

# Henrich Schütz

## Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk

von  
JOSHUA RIFKIN

Der Titel enthält keinen Druckfehler: in jedem mir bekannten autographen Dokument schreibt der Komponist seinen Vornamen auf diese etwas ungewöhnliche Weise – auch da, wo in heutigen Übertragungen die geläufigere Form "Heinrich" steht. Diesen Sachverhalt erwähne ich hier nicht seiner eigenen, gewiß bescheidenen Bedeutung halber, sondern vielmehr als Beispiel für die zahlreichen Überraschungen, die eine systematische Untersuchung aller erhaltenen Quellen zu Schütz' Leben und Werk zutage gefördert hat<sup>1</sup>. Wenn auch keine Einzelentdeckung an und für sich umwerfend wirkt, so weist doch die Summe der Erkenntnisse auf ein Bild des Komponisten, das sich von dem herkömmlichen wesentlich unterscheidet.

Dieses herkömmliche Bild erinnert, leicht überspitzt, an die landläufige Vorstellung vom alten Haydn – fromm und gütig, weltfremd, das eigene Genie weder erkennend noch anerkennend – oder an das Selbstideal, zu dem sich Strawinsky einmal bekannte: "a small Bach, living in anonymity and composing regularly for an established service and for God"<sup>2</sup>. Es überrascht nicht, daß Hand in Hand mit diesem Bild des Menschen Schütz nicht selten die Tendenz ging, auch seine Musik als "small Bach" zu betrachten – wobei man unter "Bach" nicht irgendeinen Bach zu verstehen hat, sondern gerade den von Strawinsky beschworenen, jenes musikalisch-theologische Musterbild also, das eine frühere Generation zum "Fünften Evangelisten" stilisierte. Aber genau wie dieser Bach in wissenschaftlichen Kreisen längst als überholt gilt, wie auch "Papa Haydn" anscheinend jetzt das gleiche Los zuteil wird, so hat sich unser überkommenes Schütz-Verständnis wohl ebenfalls überlebt. Die vorliegenden Ausführungen stellen den Versuch dar, die Folgen der jüngsten Forschungen – wie sie sowohl zur Revision bisheriger Annahmen führen als auch neue Wege der Interpretation erschließen – an Hand einer Reihe von Beispielen zu verdeutlichen.

### I

Zu den Grundlagen unserer Vorstellung von Schütz als Menschen und Künstler gehört die Annahme, er habe seinen Beruf nur zögernd, wenn nicht sogar widerstrebend ergriffen. Lange Zeit, so heißt es, schwankte er, ob er sich der Musik widmen oder eine juristische Laufbahn einschlagen solle; erst mit weit über zwanzig Jahren habe er sich dem Diktat seiner Begabung gefügt, und auch dann erst unter dem Zwang einer höheren Instanz – der Aufforderung des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, im September 1614 bei den Feierlichkeiten zur Taufe seines Sohnes August mitzuwirken, und den darauffolgenden Bemühungen des sächsischen Hofes, Schütz fest als Kapellmeister zu verpflichten. Hinter dieser Darstellung der Ereignisse steht die biographische Skizze, die der kurfürstliche Oberhofprediger Martin Geier seiner Trauerrede für den Komponisten anfügte<sup>3</sup>. Geier schenkt zwar der musikalischen Begabung des jungen Schütz gebührende Beachtung, legt jedoch gleichen, wenn nicht sogar größeren Wert auf dessen akademische Neigungen und Fähigkeiten. So erfährt man von Schütz' Jahren als Kapellknabe am Hofe Landgraf Moritz des Gelehrten zu Kassel nur, daß seine Leistungen an der Hofschule die Bewunderung seiner Lehrer hervorriefen und er auf ihr besonderes Drängen hin das Universitätsstudium aufnahm. Als der Landgraf ihm bald darauf anbot, bei Giovanni Gabrieli in Venedig zu studieren, habe Schütz zwar eingewilligt, aber nur "in Meinung / daß Er nechst seiner Wiederkehre aus Italien / dennoch fernerweit zu den Büchern greiffen / und seine Studia in mehrern continuiren könnte"; und selbst nach drei Jahren in Ve-



nedig habe der Lieblingsschüler Gabriellis "lieber seine Bücher wieder vor die Hand nehmen wollen / umb dasjenige was er in Italia darinnen versäümet / zu ersetzen / und nebenst diesen die Music als ein parergon zu anderweiten Beförderung zu gebrauchen". Erst die Berufung Johann Georgs "hat ihm auch für dieses mahl die Bücher ausser Handen gerücket" und ihn damit auf eine musikalische Laufbahn festgelegt.

