

Vom „*Lumen Germaniae*“ⁱⁱ zum „*Musicus Poeticus*“ⁱⁱⁱ

Heinrich Schütz und seine Rolle zwischen deutschem Nationalheld und evangelischem Prediger

Presstext/Anmoderation:

Als der kurfürstlich sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz im Spätherbst des Jahres 1672 zu Grabe getragen wird, adelt sein Landesvater ihn noch einmal ausdrücklich mit dem Attribut eines „*Lumen Germaniae*“ – einer „*Leuchte Deutschlands*“. Der Titel darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Musik zu diesem Zeitpunkt bereits als einigermaßen veraltet gilt.

Erst nachdem Geschichtsschreiber des 19. Jahrhunderts die historische Figur „Schütz“ für ihre Ära wiederentdecken, kehrt der Altmeister – quer durch die musikalische Parteienlandschaft – ins allgemeine Bewusstsein zurück: Wagnerianer schwärmen ebenso für Heinrich Schütz wie Johannes Brahms und seine Anhänger. Gesangsvereine und Oratorienchöre berauschen ihr Publikum und sich selbst immer wieder an sinfonisch-verwegenen Bearbeitungen von Schütz-Werken. Allenfalls ein paar lutherische Pfarrer reagieren damals noch reserviert auf die gekünstelte Tonsprache ihres Glaubensbruders. Dass Heinrich Schütz heute ausgerechnet in der evangelischen Kirchenmusik als Urvater eines „*Musicus Poeticus*“ wahrgenommen wird, der mit seinem Oeuvre ein Musterbeispiel klangrhetorischer Bibelexegese in die Welt gesetzt hat, bildet bis auf Weiteres die pointierteste Zuspitzung einer kurvenreichen Rezeptionsgeschichte.

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Kunigundenglocke des Bamberger Doms, aus: „Die Glocke und ihr Geläute. Eine klingende Kulturgeschichte, vorgestellt von Kurt Kramer“, Psallite, LC 0698, Wiedergabe: nach ca. 00:05 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Am 17. November des Jahres 1672ⁱⁱⁱ versammelt sich eine beachtliche Zahl von Bürgern, Angehörigen des Hofes und weit gereisten Gästen zu einem Trauergottesdienst in der alten Frauenkirche von Dresden. Die Ansprache hält der renommierte Theologe und kursächsische Oberhofprediger Martin Geier. Wenig später wird sein Predigttext zusammen mit einer Biografie und einem gestochenen Porträt des Verstorbenen bei dem Dresdner Verleger Andreas Löffler im Druck zu haben sein.^{iv}

Die fünfstimmige Begräbnismotette „*Cantabiles mihi erant justificationes tuae [...]*“, die während der Feierstunde erklingt, hatte der Verstorbene zwei Jahre zuvor noch selbst für diesen Anlass bei dem Hamburger Musikdirektor Christoph Bernhard in Auftrag gegeben.^v Auf Standort und Ausführung seiner letzten Ruhestätte hatte er dagegen keinen Einfluss: Die Entscheidung, seine sterblichen Überreste neben lauter gehobenen Bürgern und einflussreichen Aristokraten unter einer monumentalen Grabplatte aus schwarzem Marmor in der Vorhalle der Kirche beizusetzen, folgt dem ausdrücklichen Wunsch des sächsischen Kurfürsten. Auf dem Epitaph wird wenig später zu lesen sein, um wen es sich bei der stillen Zentralfigur dieser Zeremonie handelt:

Zitator:

Visabit libitinum D[eo] V[otum] S[olvit] Henricus Schütz [...]: Dem Vergessen wird er entgehen: Heinrich Schütz, der sein Gelübde gegenüber Gott eingelöst hat, der christliche Assaph^{vi} und die Ergötzung fremder Länder, Deutschlands Leuchte, und die unsterbliche Zier der kurfürstlichen Kapelle von Sachsen [...].^{vii}

Musikzuspielung 2:

Heinrich Schütz: „Gedenke deinem Knechte an dein Wort“ (aus Psalm 119), SWV 487, The Hilliard Ensemble, Knabenchor Hannover, London Baroque, Ltg. Heinz Hennig, Wiedergabe: nach vorheriger Unterblendung ab ca. 1:07 freistellen (das ist der Bibeltext zur Leichenpredigt) und spätestens ab 1:30 wieder unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

