert, sondern das Zeitalter des Konfessionalismus in Erinnerung ruft.

Kommen wir hier noch einmal auf die oben erwähnte eigenständige Interpretation der Frömmigkeit durch Schütz selbst zurück. Im Unterschied zur damaligen liturgischen Ordnung fehlt bei ihm eine Berücksichtigung einer Detempore – Liedordnung; seine lose Bindung an die Ordnung des Kirchenjahrs zeigt – phänomenologisch – verwandte Züge mit der freien künstlerischen Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Auch sei hier noch einmal die Äußerung von Friedrich Blume, Schütz sei autonomer Exeget lutherischer Tradition gewesen, aufgenommen. Bei allen »Verwandtschaften« darf nicht vergessen werden, daß zwischen dem neuzeitlichen Autonomiebegriff und dem Glaubensverständnis von Schütz ein breiter Graben ist: »Zweifellos hat für Schütz der Gottesdienst mit seiner Ordnung niemals in Frage gestanden; diesem fühlte er sich selbstverständlich verpflichtet. Aber sein von einer starken künstlerischen Persönlichkeit getragenes Schaffen ist offensichtlich stets mit persönlicher Glaubenserfahrung, mit subjektiv

geprägter Frömmigkeit Hand in Hand gegangen« (W. Blankenburg, 1984, 71). Noch einmal sei Martin Gregor-Dellin (S. 359) zitiert: »Auslösendes Moment bleibt für den Musiker Schütz immer das Wort, das er abwägt und auf seine Bedeutung hin prüft. Noch weitergehend nennt Claudio Monteverdi die Rede die Herrin der Komposition. . .; dies gilt für Schütz insofern, als er vorgegebene Melodien verläßt, wenn sie der Rede nicht dienen oder sich, richtiger gesagt, der Einheit von Wort und Ton verweigern. Es war der Theologe, nicht der Musikant Heinrich Schütz, der sich außerhalb gewisser kirchenpraktischer Gewohnheiten und Erfordernisse stellte.«

Züge mystischer Frömmigkeit

Wir hatten bereits erwähnt, daß sich das geistliche Schaffen bei Heinrich Schütz vor allem auf den Bibeltext stützt; der Choral fehlt dagegen fast völlig. Im Unterschied zu früheren Interpretationsmustern wird dies in zunehmendem Maße darauf zurückgeführt, »daß Schütz von jener an die mittelalterliche Mystik anknüpfende Frömmigkeitsbewegung, die seit dem späteren 16. Jahrhundert beide christlichen Konfessionen ergriff, stärker erfaßt war, als bisher angenommen wurde« (W. Blankenburg, 1985, 13). Nicht nur in den lateinischen »Cantiones sacrae« von 1625 nehmen mittelalterliche Andachtstexte einen breiten Raum ein; rund die Hälfte der Texte ist der mittelalterlichen mystischen Gebetsliteratur entnommen. Die Beschäftigung von Schütz mit solchen Gebets- und Meditationstexten läßt sich bis in sein Alter nachweisen. Ob ihn die Mystik Jakob Böhmes (so M. Gregor-Dellin, 127, 156) dazu angeregt hat oder der österreichische Konvertit Fürst Johann Ulrich von Eggenberg oder die Teilnahme an der Huldigung der schlesischen Stände vor Kurfürst Johann Georg I. in Breslau im Oktober 1621: diese vermuteten Zusammenhänge sind nicht nur zu unbestimmt, sondern verkennen wesentliche Züge damaliger Frömmigkeit und Theologie, in denen die Mystik eine wichtige Rolle spielte, also gleichsam in der Luft lag. Für Schütz hat z.B. Andreas Musculus eine Rolle gespielt, der für seine erstmals 1553 in Frankfurt/Oder erschienenen »Precandi formulae piae et selectae, ex veterum Ecclesiae sanctorum doctorum scriptis« drei pseudoaugustinische Schriften benutzte: die auf Anselm von Canterbury (gest. 1109) zurückgehenden *Meditationes Divi Augustini*, die *Soliloquia*, deren Ursprung in den Werken von Hugo von St. Victor (gest. 1141) liegt, und das aus Hohelied-Predigten des Bernhard von Clairvaux hervorgegangene *Manuale*. Wie ist Heinrich Schütz an diese Sammlung und an welche Ausgaben derselben herangekommen? Warum fühlte sich Schütz zu diesen Texten hingezogen? Die kirchengeschichtliche Situation um die Wende