Als ranghöchster Geistlicher des sächsischen Hofes wird Geier Schütz persönlich gekannt haben, und viele seiner biographischen Angaben gehen sicherlich auf den Komponisten selbst zurück. Indessen kam Geier erst 1664 nach Dresden<sup>4</sup>, als Schütz bereits seit Jahren im Ruhestand lebte und den Hof von Weißenfels aus nur selten besuchte – erst etwa zwei Jahre vor seinem Tod zog er dann wieder nach Dresden um. Überdies hatte Schütz noch vor Geiers Ankunft dieselbe Geschichte mit anderer – und, wie ich meine, wahrheitsgemäßerer – Akzentsetzung erzählt. In seinem bekannten Memorial an Johann Georg I. vom 14. Januar 1651 beschreibt er ausführlich seine frühen Jahre bis zu seiner Berufung nach Dresden. Nehmen wir die Erzählung dort auf, wo er die Kasseler Hofschule verläßt:

Vndt dieweil meiner Seeligen Eltern Wille niemahls war, das heute oder morgen, Ich gar Profession von der Music machen solte, habe auff dero gutachten <...> Jch mich, nach dem Ich meine Discantstimme verlohren, auff die Universitet Marburgk begeben, In willens meine, ausser der Music, anderweit zimlicher massen angefangene Studia daselbst fortzustellen, Eine gewisse Profession mir zu erwehlen und dermahl eins einen Ehrlichen Gradum darinnen zu erlangen, <...>

Auf das Angebot, bei Gabrieli zu studieren, reagiert er folgendermaßen:

welchen Vorschlag dann (:als ein Junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch:) Ich zu unterthänigen danck, gantz willigst annam, und darauff Ao. e<tc> 1609 gleichsamb wieder meiner Eltern Willen, nacher Venedig fortzoge <...>

Als er drei Jahre später nach Deutschland zurückkehrt,

ermangelte <...> auch an meiner Eltern vndt anverwandten Raht und antrieb noch nicht, welcher meinung kurtz ümb war, das durch anderweit meine zwar geringe Qualiteten, Ich mich bedient zu machen und förderung zu erlangen trachten, die Music aber als eine nebensache tractiren solte, von derrer wiederholten unnachlässlichen Vermahnung dann folge zu leisten, Ich entlichen überredet wurde, vndt meine vorhin ausser handten gelegte Bücher wieder hervor zu suchen gleich begriffen war, <...>

Schütz beschreibt hier also nicht den jungen Mann, der fast nur auf äußeren Druck hin zur Musik kommt: In dieser Geschichte fühlt sich der Held von Anfang an zur Musik hingezogen, scheut sich aber wegen elterlicher Mißbilligung, seiner Neigung nachzugeben; wie die Handlung jetzt verläuft, erscheint der Ruf nach Dresden nicht als Störung, sondern als Errettung. Offensichtlich hielt der Vater des Komponisten, auch wenn er das dritte Lehrjahr bei Gabrieli bezahlte, die Musik für einen Beruf, der für den Sohn nicht ernsthaft in Frage käme – gehörte doch die Familie Schütz dem höheren Bürgertum, zum Teil sogar dem niederen Adel an. Ein beträchtlicher sozialer Rangunterschied trennte sie also von einer Familie wie etwa den Bachs, die meistens als städtische Musiker wirkten; ja, insofern als Schütz' Vater als Bürgermeister von Weißenfels amtierte, so entstammte der Komponist gerade der Klasse, von der der Lebensunterhalt der Bachs weitgehend abhing. Leicht verständlich erscheint aus dieser Sicht der Widerwille des Vaters, den Sohn eine Musikerlaufbahn einschlagen zu sehen.