So sehr die Szenerie einem Staatsbegräbnis ähnelt, und so eindeutig die kurfürstliche Inschrift auf der Grabplatte den Wunsch nach musikalischer Unsterblichkeit zum Ausdruck bringt: Spätestens seit der Landesherr gut zwanzig Jahre zuvor – damals noch in der Rolle des Kronprinzen – mit einem eigenen Ensemble den jugendlichen Gegenentwurf zur väterlichen Kapelle und deren kränkelnd vergeistigtem Direktor Schütz in Position gebracht hat, herrscht bei Hof ein neuer Ton.

Als Heinrich Schütz zu Grabe getragen wird, führt in Kursachsens Regierungsvierteln – mit Andrea Bontempi, dem der Altmeister während seiner letzten Dienstjahre immer wieder mit Befremden begegnet war, und

dessen Junior Marco Giuseppe Peranda – längst eine neue Generation von Musikerpersönlichkeiten den Taktstock.

Musikzuspielung 3:

Marco Giuseppe Peranda: „Fasciculus Myrrhae“, Ensemble „Amarcord“ / „Capella Sagittariana Dresden“, Norbert Schuster (Leitung), Raumklang, LC 05068, Wiedergabe: nach 00:42 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Nach dem Abriss der alten Frauenkirche und der Errichtung eines neuen, hochbarocken Kuppelbaus an anderer Stelle, kommt den Dresdnern im Jahr 1727 neben der Grabstätte Heinrich Schütz' auch der kurfürstliche Gedenkstein an ihr musikalisches „*Lumen Germaniae*“ abhanden. Trotzdem widmet der Weimarer Schriftsteller und Komponist Johann Gottfried Walther der Vita des Kapellmeisters in seinem musikalischen „*Lexicon*“ 1732 noch ganze drei Spalten.

Acht Jahre später erscheint auch in Johann Matthesons „*Ehrenpforte*“ ein Text über Heinrich Schütz. Für biografische Details interessiert sich der Autor allerdings kaum noch. Im Gegenteil: Er nutzt den Artikel über Schütz – absurderweise – viel lieber als Gelegenheit, den hohen kulturellen Stand seiner eigenen, norddeutschen Heimat zu schildern. Unter anderem erwähnt er Christoph Bernhard, der zwischen 1664 und 1674 als Kapellmeister in Matthesons Geburtsstadt Hamburg gewirkt hatte:

Zitator:

Bey [...] [Heinrich Schütz] ist zu mercken, [...] daß er in seinem hohen Alter [...] nach Hamburg, an Christoph Bernhard, seinen gewesenen Discipel, geschrieben, mit der Bitte, ihm seinen Leichentext: Cantabiles mihi erant justificationes [...], nach dem pränestinischen Contrapunctstyl [...] auszuarbeiten: [...] Er rühmte das Stück in seinem Antwortschreiben mit diesen Worten: mein Sohn, er hat mir einen grossen Gefallen erwiesen durch Übersendung der verlangten Motete. Ich weiß keine Note darin zu verbessern. [...].^{vii}

Hauptsprecher:

Bei allem Lokalpatriotismus enthält der Artikel einen wahren Kern: Im Norden Deutschlands bekleiden zur Zeit des späten 17. Jahrhunderts auffallend viele Schütz-Eleven und -Enkelschüler musikalische Spitzenpositionen. Auch Heinrich Schütz selbst hat den Norden mehrfach bereist: In den Jahren zwischen 1633 und 1635 finden wir ihn am dänischen Hof, später noch einmal zwischen 1642 und 1645. Wessen Bekanntschaft er entlang seiner Reiseroute gemacht hat, gehört – vor allem in Zusammenhang mit der zweiten Fahrt – bis heute zu den großen Rätseln der Schütz-Biographie.^{ix}

Der spätere Marien-Organist von Lübeck Dieterich Buxtehude könnte dem Dresdner Kapellmeister damals relativ nah gekommen sein: Während Schütz zum zweiten Mal am Hof von Kopenhagen gastiert, wächst Dieterich knapp fünfzig Kilometer entfernt in Helsingør auf. Im Alter von dreiunddreißig Jahren nimmt er dann noch einmal Unterricht bei seinem Freund, dem Schütz-Schüler und Gottorfer Kapellmeister Johann Theile. Historiker, die es darauf anlegen, die Spätfolgen des Schütz'schen Wirkens entlang von Schüler- oder Enkelschülerbeziehungen nachzuweisen, stoßen gerade in Norddeutschland immer wieder auf fruchtbaren Boden.