vom 16. zum 17. Jahrhundert hat z. B. Winfried Zeller als die einer Frömmigkeitskrise beschrieben, aus der eine mystisch gefärbte Frömmigkeitsbewegung mit einer gewaltigen Gebets- und Andachtsliteratur hervorgegangen ist (vgl. Martin Moller, Philipp Nicolai, der Katholik Johannes Schwayger, Johann Arnd(t) u. a.): »Es kann kein Zweifel sein, daß Schütz' Cantiones sacrae und auch seine späteren Kompositionen über Andachtstexte aus der Frömmigkeitsbewegung seiner Zeit hervorgegangen sind. Anders ist der – jedenfalls verhältnismäßig – breite Raum, den solche Texte in seinem Gesamtwerk einnehmen, nicht zu verstehen« (W. Blankenburg, 1984, 66). Von Schütz' Umgang mit der Erbauungsliteratur seiner Zeit fällt zugleich Licht auf eine eigentümliche Seite seines Gesamtschaffens. Erst von daher wird voll verständlich, daß darin keine einzige für das gottesdienstliche Detempore bestimmte Werksammlung enthalten ist. »Die erweiterte Neuauflage des Becker-Psalters von 1661, der eine Anweisung für die gottesdienstliche Verwendung im Kirchenjahr beigegeben ist, beweist gewiß nicht das Gegenteil; denn die Erstauflage des Becker-Psalters war nach 1625 bekanntlich als Trostbuch nach dem Tode von Schütz' Ehegattin und für die Hausgemeinschaft mit den Kapellknaben entstanden. Sämtliche übrigen Werksammlungen aber setzen sich mehr oder weniger aus lose aneinandergereihten Stücken zusammen« (ebd. 70).

»Der christliche Psalmsänger«

Im Jahre 1670 bat Heinrich Schütz seinen Schüler Christoph Bernhard in Hamburg, ihm die Sterbemetette nach Psalm 119,54 (»Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt«) im strengen polyphonischen Stil Palestrinas auszuarbeiten. Am 6. 11. 1672 starb Schütz in Dresden, wo er am 17. 11. 1672 in der alten Frauenkirche beigelegt wurde. Oberhofprediger D. Martin Geier hielt die Leichenrede über Psalm 119,54, der wörtlich übersetzt lautet: »Lieder sind mir deine Satzungen im Hause meiner Fremdlingschaft« – ein Hinweis auf Sinn und Inhalt des Musizierens von Schütz: In einer unwirtlichen Welt den Gott zu loben, der uns trägt und tröstet. Auf einer Tafel in der nach 1727 abgerissenen alten Dresdner Frauenkirche heißt es (in Übersetzung): »Heinrich Schütz, der christliche Psalmsänger, eine Kostbarkeit den Fremden, für Deutschland ein Licht, der Kapelle der sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. und II., der er 57 Jahre vorstand, eine unsterbliche Zierde. Was an ihm vergänglich war, legte man unter diesem aus fürstlicher Freigebigkeit errichteten Denkmal nieder. Seines Alters 87 Jahre, nach unserer Zeitrechnung 1672«.