Warum Geier Schütz' unschlüssige Haltung gegenüber der Musik dem Komponisten



selbst und nicht dessen Vater zur Last legt, darüber kann man nur Vermutungen anstellen. Vielleicht wollte der hochbetagte Meister, schon die Nähe des Todes spürend, seine Eltern nicht in ein schlechtes Licht gerückt wissen; vielleicht paßten familiäre Spannungen nicht in das Bild, das Geier von Schütz' Jugend zeichnen wollte. Außerdem läßt Geier, wenn er Schütz jeglichen musikalischen Ehrgeiz abspricht, die Bedeutung der göttlichen Versehung für dessen Werdegang um so stärker hervortreten<sup>5</sup>. Zwar enthält auch Schütz' eigene Darstellung der Ereignisse ein teleologisches Moment: "Gott der almechtige", bemerkt er zur ersten Einladung nach Dresden, habe ihn "sonder zweiffel zu der Profession der Music von Mutterleibe an abgesondert". Er verhehlt indessen keineswegs, in welchem Umfang sein Schicksal den eigenen Wünschen entsprach.

Hat Schütz' enge Bindung zur Musik ihre Wurzeln tatsächlich in seiner frühen Jugend, so hat sie im Laufe seines Lebens an Entschiedenheit nur gewonnen; denn man kann sicherlich sagen, daß er während seiner gesamten Schaffenszeit eine hartnäckige Entschlossenheit zeigte, seine Kompositionsarbeit unter allen Umständen fortzusetzen. Es überrascht nicht, daß sich diese Entschlossenheit erstmals in den späten 1620er Jahren deutlich abzeichnet, als das Musikleben am sächsischen Hof unter den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zu leiden begann. Geier stellt einen direkten Zusammenhang her zwischen den sich verschlechternden Verhältnissen in Dresden und Schütz' zweiter Italienreise, zu der er 1628 aufbrach:

weiln die damahligen Kriegs-Pressuren in diesen Landen ie mehr und mehr zu nahmen / welche denn alle dasjenige / was sonst bey der edlen Friedens-Zeit zu floriren pfliget / verhinderten / und gleichfalls seiner Profession einen nicht schlechten Einwurff thaten / hat er sich resolviret, eine peregrination wiederumb an zustellen <...>

Mit welcher Beharrlichkeit der Komponist diesen Entschluß zu verfolgen wußte, läßt eine am 22. April 1628 vorgelegte, offenkundig nach mehreren erfolglosen Versuchen abgefaßte Bittschrift auch hinter den Ehrerbietungen höfischer Rhetorik spüren:

Dieses vntterthenigste kleine vndt furchtsame Memorial erscheinet vor E. Churf. Durchl. in aller gehorsambsten devotion, deroselben gewürigen gnedigsten vndt entlichen resolution erwartende, wegen meiner fürhabenden vndt gantz zugschickten reise in Italien. Dann wann die Jenigen, welche Ihre zeitliche güter gerne erweitern wollen, bey E. Churf. Durchl. sich manchmal fleisig bemühen thun, warumb solte nicht auch, ümb dasjenige, was zu fortsetzung meiner erlerneten freyen Kunst, vndt anderen tugenden mir dinlichen ist, Ich mich mehr als einmahl vntterthenigst bewerben.

Je mehr Kursachsen in die Kriegsgeschehnisse verwickelt wurde, desto unerläßlicher wurde es für Schütz, Dresden zu fliehen – um "ohne perturbation meines gemüths", wie es in einem späteren Urlaubsgesuch vom 9. Februar 1633 heißt, "meine Profession mit allem fleis fortzustellen". An anderer Stelle desselben Dokuments führt er aus,

Das bey Itzigen schwebenden Kriegsleufften, wegen der aufwartung Ich gar wol abkommen könte, weil die anstellung einer weitleunftigen Music, dero Zeit beschaffenheit nicht groß erfordern thete, auch ohne dieses die gesellschaft der Instrumentalisten vndt Sänger an itzo zimlichen schwach vndt geringert worden, <...> dahero dann ohne des in grosser Music oder auf viel Chor zu Musiciren nicht möglich were.

Mit anderen Worten, Schütz sah sich sowohl der Gelegenheit als auch der Mittel beraubt, jene großangelegten Werke hervorzubringen, auf die er sich vorher



spezialisiert hatte und die, wie es noch zu zeigen gilt, er wohl als sein eigentliches kompositorisches Metier ansah. Weiter nach eigener Vorstellung zu komponieren hieß also, sein Glück andernorts zu versuchen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet dürfte seine ununterbrochene Folge von Reisen und Reiseplänen während der Kriegsjahre für sich sprechen.