Auf diese Weise wird selbst Johann Sebastian Bach zum Schütz-Enkel: Während er als Jugendlicher am Michaeliskloster von Lüneburg die Schulbank drückt, gehört zum Lehrerkollegium ein älterer Herr namens Johann Jacob Löwe, der seine Ausbildung noch unter Heinrich Schütz in Dresden absolviert hat. Die Tradition des musikalischen Weiterreichens kann letztlich aber nicht verhindern, dass es unter den Lexikographen nach Walther und Mattheson zunehmend stiller um das Schlagwort „Heinrich Schütz“ wird, und praktische Musiker holt das Oeuvre des gewesenen Dresdner Kapellmeisters spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinter keinem Ofen mehr hervor.^x Dafür ist seine Musik ganz einfach zu alt.

Musikzuspielung 4:

Heinrich Schütz: „So fahr ich hin zu Jesu Christ“, SWV 379, Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann, Carus/MDR, LC 3989, Wiedergabe: schon vorher leise unter den Text blenden und hier ab ca. 00:49 bis maximal 01:36 freistellen, dann wieder unter den fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Erst nachdem um 1800 die ersten deutschen Philosophen damit beginnen, sich für die Geschichte ihres Lebensraumes zu interessieren, um auf diese Weise Fragen ihrer nationalen, geistigen oder konfessionellen Identität zu klären, ändert sich das Verhältnis der Deutschen zu den kulturellen Leistungen ihrer Ahnen. In

öffentlichen Räumen des 19. Jahrhunderts entstehen fortan mit wachsender Begeisterung Häuser, Kirchen, Bahnhöfe und Fabriken im Stil verflossener Epochen. Maler verzieren ihre Landschaftsbilder mit Überresten gotischer Kathedralen, und auch Musik gilt nicht mehr von vorneherein als ‚vorsintflutlich‘, bloß weil sie alt ist. Der Strom des „*Historismus*“^{xvi} spült schließlich auch Heinrich Schütz wieder ins Bewusstsein der Allgemeinheit zurück.

Den entscheidenden Anstoß dazu liefert der Berliner Berufsrichter, Obertribunalrat und passionierte Musikliebhaber Carl von Winterfeld. Im Rahmen seiner Monographie über Giovanni Gabrieli bringt er 1834^{xii} neben ein paar Werkbesprechungen und Notenbeispielen auch einige kulturgeschichtliche Details über Schütz und sein Schaffen in Umlauf. Winterfeld erklärt vor allem die „*Cantiones Sacrae*“ von Heinrich Schütz und deren „*lebendige Tonbilder*“ zu Wegbereitern einer neuen Gattung. Die Tonsprache der „*Cantiones*“ weist, laut Winterfeld nämlich...

Zitator:

...hin zu der späteren Zeit, die Keime des Oratoriums sehen wir in ihnen völlig entfaltet, eine Ursprünglichkeit und Frische in Auffassung der Aufgaben tritt uns entgegen, welche unsere Neigung auch da, wo das Erreichte hinter dem Gewollten zurückgeblieben sein sollte, gewinnt.^{xiii}

Hauptsprecher:

Elf Jahre später schärft Winterfeld sein Schütz-Bild noch einmal nach, indem er es vorsichtig vom Hintergrund italienischer Traditionen ablöst:

Zitator:

[Schütz] lag nicht an einem bloßen sinnreichen, mannichfaltigen Spiele mit Formen, die aus Welschland stammten [...]; er hat mit Glück gestrebt, diese Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten, [...] das Empfangene in einem wahrhaft treuen, deutschen Gemüthe aufnehmend und hegend, sich zu eigenem Schaffen daran erwärmend.^{xiv}

Hauptsprecher:

Das Dilemma, dass ausgerechnet die entscheidende Vaterfigur für das deutsche Oratorium seine Ausbildung in Italien absolviert hat, beschäftigt hiesige Musikschriftsteller noch eine ganze Weile. Vor dem Hintergrund der akuten Rivalität zwischen Richard Wagner und Giuseppe Verdi vereinnahmten deutsche Opernliebhaber Heinrich Schütz und sein Verhältnis zu den Italienern gern durch eine gewagt in Szene gesetzte historische Analogie:

Zitator:

Mehr als die Italiener[,] seine Aufgabe von innen heraus erfassend[,] rang er sich los von dem dilettantenhaft Einseitigen, [...] stählte seine Kräfte auf dem Felde der alten Contrapunktik und strebte mit Glück darnach, das Alte und Neue geistig sich durchdringen zu lassen, des Wortes recht Kraft eben durch jene Kunst der Stimmverflechtung erst geltend zu machen, [...].^{xv}

Hauptsprecher:

Innerhalb der geistigen Koordinatensysteme des 19. Jahrhunderts erweist sich Schütz zwischen seinem geistlichen Werk und seiner Rolle als Wegbereiter zum deutschen Oratorium,^{xvi} oder gar als „*Vater der deutschen Oper*“,^{xvii} schon bald als relativ heimatlose Figur. Wenn Schützs besondere Begabung – aus der Sicht führender Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts – zuallererst im musikdramatischen Sektor liegt, dann hat sein Werk – nach Meinung strenger Protestanten – in der evangelischen Liturgie nichts zu suchen. Daran kann auch die biblische Grundausrüstung der Texte nichts ändern. Ein idealer Kirchenkomponist scheint er jedenfalls nicht zu sein. Hermann Oesterley konstatiert im Jahr 1863:

Zitator:

Vollständig umgestaltet durch die Einflüsse der italienischen Oper erscheint [...] die gottesdienstliche Musik [...] in den Compositionen von Heinrich Schütz [...], die kaum etwas Anderes sind, als Operngesänge mit geistlichen Texten, denen man häufig eine hohe Bedeutung für den Kunstgesang der evangelischen Kirche zugeschrieben hat, während sie in Wahrheit nur den Ruin desselben herbeigeführt haben.^{xviii}

Hauptsprecher:

Die Frage danach, wie stark ein zugunsten außermusikalischer „Programme“ zugespitzter dramaturgischer Gehalt von Tonkunst die reine, musikalische Form beeinträchtigen darf, gehört um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch außerhalb von Kirchen und jenseits aller liturgischen Debatten zu den beliebtesten Streitthemen unter Historikern, Komponisten und Musikliebhabern. Als Spitzenvertreter stehen sich Franz Liszt mit Richard Wagner – als musikdramatische Neutöner – und Johannes Brahms – als strikter Befürworter klassischer Formate – gegenüber. So sehr das ästhetische Kräftemessen die Musikwelt des 19. Jahrhunderts entzweit haben mag, so selbstverständlich beanspruchen beide Parteien Heinrich Schütz immer wieder abwechselnd für sich: Johannes Brahms beschäftigt sich ab 1858 intensiv mit dem Altmeister und führt am 6. Januar 1864 die mehrstimmige Motette „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“^{xxix} mit dem Wiener Singverein auf.^{xx} Sein Antagonist Richard Wagner hatte als amtierender Dresdner Kapellmeister schon 16 Jahre früher – aus Anlass der „Feier zum 300. Jubiläum der Königlich Musikalischen Kapelle zu Dresden“ – einen Passionschor von Schütz dirigiert und bei dieser Gelegenheit prompt einen Zusammenhang zum Finale vom ersten Aufzug seiner eigenen Oper „Lohengrin“ hergestellt. In den Augen der Musikkritik bedeutete so eine Zusammenstellung offenbar keinen Stilbruch. Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1885 erkennt in Heinrich Schütz später gar den entscheidenden...

