

immer mit (mindestens) einem anderen Werk einen gemeinsamen Aufführungskontext bildeten, kann „das Intermedium zunächst nur über seine Funktion, nicht aber über Form und Inhalt definiert werden“ (S. 35). Neben dem Problem einer formalen bzw. inhaltlichen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes ist das der Identifizierung der Quellen am schwierigsten zu lösen. Während Intermedien als literarische Quellen in großer Zahl überliefert sind, ist die Anzahl erhaltener musikalischer Quellen vergleichsweise gering. Immerhin 25 Notenbeispiele aus diesen Quellen wurden für den Notenanhang der Arbeit ediert, von denen jedoch leider nur die wenigsten ausführlicher erörtert werden.

Nicht nur in dieser Hinsicht stellt der freiwillige Verzicht auf Vertiefung die eigentliche Achillesferse der vorliegenden Untersuchung dar. Dass die Intermedien auf ihre jeweiligen „Trägerwerke“ zugeschnitten wurden, bleibt lediglich eine von einem emphatischen Textbegriff ausgehende Hypothese, die als solche aber nicht erkannt, geschweige denn hinterfragt wird. Der auch terminologisch naheliegende Schritt vom Intermedium zur Intermedialität von Musik, Sprache, Szene und Text hätte auch methodisch fruchtbare Forschungsperspektiven eröffnen können, die jedoch ungenutzt bleiben. Zwar wird erkennbar, dass Intermedien als lyrische Kleinformen häufiger mit Komödien in Verbindung standen, Opern hingegen vorzugsweise mit tänzerischen Intermedien (Balli) gegeben wurden, weiterführende Überlegungen hierzu bietet die Verfasserin jedoch höchstens im Ansatz. Um diese Fragen wenn nicht zu lösen, so doch zu diskutieren, hätte es freilich nicht nur eines größeren Umfangs, sondern auch eines breiteren kulturwissenschaftlichen oder institutionengeschichtlichen Kontextes bedurft, als ihn diese äußerst verdienstvolle Untersuchung bereitstellt.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

ELISABETH ROTHMUND: *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm.“* Bern: Peter Lang 2004. XVII, 449 S. (Collection „Contacts“. Série III: Etudes et documents. Volume 63.)

Wer über Heinrich Schütz schreibt und dabei den Akzent auf die deutschsprachige weltliche Musik setzt, der rückt – so muss es zunächst scheinen – einen peripheren Teil von Schütz' Werk in den Mittelpunkt. Denn im Gegensatz zum geistlichen Œuvre, das Schütz' musikgeschichtliche Bedeutung begründet, ist das weltliche Schaffen über deutsche Texte für den heutigen Betrachter wenig profiliert. Die Musik der Bühnenwerke ist ausnahmslos verloren, und die erhaltenen weltlichen Lieder und Madrigale auf deutsche Texte machen einen verschwindend geringen Teil des überlieferten Gesamtwerkes aus. Dass die Verfasserin indessen etwas anderes beabsichtigt als eine erneute Würdigung des Komponisten Schütz, signalisiert das Wort „Kulturpatriotismus“ im Titel. Darunter ist im Blick auf das deutsche 17. Jahrhundert sinnvollerweise nicht der Stolz auf vorhandene nationale Kulturgüter zu verstehen, sondern die Intention, solche Kulturgüter zu schaffen. Für den Musiker Schütz ging es dabei einestheils darum, die italienische Aufführungs- und Kompositionspraxis, die ihm Vorbild war, in Deutschland heimisch zu machen; vor allem aber galten seine Bemühungen dem Schaffen von Bühnenwerken und weltlichen Madrigalen in deutscher Sprache – Gattungen, für die adäquate deutsche Dichtungsformen erst zu schaffen waren.

Rothmunds Darstellung hat drei Brennpunkte: 1. die Begriffsfamilie „Deutschland – Vaterland – Nation – Reich“ in Schütz' Sprachgebrauch, 2. die Theorie des deutschen Madrigals in Caspar Zieglers Traktat von 1653, 3. das Problem der Bühnenmusik in deutscher Sprache. Das vorangestellte Kapitel „Heinrich Schütz, das Deutsche und die anderen Sprachen“ enthält einen Durchgang durch Schütz' Œuvre und seine Rezeption, der – da im Wesentlichen Sekundärliteratur zu referieren war – ausführlicher als nötig geraten ist. Das Kapitel „Heinrich Schütz, Deutschland und die anderen Nationen“ versucht, aus Schütz' Äußerungen sein Bewusstsein als schaffender Musiker in „unserm [...] lieben Vaterlande / Teutscher Nation“ (Formulierung nach dem Memorandum vom Januar 1651) deutlich werden zu lassen, wobei im Anschluss an den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette der Schicht des „Paratextes“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, d. h. den Nebentexten der veröffent-

lichten Werke, besonders Titeln, Vorreden, Widmungen usw. (Dass als lateinische Übersetzung von „Deutschland“ statt des gewohnten „Germania“ in einem Falle „Teutonia“ begegnet, nämlich im Huldigungskonzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant* SWV 338, dessen Textautor wir nicht kennen, dürfte freilich kaum an einer Bedeutungsnuance des Begriffes „Deutschland“ liegen (S. 80), sondern daran, dass das Wort „Germania“ wegen der Länge seiner zweiten Silbe nicht als Beginn eines Hexameters brauchbar war.)