Die Flucht aus Dresden stellte jedoch nur die eine Seite der Medaille dar. Die andere sehen wir in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von 1636 und 1639, Schütz' erster Werksammlungen seit der Veröffentlichung der "Symphoniae sacrae" I am Ende seines zweiten Venedig-Aufenthalts. Sowohl nach ihrer Besetzung als auch nach ihrer bescheiden gehaltenen Schreibweise bezeichnen diese Konzerte eine unerwartete Wendung in Schütz' Schaffen. Wie er jedoch im Vorwort berichtet, mußte er seine größeren Werke ungedruckt lassen, da sich unter den Kriegsverhältnissen für sie kein Verleger finden ließ. Die Konzerte entsprangen also dem Bemühen, daß "mein von GOtt verliehenes Talentum in solcher edlen Kunst nicht gantz ersitzen bleiben / sondern nur etwas weniges schaffen vnd darreichen möchte".

Auch in den 1640er Jahren, als die Kriegsgeschehnisse langsam verebten, ließ Schütz in seinen Bemühungen um seine musikalischen Vorhaben keineswegs nach. Jetzt galt es, wie er in einem Memorial vom 28. September 1645 schrieb, "meine unterschiedliche angefangene Musicalische Wercke zu compliren". So oder ähnlich formuliert erklingt von nun an diese Bitte regelmäßig in Schütz' Korrespondenz, als der inzwischen mehr als Sechzigjährige versucht, sich vom aktiven Kapellmeisterdienst zurückzuziehen. Auch wenn er offiziell keinen Abschied nehmen durfte, scheint ihm Johann Georg zugebilligt zu haben, die meiste Zeit in Weißenfels zu verbringen. Nach den häufigen Auslandsreisen rief diese neuerliche Abwesenheit vom Hof einigen Unmut hervor. 1649 beklagte sich der Sänger Johann Georg Hofkontz:

Wiewohl nun <...> dem CapellMeister Schützen sehr wohl anstünde vnd rühmlich wehre, maßen er als das membrum Principale und Hautb der Capelle bey seiner anvertrauten Capelle standhaft verbliebe, Sie mit Musicalischen Sachen versorgete, mit rath und that deroselben unverenderlich beywohnte, vnd also verrichtete quod sui esset Officii e<tc>. So ist doch <...> fast jedem männiglich bekand, das Er, wie sonsten einem Hirte gebühret, viel iahr hero seiner Schäfte wenig geachtet sondern sie verlaßen, von einer provintz in die andere gereyset, E. Churf. Durchl. Capelle hat mögen versaget werden oder verlaßen stehen <...>... itzo wiederumb ein iahr zu Weißenfels geseßen, sich umb die Capelle wenig oder nichts bekümmert <...><sup>6</sup>

Wie wir sehen werden, hatte Hofkontz bereits andere Gründe, sich über Schütz zu ärgern; und Schütz hätte seinerseits erwidern können, daß die stark ausgezehrte Hofkapelle aus seiner persönlichen Betreuung kaum viel Nutzen ziehen könnte. Dennoch erscheinen die gegen ihn erhobenen Beschwerden nicht ganz unberechtigt. Zwar geht aus zahlreichen Briefen und Memorialien hervor, daß er am Wohlergehen der Kapelle und ihrer Mitglieder regen Anteil nahm; wie aber die bereits erörterten Zeugnisse erkennen lassen, stand die Kompositionsarbeit an erster Stelle; und man darf wohl annehmen, daß Schütz zwischen Anteilnahme und einer ihm sinnlos erscheinenden Selbstaufopferung genau zu unterscheiden wußte. Mit anderen Worten: bei Schütz ging der unermüdliche Drang zum Komponieren Hand in Hand mit einem keineswegs angekränkelten künstlerischen Ego.