Zitator:

...musikalische[n] Neuerer, de[n] Richard Wagner des 17. Jahrhunderts.^{xxi}

Musikzuspielung 5:

Richard Wagner: „Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein“, aus: „Lohengrin“, Eva Randová, Hans Sotin, Jessye Norman, Wiener Staatsopernchor, Plácido Domingo, Siegmund Nimsgern, Sir Georg Solti & Wiener Philharmoniker, DECCA, LC 0171, Wiedergabe: bis 00:42

Hauptsprecher:

Im Herbst 1857 kommt es in der Thomaskirche von Leipzig unter Leitung des gelernten Seidenfärbers und Theorielehrers Carl Riedel sowie zweier Assistenzdirigenten zu einer denkwürdigen Aufführung von Schützs „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?“ durch den Leipziger Gesangsverein, an der neben 350 Sängern noch ein fünfzigköpfiges Orchester und die große Orgel mitwirken.^{xxii} Das Publikum tobt vor Begeisterung, und der Erfolg des Konzertes spricht sich landesweit herum. Damit ist der gewesene Dresdner Kapellmeister endgültig auf den Bühnen des deutschen Oratoriums und im mehr oder weniger volkstümlich disponierten deutschen Gesangsvereinswesen angekommen. Seinen größten Erfolg feiert Riedel wenig später mit einer Kompilierung der vier Schütz-Passionsmusiken – von denen, wie wir heute wissen, nur drei echt sind – zu einem groß angelegten oratorischen Pasticcio. Die im Original unbegleiteten Rezitative komponiert der Bibliothekar und Musikhistoriker Arrey von Dommer in klavierbegleitete Stücke um, Chöre werden transponiert, überleitende Partien hinzuerfunden.^{xxiii} „Auf vielfache Nachfrage“^{xxiv} veröffentlicht Riedel seine Bearbeitung 1870 schließlich im Druck. Von Dommer hatte sich schon zwei Jahre zuvor von seiner eigenen...

Zitator:

...’Verballhornung’ Schützscher Werke...^{xxv}

Hauptsprecher:

...distanziert, und auch Riedel selbst wünscht sich insgeheim andere Druckwerke, nämlich eine...

Zitator:

...kritisch genaue Veröffentlichung der vier Passionen sowie der übrigen Schöpfungen dieses großen Meisters,...^{xxvi}

Hauptsprecher:

...und er hofft, dass sich auch dafür...

Zitator:

...ein hinreichendes Publikum...^{xxvii}

Hauptsprecher:

...finden möge.

Zwei Jahre später ist es so weit: Der Berliner Musikologe Philipp Spitta beginnt 1872 als erklärter Gegner jeder Form von nachträglichen Bearbeitungen damit, eine erste kritische Schütz-Gesamtausgabe anzulegen. Bis der letzte Band erscheint, sollen insgesamt 22 Jahre vergehen.

Spitta weiß einigermaßen genau, dass die Kargheit eines von klangästhetischen Zusätzen und ideologisch-dramaturgischen Überbauten befreiten Notentextes zwangsläufig zu einem neuen Schütz-Bild führen wird. In diesem Zusammenhang stellt er zunächst einmal die – seit Winterfeld nie ernsthaft angetastete – Idee einer „oratorischen“ Grundveranlagung Heinrich Schütz' in Frage und konstatiert, dass die...

Zitator:

...großen Oratorien-Chor-Vereine [...] gewiss nicht die geeigneten Organe für die Wiederbelebung [dieser Musik sind, und] [...] daß im 20. Jahrhundert vielleicht jene alte Praxis wieder stärker Gestalt gewinnt, nach welcher die Gesangschöre aus einer nur kleinen Anzahl von Zusammenwirkenden bestehen können.^{xxviii}

Hauptsprecher:

Nachdem Spittas „*angesponnener Faden während des [ersten] Weltkrieges*“ noch einmal „*so gut wie ganz [abreißt]*“,^{xxix} tritt in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts – mit „Akademischen Vereinigungen“, „Musikantengilden“, „Madrigal-“ oder „Heinrich-Schütz-Kreisen“ – endlich jene Generation klein besetzter Gesangsensembles an den Start, die Spitta dreißig Jahre zuvor schon hatte kommen sehen. Vor dem Hintergrund der Jugend- und Singbewegungen gilt die allgemeine Begeisterung längst nicht mehr den üppigen Inszenierungen der Romantik. Hier geht es um „*einfachstes musikalisches Denken*“,^{xxx} um „*korporative Objektivität*“ und ein „*zunftgebundenes Gemeinschaftsempfinden*“.^{xxxi}

Wie der Musikwissenschaftler Hans Hoffmann 1932 feststellt, kann Schütz selbst dabei...