Breiten Raum nimmt die Interpretation von Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653) ein, in dessen Vorwort bekanntlich ein Schreiben von Schütz an den Verfasser zitiert wird. Der Traktat erscheint in der Darstellung von Rothmund noch enger mit Schütz verbunden, als man bisher annahm. Ziegler hätte nach ihrer Hypothese – die nicht im strengen Sinne beweisbar, aber durchaus plausibel ist – zunächst die Veröffentlichung einer Gedichtsammlung mit einem Vorwort geplant und wäre dann erst durch Schütz dazu angeregt worden, die Akzente zu vertauschen. So wurde aus der geplanten Vorrede zur Gedichtsammlung ein ganzer, systematisch angelegter Traktat, zu dem die Gedichte nur noch als Beispiele fungieren, so dass der Einzelfall ins Exemplarische erhoben ist.

In den Kapiteln 4 bis 7 widmet sich die Verfasserin eingehend dem Fragenkomplex „Schütz und die Bühnenmusik“, wobei das *Dafne*-Problem und die Zusammenarbeit mit Martin Opitz im Mittelpunkt stehen. Die Verfasserin müht sich nicht mit der unbeantwortbaren Frage ab, ob *Dafne* als Oper oder als ein Stück des Sprechtheaters zu klassifizieren ist, sondern geht der Entstehungsgeschichte und den darin aufscheinenden Intentionen des Komponisten nach und vermag so Schütz' Initiative als Teil seines kulturpatriotischen Impulses zu würdigen.

Eine germanistische Abhandlung über ein musikgeschichtliches Thema ist nicht ganz gegen Fehlrurteile über Fakten und Quellen gefeit, von denen dem Rezensenten folgende auffielen, die hier berichtet seien: In den *Sieben Worten* SWV 478 verzichtet Schütz nicht auf obligate Instrumente (S. 30), weshalb sie auch nicht in den Dresdner Hofgottesdienst passen. Die *Cantiones sacrae*, die Schütz als Dreißigjähri-

ger veröffentlichte, sind kaum als „Jugendwerk“ (S. 43) einzuordnen. Der Passus über das *Syncharma musicum* SWV 49 (S. 45 f.) erweckt den Eindruck, als sei der deutsche Zweitext wegen des Verlustes der Originalquelle nicht erhalten; da er aber in Spittas Gesamtausgabe veröffentlicht wurde, kennen wir ihn im Wortlaut. Dass Schütz den Text für *En novus Elysiis* selbst geschrieben hat (S. 47), ist nicht belegt und eher unwahrscheinlich. In der siebenstimmigen Motette *Was mein Gott will* (S. 64 f.) hat Schütz nicht „Claudin Sermisys Musik“ (das wäre die vierstimmige Chanson *Il me suffit*) übernommen, sondern die aus ihr abgeleitete deutsche Kirchenliedmelodie völlig neu bearbeitet. Über den Charakter der lateinischen Übersetzungen des Beckerschen Psalters durch Valentin Cremcovius bedarf es keiner Mutmaßungen (S. 64), da sie sowohl als Textdruck als auch in Heinrich Grimms Vertonung erhalten sind. Ricarda Huchs *Dreißigjähriger Krieg* ist zwar ein Meisterstück des Genres Historischer Roman, aber nicht als Quelle für anderweitig nicht belegte Fakten und Aussprüche tauglich (S. 69).

Solche Einwände sollen nicht die Tatsache verdecken, dass Elisabeth Rothmund eine der wichtigsten jüngeren Arbeiten über Heinrich Schütz vorgelegt hat. Dass diese Arbeit auf dem Boden der französischen Germanistik entstand, verhalf ihr vielleicht zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber dem Thema „deutscher Kulturpatriotismus“, als deutsche Autoren vor dem Hintergrund aktueller kulturpolitischer Diskussionen sie hätten aufbringen können. Der Autorin ist auf jeden Fall ein neuer Blick auf ein altes Thema der deutschen Musikgeschichte zu verdanken.

(Juni 2007)

Werner Breig

DOMINIK SACKMANN: *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze.* München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2000. 184 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 36.)

Von Johann Sebastian Bachs Altersgenossen Telemann und Händel wissen wir, dass sie sich intensiv mit der Musik Arcangelo Corellis beschäftigt haben. Dagegen sind die Beziehungen