## II

Die Frage des Ego leitet uns zum nächsten Hauptpunkt über. Um auf unser Stravinsky-Zitat zurückzukommen: Schütz entsprach kaum dem Bild des "small Bach, living in anonymity". Als Kapellmeister des mächtigsten Potentaten im protestan-



tischen Deutschland erfreute er sich des höchsten äußeren Erfolges, den ein Musiker in diesem Teil Europas erringen konnte; schon allein kraft seines Amtes galt er als der führende Musiker deutscher Abstammung innerhalb des Heiligen Römischen Reiches. Wenn auch die chaotische Finanzlage eines vom Krieg überforderten Hofes ihn wiederholt in Verlegenheit brachte, verfügte er doch über Mittel genug, um seinen Töchtern ein Vermächtnis zur Verfügung zu stellen, das das Zweieinhalbfache seines jährlichen Einkommens überstieg<sup>7</sup>. Auch darf außer Zweifel stehen, daß Schütz den hohen sozialen Status, den ihm Herkunft und Amt verliehen, genau zu schätzen wußte – so kann man jedenfalls daraus schließen, daß er die Mehrzahl seiner Werke auf eigens angefertigtes Papier drucken ließ, das als Wasserzeichen sein Monogramm und Familienwappen trug<sup>8</sup>.

Allem Anschein nach hat Schütz auch die Vorrechte seines Amtes sorgsam, wenn nicht gar eifersüchtig, gehütet, besonders als er mit fortschreitendem Alter in eine Position geriet, die ihn – wenigstens seinem Empfinden nach – wachsenden Angriffen aussetzte. In seinem Memorial vom 14. Januar 1651 vertraute er dem Kurfürsten an, er fürchte, es könne ihm

auch ergehen <...> wie einem <...> mir wohlbekandten, nicht übel qualificirten Alten Cantor, welcher für etlicher Zeit an mich geschrieben vnd mir höchlich geklagt hatt, das seine junge Rathsherren mit seiner alten Manier der Music, sehr übell zu frieden, und dahero seiner sehr gerne loos werden, Ihme dahero ausdrücklich auff dem Rahthause ins angesicht gesagt hetten, Ein dreysigk jähriger Schneider, vnd dreysigk jähriger Cantor dieneteten nicht mehr in die welt, <...> vndt ob ich wol deren keines, von E. Churf Durchl Herrn Söhnen <...> vermueten binn, So könnte mir doch derogleichen von andern, auch wol von etlichen new ankommenden jungen Musicanten selbst wiederfahren <...>

Sorgen dieser Art mögen in der Tat zur Erklärung von zwei sonst rätselhaften Ereignissen aus Schütz' späteren Jahren beitragen. Das erste betrifft den Sänger Hofkontz. Am 20. März 1643 überreichte dieser dem Kurfürsten ein Memorial mit der Bitte um den Titel eines Vizekapellmeisters<sup>9</sup>. Bereits vor fünfzehn Monaten, so schrieb er, war er auf Geheiß des kurfürstlichen Hausmarschalls nach Dresden gekommen, um dieses Amt zu übernehmen; der Kurfürst hatte sogar einen Vertrag für ihn aufsetzen lassen<sup>10</sup>. Da jedoch der Hausmarschall bald darauf verstarb, blieb der Vertrag in der Schublade und Hofkontz ohne Titel und Gehalt – was ihn besonders hart traf, weil

Ich (:vnd Meine Gel. Vater neben mir:) nicht allein gantz vnd gar von den Schwedischen vnruhigen Völckern vmb des meinige gebracht, beraubt und geplündert worden; sondern auch verwichenen Sommer in der Görlitzschen großen feuersbrunst solchen brandschaden erlitten, das so wohl Mein Vater als Jch vollends in die euserste armutt gerathen bin; vnd dannhero <...> kein eintziges mittel bey itzigem meinem Zustande mehr zuleben habe <...>

Weder diese Eingabe noch eine zweite vom 16. Mai desselben Jahres<sup>11</sup> hatte Erfolg, und Hofkontz verblieb weiterhin ohne feste Anstellung in der Kapelle. 1646 machte er offenbar nochmals seinen Anspruch auf den versprochenen Titel geltend. Während der Oberhofprediger ihn in einem Schreiben an den Kurfürsten vom 29. Juni als "geschickt und tüchtig" rühmte<sup>12</sup>, stieß Hofkontz nun auf Widerstand von Schütz' Seite. In einem am 30. Juli 1646 überreichten Memorial drängte der Hofkapellmeister darauf, daß Hofkontz sich mit der Stellung eines Kantors bescheide und man "das Vicecapellmeister ambt undt bestallung <...> an itzo vacirend zu lassen" hätte – wozu er noch an anderer Stelle bemerkt, "Das dahero (:so lange als ihr Capellmeister Henrich Schütz leben werde:) es verhoffentlich nicht bedürffen soll einen Vicecapellmeister anzunemen".