Zitator:

...aus seiner Geistigkeit heraus gerade heute als modern empfunden werden, [...] [weil seine Musik] Elemente des Ausdrucks unmittelbar einsetzt: [Sie] entsteht aus der Sprache, sie trägt die Worte und interpretiert den Wortgehalt, [...]. [Das erzeugt eine] unmittelbare Wirkung auf ganz unvoreingenommene und gläubige Hörer.^{xxxii}

Musikzuspielung 6:

Heinrich Schütz: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, SWV 420, Heinrich-Schütz-Kreis, Leitung: Wilhelm Kamlah, Deutsches Rundfunkarchiv, historische Aufnahme, ca. 1930, kein LC, Wiedergabe: bis 01:04

Hauptsprecher:

Der Verweis auf die besondere „*Kraft des Wortes*“ und dessen „*unmittelbare Wirkung auf unvoreingenommene und gläubige Hörer*“ im Werk Heinrich Schützs stellt die Einwände strenger evangelischer Theologen des 19. Jahrhunderts gegen ein all zu „*opernhafes*“ geistliches Oeuvre schlagartig auf den Kopf: Aus dem gottesdienstlich deplatzierten Opernhelden „Schütz“ ist – seit der konsequenten Ausnüchterung seines historiographischen Porträts – im Lauf der Jahre ein zeitlos aktueller Bibelexeget geworden. Im besten Einvernehmen mit authentischen Lehrwerken der Schützzeit, die das musikalisch-kompositorische Handwerk zu einer Sonderform der Rhetorik erklären, inauguriert der Freiburger Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht Heinrich Schütz 1959 gar zum Inbegriff eines protestantischen „*Musicus Poeticus*“.

Zitator:

[Schütz] ist [...] der eigentümlich „protestantische“ Komponist, der bei der Interpretation des Bibeltextes nicht gebunden ist an sanktionierte Übersetzungen, exegetische Traditionen [oder] dogmatisch-methodische Literatur, sondern auf den Urtext zurückgreift. Und indem er in solcher Freiheit und Selbstverantwortung „den rechten sensum und das [...] Gewicht der Worte zu heben sucht“, ist er zu vergleichen „einem Prediger Göttlichen Worts, der seinen Text in allen Stücken [...] auszuschöpfen gedenket.“^{xxxiii}

Hauptsprecher:

Eggebrechts Überlegungen verbinden die jahrhundertealte Musikanschauung der „*Musica Poetica*“ mit den strukturalistischen Grundüberzeugungen seiner eigenen Zeit und den Konditionen einer „historisch informierten“ Werkwiedergabe. Das Bild, das er von Schütz als einem der wortgewandtesten musikalischen Prediger seiner Epoche zeichnet, erweist sich nach allen wechselvollen Kontroversen des 19. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit hinein als stabile Grundlage der Schütz-Interpretation.

Hans-Christoph Rademann beschäftigt sich seit mehreren Dekaden intensiv mit Heinrich Schütz. Eben erst hat er gemeinsam mit dem Dresdner Kammerchor eine Gesamteinspielung vom Oeuvre des Altmeisters aufgenommen. Sein Resümee bestätigt durchweg die Ansichten Eggebrechts, und es deckt sich weitgehend mit den Erkenntnissen der Singbewegung, nach denen die besondere Aktualität Heinrich Schützs bis heute auf der zeitlos sinnfälligen Übertragung vertonter Texte in das Vokabular einer unmissverständlichen Musikhörerschaft beruht.

Musikzuspielung 7: (ACHTUNG, entweder Track 7, ganz [2:15] oder Track 9, gekürzt [1:24] auf der CD):
O-Ton Rademann, Wiedergabe: ganz

Musikzuspielung 8: Heinrich Schütz: „Ich bin ein rechter Weinstock“, SWV 389, Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann (Leitung), Carus/MDR, LC 3989, Wiedergabe: auf Ende gefahren schon leise unter den Rademann-O-Ton blenden.