Freilich: Heinrich Schütz war bald vergessen. In den Memoiren und

Schriften des berühmten Schütz-Nachfolgers im Amt des sächsischen Hofkapellmeisters, Richard Wagner, in seinen Dresdner Reden und Eingaben, in seinen Briefen, Gesprächen und deren Niederschrift durch Cosima Wagner und andere Zeitgenossen kommt, worauf M. Gregor-Dellin (S. 389) hingewiesen hat, der Name Schütz nicht ein einziges Mal vor. »Am 22. 9. 1848 brachte er den Trinkspruch auf das 300jährige Jubiläum der Dresdner Hofkapelle aus: von Heinrich Schütz kein Wort«. Neben einer biographisch – lexikographischen Würdigung durch Johann Gottfried Walther (1732) und Johann Matthesons »Grundlage einer Ehrenpforte« (1740) war es dann Johannes Brahms, der 1864 in einem Konzert der Wiener Singakademie das »Saul, Saul, was verfolgst du mich« von Schütz aufführte; im Anhang von Carl von Winterfelds Werk war er auf die Noten gestoßen. Von Brahms' jüngerem Freund und geistigem Schüler Heinrich Freiherr von Herzogenberg stammt die Auffassung von kirchlicher Musik, die »dahin zu definieren« (sei), daß das Kunstwerk direkt für einen Gottesdienst in einer durch diesen bedingten Form geschrieben sei, oder wenigstens, daß es sich ihm ohne Zwang einfügen lassen könne. . . Möge von nun an jede oberflächliche Stoffwahl, jede sentimentale Auffassung des Bibelwortes, jede schwächliche, süßliche Harmonik und Melodik ausgeschlossen sein und das Verhältnis des Komponisten zur Kirche, zur Gemeinde ein männliches, ernstes und warmherziges sein und bleiben! Eine Zeit, die zum Verständnis von Heinrich Schütz mit so viel Erfolg erzogen wird, die die Intensität des Ausdrucks eines Brahms miterlebt hat, kann sich an biedermännischer Frömmerei nicht mehr genügen lassen; sie wird und muß auch aus ihrem Schoße Dinge hervorbringen, die in Ernst und Größe des Ausdrucks auf die Großen zurückweisen« [vgl. F. Blume, 274].

Wird sich Heinrich Schütz im Gedenkjahr 1985 neben G. F. Händel und J. S. Bach behaupten können? »Das wird nur möglich sein, wenn er dort zur Geltung kommt, wohin er zentral gehört: in den Gottesdienst« – diese Bemerkung von Walter Blankenburg (1985, 13) möchte Mut dazu machen, mit dem umfangreichen Werk von Heinrich Schütz Gottesdienst zu feiern!

Literaturhinweise

Schütz – Werke – Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe. Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von W. Bittinger. Kassel u. a. 1960 (vgl. auch M. Gregor-Dellin, S. 423–448).

H. M. Balz, Bach und Schütz heute. In: Deutsches Pfarrerblatt 85, 1985, S. 50–53/W. Blankenburg, Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz: In: Schütz-Jahrbuch 6, 1984, S. 62–71. Ders., Heinrich Schütz im Gedenkjahr 1985. In:

Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr. Merseburger Berlin, Kassel 1985, S. 9–16/F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel u. a. 1965²/O. Brodde, Heinrich Schütz, Werk und Weg. Kassel u. a. 1972/H. H. Eggebrecht, Heinrich Schütz. Musicus poeticus. (Göttingen 1959) Wilhelmshaven 1984²/M. Gregor-Dellin, Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. München, Zürich 1984/H. J. Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel (1936) 1954²/K. H. Wörner, Geschichte der Musik. Göttingen (1954) 1980⁷.

Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Dienst, Pfüngstädter Str. 78, 6100 Darmstadt

LUTHERS MUSIKBEGRIFF UND DIE KIRCHENMUSIK BACHS *

Von Friedhelm Krummacher

Verbindet man die Namen Bach und Luther, so mag das zunächst als unvermeidlicher Tribut an Gedenkjahre erscheinen. Gewiß: Bach wirkte als Thomaskantor in einer lutherisch geprägten Umwelt. Und unleugbar basiert sein Werk – zumal die Vokalmusik – auf dem Wortlaut der Lutherbibel und dem lutherischen Liedgut. Doch gelten solche Voraussetzungen nicht nur für Bach selbst, sondern ebenso für seine Zeitgenossen im protestantischen Deutschland. Weniger selbstverständlich wird aber die Verbindung mit Luther, wenn man nach Bachs eigenen Konsequenzen aus der lutherischen Tradition fragt. Schwierig wird ein solcher Versuch zumal, weil von Bach kaum persönliche Zeugnisse über seine eigene Frömmigkeit im Verhältnis zu seinem kompositorischen Werk vorliegen. Will man ermesen, was der Glaube der Kirche für Bach bedeutete, so muß man sich vorab also an seine Musik halten. Zu fragen wäre zunächst aber, was die Musikauffassung Luthers besagte und wie weit sie eine spezifisch lutherische Musik prägte. Erst dann kann einsichtig werden, welche Geltung die lutherische Tradition einerseits für die amtliche Tätigkeit und andererseits für die kompositorische Leistung Bachs hatte.

* Erweiterte Fassung eines Vortrags in der Reihe »Johann Sebastian Bach – Ergebnisse der Forschung« der Funkuniversität von RIAS Berlin (5. 12. 1984).