Im Sommer 1647 kam ein neues Element ins Spiel. Agostino Fontana, ein Altist am dänischen Königshof, suchte Schütz in Dresden auf und erkundigte sich nach Möglichkeiten, Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle zu finden<sup>13</sup>. Vermutlich war Fontana im Gefolge Prinz Christians von Dänemark – des Widmungsträgers der vor kurzem erschienenen "Symphoniae sacrae" II und eines Schwiegersohnes des Kurfürsten – nach Deutschland gekommen; Christians' plötzlicher Tod am 2. Juni 1647 in der Nähe von Dresden wird Fontana wohl dazu bewogen haben, sein Glück am sächsischen Hof zu versuchen. Am 21. September teilte Schütz dem Kurfürsten mit, er habe mit Fontana Bedingungen ausgehandelt, die dessen Ernennung zum Vizekapellmeister einschlossen. Für den eben wieder mit einer Petition<sup>14</sup> gescheiterten Hofkontz mußte die nun vorgesehene Bestallung des Italieners alte Wunden aufreißen; und wie sich noch zeigen wird, konnte er auch daraus, daß Fontana schließlich doch in dänischen Diensten blieb – am 15. Dezember 1647 wurde er königlicher Kapellmeister –, wenig Trost schöpfen. Außerdem sah er sich kurz nach dieser Episode in seinen Hoffnungen nochmals zurückgesetzt. Im Januar 1648 steuerte er den Text zu einem Ballett bei, das die kurfürstlichen Musiker zur Hochzeit von Schütz' Tochter Euphrosina aufführten. Den Brautvater lobte Hofkontz mit den Worten "Der Orpheus unser Zeit / der Musen liebster Sohn"<sup>15</sup>; wenn er jedoch meinte, dadurch seine Position zu stärken, so mußte ihn die fortdauernde Nichtachtung seines Anliegens eines besseren belehren. Am 16. Mai 1649 bat er also den Kurfürsten erneut um den erstrebten Titel<sup>16</sup>; diesmal zögerte er nicht, Schütz für seinen Mißerfolg direkt verantwortlich zu machen:

Eur Churf. Durchl. erinnern sich Gnädigst, das Sie schon Anno 1642. im Januario mich an M. Zachariae Hestii stelle zum Vice Capellmeister bestallen laßen, inmaßen E. Churf. Durchl. selbsten deßen bestallung aufzusetzen befohlen; welche Sie auch, auser allen Zweifel, lengsten vnd vor etlichen iahren vollzogen hetten, wann nicht dero Capellmeister Herr Heinrich Schütze (:dem ich doch, wie ich mit Gott bezeuge, iederzeit seinen gebürlichen respect gegeben, vnd die Zeit meines lebens mit keinem fuße zu nahe getretten:) sich vnterstanden, bey E. Churf. Durchl. mich zuverkleinern, zuverachten, einen andern, der etwa ErtzCatholischer Religion ist, an meine stelle zu verschaffen, oder, weil er von dem nahmen ViceCapellmeister nicht wohl hören kan, mich mit einem etwas schlechtern Nahmen vnd dienste abzuweisen, etc.

Aber auch diese Eingabe brachte Hofkontz seinem Ziel nicht näher. Im darauffolgenden Jahr versuchte der Hof wiederum, einen Vizekapellmeister von außerhalb Dresdens zu verpflichten; diesmal erging die Berufung an den Danziger Kantor Christoph Werner, dessen Bruder der kurfürstlichen Kapelle als Instrumentalist angehörte und den Schütz durch den Streit zwischen Paul Siefert und Marco Schacchi kannte<sup>17</sup>. Werner jedoch starb, ehe er das Amt antreten konnte; und mit dem Fehlschlag dieses Versuches hat sich Schütz anscheinend endlich mit der Bestallung Hofkontz' als Vizekapellmeister abgefunden. Am 19. August 1651 – fünf Tage, nachdem die beiden bereits eine von Hofkontz geschriebene Bitte um Verbesserung der materiellen Lage der kurfürstlichen Musiker gemeinsam unterzeichnet hatten – willigte er in die so lange umkämpfte Anstellung ein. Der Ton bleibt jedoch grollend:

Auf solche masse könnte Johann Georg Hoffkontzen intention doch auch geholffen, vndt das Vicecapellmeister ambt in Gottes name Ihm conferirt werden, Sintemahl mir nichts daran gelegen v. gerne zufrieden sein will, wann Ich nur iemand habe der bey meinen teglich mehr zunehmenden vnvermögen, mir an der hand gehe, es sey vnter was titull es will.