Gesamtlänge der Sendung: 1740 Sekunden

gemessene Länge des gesprochenen Textes: 20:08 (Anmoderation: 01:18, Sendung: 18:50)

verbleibender Rest für Zuspielungen: 532 (8:52)

GEMA-BERICHT

Musikzuspielung 1 / Track 1:

Kunigundenglocke des Bamberger Doms, aus: „Die Glocke und ihr Geläute. Eine klingende Kulturgeschichte, vorgestellt von Kurt Kramer“, Psallite, LC 0698

Musikzuspielung 2 / Track 2:

Heinrich Schütz: „Gedenke deinem Knechte an dein Wort“ (aus Psalm 119), SWV 487, The Hilliard Ensemble, Knabenchor Hannover, London Baroque, Ltg. Heinz Hennig

Musikzuspielung 3 / Track 3:

Marco Gioseppe Peranda: „Fasciculus Myrrhae“, Ensemble „Amarcord“ / „Capella Sagittariana Dresden“, Norbert Schuster (Leitung), Raumklang, LC 05068

Musikzuspielung 4 / Track 4:

Heinrich Schütz: „So fahr ich hin zu Jesu Christ“, SWV 379, Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann, Carus/MDR, LC 3989

Musikzuspielung 5 / Track 5:

Richard Wagner: „Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein“, aus: „Lohengrin“, Eva Randová, Hans Sotin, Jessye Norman, Wiener Staatsoperchor, Plácido Domingo, Siegmund Nimsgern, Sir Georg Solti & Wiener Philharmoniker, DECCA, LC 0171

Musikzuspielung 6 / Track 6:

Heinrich Schütz: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, SWV 420, Heinrich-Schütz-Kreis, Leitung: Wilhelm Kamlah, Deutsches Rundfunkarchiv, historische Aufnahme, ca. 1930, kein LC

Musikzuspielung 7 / alternativ Track 7 (volle Länge) oder Track 9 (gekürzt):

O-Ton Rademann, Feldaufnahme

Musikzuspielung 8 / Track 8: Heinrich Schütz: „Ich bin ein rechter Weinstock“, SWV 389, Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann (Leitung), Carus/MDR, LC 3989

- ⁱ Johann Gottfried Michaelis: „Liber I. Iscriptionum Dresdensium ad B[eatam] virg[inem]“, Dresden 1714 (?), S. 101
- ⁱⁱ Hans Heinrich Eggebrecht: „Heinrich Schütz – Musicus Poeticus“, Wilhelmshaven 1959
- ⁱⁱⁱ Donnerstag
- ^{iv} Martin Geier: „Die köstlichste Arbeit/ aus dem 119. Psalm v. 54. Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause : bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung Des weiland Edlen/ Hoch-Achtbaren und Wohlgelahrten Herrn Henrich Schützens/ Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters/ Welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembr. dieses 1672. Jahres/ alhier zu Dreßden sanfft in seinem Erlöser eingeschlaffen/ und darauf den 17. eiusdem in der L. Frauen-Kirchen sein Ruh-Städlein bekommen/ In damahliger Leichen-Predigt abgehandelt und fürgestellet“, Andreas Löffler, Dresden 1672, SLUB, MB.8.1228
- ^v vgl. dazu: Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Nachdruck Berlin 1910, S. 322f.
- ^{vi} Assaph war Musikmeister des Königs David im Alten Testament
- ^{vii} lateinischer Urtext des Epitaphs zitiert in: Johann Gottfried Michaelis: „Liber I. Iscriptionum Dresdensium ad B[eatam] virg[inem]“, Dresden 1714, S. 101f., Nr. 221, Übersetzung ins Deutsche: Dr. Günter Laser (gekürzt von W. K.)
- ^{viii} Johann Mattheson: „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg 1740, Nachdruck Berlin 1910, S. 322f.
- ^{ix} Martin Gregor-Dellin: „Heinrich Schütz“, München 1984, S. 91
- ^x Eberhard Möller: „Schütz-Rezeption und –Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)“, in: „Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit – Kolloquium anlässlich des Festwochenendes ‚50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus‘“, Köstritzer Schriften IV, Bad Köstritz 2005, S. 41
- ^{xi} vgl. Joachim Ritter: „Historisches Wörterbuch der Philosophie“ III, Basel 1974, Sp. 1141ff.
- ^{xii} Carl von Winterfeld: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ II, Berlin 1834, S. 168-212
- ^{xiii} Carl von Winterfeld: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ II, Berlin 1834, S. 196f.
- ^{xiv} Carl von Winterfeld: „Der ev. Kirchengesang und sein Verhältnis Zur Kunst des Tonsatzes“ II, Leipzig 1845, S. 229
- ^{xv} Neue Zeitschrift für Musik, Ausgabe 52, Leipzig 1885, S. 432
- ^{xvi} Carl von Winterfeld: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ II, Berlin 1834, S. 196f.
- ^{xvii} Gustav Schilling (Red.): „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst“ VI, Stuttgart 1838, S. 293.
- ^{xviii} Hermann Oesterley: „Handbuch der Musikalischen Liturgik in der deutschen evangelischen Kirche“, Göttingen 1863, S. 181
- ^{xix} „Saul, Saul, was verfolgst du mich“, aus: „Cantiones Sacrae III“, Dresden 1650, SWV 415
- ^{xx} Eberhard Möller: „Schütz-Rezeption und –Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)“, in: „Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit – Kolloquium anlässlich des Festwochenendes ‚50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus‘“, Köstritzer Schriften IV, Bad Köstritz 2005, S. 47
- ^{xxi} Neue Zeitschrift für Musik, Ausgabe 52, Leipzig 1885, S. 430
- ^{xxii} Walter Werbeck: „Kirchenferne ‚Operngesänge‘ – ‚wahrer Oratorienstyl‘ – ‚unermeßlicher Inhalt‘ – Schütz-Bilder im 19. Jh. und ihre Vermittler“, in: „Schütz-Jahrbuch 2005“, Kassel 2005, S. 17
- ^{xxiii} Walter Werbeck: „Kirchenferne ‚Operngesänge‘ – ‚wahrer Oratorienstyl‘ – ‚unermeßlicher Inhalt‘ – Schütz-Bilder im 19. Jh. und ihre Vermittler“, in: „Schütz-Jahrbuch 2005“, Kassel 2005, S. 19
- ^{xxiv} Carl Riedel im Vorwort zu der Druckausgabe seines Pasticcios „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chore u. Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz. Zusammengestellt für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kircbenmasieen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, beziehentlich mit Orgelbegleitung versehen und als Repertoirstück des Riedel'schen Verein hrsg. v. Carl Riedel“, Leipzig 1870, S. 3
- ^{xxv} Arrey v. Dommer: „Handbuch der Musikgeschichte [...]“, Leipzig 1868, S. 312f., zitiert in: Eberhard Möller: „Schütz-Rezeption und –Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)“, in: „Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit – Kolloquium anlässlich des Festwochenendes ‚50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus‘“, Köstritzer Schriften IV, Bad Köstritz 2005, S. 52
- ^{xxvi} Carl Riedel im Vorwort zu der Druckausgabe seines Pasticcios „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chore u. Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz. Zusammengestellt für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kircbenmasieen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, beziehentlich mit Orgelbegleitung versehen und als Repertoirstück des Riedel'schen Verein hrsg. v. Carl Riedel“, Leipzig 1870, S. 3
- ^{xxvii} Carl Riedel im Vorwort zu der Druckausgabe seines Pasticcios „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chore u. Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz. Zusammengestellt für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kircbenmasieen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, beziehentlich mit Orgelbegleitung versehen und als Repertoirstück des Riedel'schen Verein hrsg. v. Carl Riedel“, Leipzig 1870, S. 3
- ^{xxviii} Ph. Spitta: „Die Passionsmusiken von Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz“, Hamburg 1893, S. 38ff.
- ^{xxix} Wilibald Gurlitt: „Heinrich Schütz. Zum 350. Geburtstag...“, in: „Jahrbuch der Musikbibliothek“, Peters 1935, S. 64-83
- ^{xxx} Hans Hoffmann: „Heinrich Schütz in unserer Zeit“, in: „Der Kreis“ 1932/33, S. 123ff.
- ^{xxxi} Hans Joachim Moser: „Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung“, in: Musik und Kirche 1931, S. 2ff.
- ^{xxxii} Hans Hoffmann: „Heinrich Schütz in unserer Zeit“, in: „Der Kreis“ 1932/33, S. 123ff., Textkompilierung nach: Ursula Eckart-Bäcker: „Die Schütz-Bewegung“, Vaduz 1987, S. 33
- ^{xxxiii} Hans Heinrich Eggebrecht: „Heinrich Schütz – Musicus Poeticus“, Wilhelmshaven 1959, S. 20f., die verwendeten Zitate stammen aus folgender Quelle: Johann Kuhnau: „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“, Leipzig 1709/10, abgedruckt in den „Monatsheften f. Musikgeschichte“ XXXIV, 1902, S. 148ff.