Die bisherige Schütz-Literatur neigt dazu, Hofkontz bestenfalls als einen Sonderling zu betrachten. Zwar herrscht in seinen Briefen eine etwas überspannte Aus-



drucksweise vor; alles in allem aber wird man kaum umhin können, das Recht weitgehend auf seiner Seite zu sehen. Demgegenüber läßt sich Schütz' Handlungsweise nicht ohne weiteres verstehen<sup>18</sup>. Zum Amt des Vizekapellmeisters am sächsischen Hofe gehörte ursprünglich wenig mehr als die Aufsicht über die Kirchenlieder und anderen musikalisch anspruchslosen Teile des liturgischen Alltags – Aufgaben, die die Fähigkeiten eines Hofkontz gewiß nicht überstiegen<sup>19</sup>. Vielleicht beabsichtigte Schütz, wie seine Bemühungen um Fontana und Werner nahelegen könnten, mit der Neubesetzung der Stelle das Amt in Richtung auf das des Kapellmeisters aufzuwerten und mithin auf die Komposition und Direktion von konzertierender Musik auszudehnen<sup>20</sup>. Da er jedoch zumindest im Jahre 1646 tatsächlich "von dem nahmen ViceCapellmeister nicht wohl hören" konnte, bedarf diese Annahme wenigstens der Relativierung; und selbst wenn Hofkontz nicht seiner Vorstellung eines Vizekapellmeisters entsprach, so war dies doch kein ausreichender Grund, ihm eine Stellung zu verweigern, die er gewissermaßen bereits erhalten hatte.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ging es bei Schütz' ablehnender Haltung gegenüber Hofkontz weniger um ein rein musikalisches Urteil als um die Auswirkung eines Kompetenzstreits. Hofkontz' Ernennung zum Vizekapellmeister ging nicht von Schütz aus, sondern vom Hausmarschall; und obwohl das Oberhofmarschallamt nominell über alle Verwaltungsfragen am Hofe zu entscheiden hatte<sup>21</sup>, weigerte sich Schütz offensichtlich – ähnlich wie Bach im Leipziger Präfektenstreit – anzuerkennen, daß diese Befugnis sich auch auf ein musikalisches Amt erstreckte, das dem seinen in Titel und, wie er letzten Endes gemeint haben mag, im Ansehen so nahekam. Unvermeidlicherweise mußte ihm also Hofkontz zu einem Dorn im Auge werden; denn den Rechtsanspruch des Jüngeren anzuerkennen hätte gleichzeitig bedeutet, etwas von der eigenen Autorität preiszugeben.

Ein Nachhall der Affäre Hofkontz taucht wenig später in Schütz' Korrespondenz auf. Diesmal betraf das Problem den Kastraten Giovanni Andrea Bontempi, der die Kapelle des Kurprinzen Johann Georg II. leitete. Schütz hat Bontempi offensichtlich hoch geschätzt, denn er empfahl in seinem Memorial vom 14. Januar 1651, ihn als seinen Stellvertreter einzusetzen. Bontempi seinerseits widmete Schütz seinen Traktat "Nova quatuor vocibus componendi methodus". Dennoch beklagte sich Schütz bitterlich, als Johann Georg II. im Sommer 1653 eine Verordnung erließ, die ihn und Bontempi abwechselnd mit der musikalischen Leitung des Sonntagsgottesdienstes am Hofe betraute. In einer Eingabe vom 21. August heißt es:

So kann meinen hochgeehrten Herren des wegen Ich auch nicht bergen, was massen es mir, als gleichwol einen alten vndt verhoffentlich nicht unverdienten mann, fast verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, an solchen Sontagen <...> ich mit des Herrn Churprintzens Directore als einem 3 mahl jüngern als ich, undt herüber castrirten menschen, ordentlich und stetig ümbwexeln und unter, ungleichen vndt zum gueten theil vnverständigen zuhörere und Richter urtheil mit ihm gleichsamb pro loco disputiren soll.

Die Klage beruhte zum Teil darauf, daß die Leitung der sonntäglichen Musik zuvor nicht zu Schütz' üblichen Pflichten gehört hatte; diese Aufgabe hatte früher, wie er darlegt, in den Händen des Vizekapellmeisters gelegen. Daher stellte schon die Verpflichtung selbst, ob im Wechsel mit Bontempi oder nicht, einen Affront dar. Wir dürfen jedoch nicht übersehen, daß mit Bontempi eine zusätzliche Empfindlichkeit ins Spiel kam. Was immer Schütz von ihm gehalten haben mag: es war ein himmelweiter Unterschied, ob der Jüngere als sein Stellvertreter oder als Gleichberechtigter neben ihm vor der Öffentlichkeit erschien. Eindeutig hatten Rang und Alter, wenigstens für Schütz, weiterhin ihre Vorrechte – und er war bereit, gegen jeden Übergriff auf diese Vorrechte zu kämpfen.



### III

Es scheint an der Zeit, Schütz' Verständnis seines Kapellmeisteramtes sowie die Art und Weise, wie dieses Verständnis und auch die Traditionen des Amtes selbst sein musikalisches Schaffen bestimmten, genauer zu betrachten.

Wie schon aus den bisher erörterten Dokumenten hervorgeht, hatte Schütz nicht, im Gegensatz etwa zu Bach in Leipzig, für die musikalische Gestaltung der wöchentlichen Gottesdienste unmittelbar zu sorgen; diese fiel, wie die meisten Routinetätigkeiten der Hofkapelle, eher in den Zuständigkeitsbereich des Vizekapellmeisters und des Organisten<sup>22</sup>. Für Schütz, um noch einmal aus seinem Memorial vom 30. Juli 1646 zu zitieren, bestand

meine meiste undt beste Verrichtung in meinem ambt, nicht eben in allezeit persönlicher gegenwardt und auffwartung, sondern vielmehr in auffsetzung undt zurichtung allerhand gueter Musikalischen sachen auch beobachtung des gantzen Werks <...>

Nur bei Anlässen von besonders repräsentativer Art hatte er unbedingt mitzuwirken. Um so leichter fiel es ihm denn, Urlaubsgesuche in Zeiten zu rechtfertigen, in denen das einst so rege höfische Leben zum Stillstand kam; ebenso konnte er, als er am 21. Mai 1645 von den weitgehend routinemäßigen Verpflichtungen des täglichen Dienstes bat, sein Gesuch mit der Versicherung untermauern, er bleibe nach wie vor

erbötig, <...> bey fürgehenden solenniteten und festagen in der Kirchen nach gelegenheit persönlich das Directorium zu führen, wie auch entlich für der Taffel <...> gehorsamblich mit auffzuwarten, und nach meinem Vermögen die Music darzustellen und hören zu lassen, Bevorab bey anwesenheit frembder herrschafft oder Abgesandten e<tc>

In der Amtsauffassung, die diesen und vielen anderen Äußerungen Schütz' zugrundeliegt, widerspiegelt sich eine althergebrachte Hierarchie von musikalischen Aufgaben und Werten. Als der ranghöchste Musiker eines Fürstenhofes zeichnete der Kapellmeister vor allem für solche Gelegenheiten verantwortlich, bei denen sich der Staat in seinem ganzen Glanz darstellte. Sieht man von Banketten und den gerade für den kurfürstlichen Hof so charakteristischen Theateraufführungen ab, so hatten diese Veranstaltungen zwangsläufig eine ausgesprochen religiöse Dimension. Denn in einer Welt, die zwischen Kirche und Staat keinen grundlegenden Unterschied kannte, umfaßte jedes politische Zeremoniell auch öffentliche Andachten, so wie umgekehrt nahezu jede liturgische Feier ebenso zum Ruhm des irdischen wie des himmlischen Herrschers diente – nicht umsonst schließen die Anweisungen zur Einrichtung der Kirchenmusik anlässlich des Staatsbesuches von Kaiser Matthias im September 1617 mit den Worten, Schütz solle "allendthalben dohin sehen, domit S. Churf. Gn. Ihre Music bey den frembden Ehre und rhum habenn mögenn"<sup>23</sup>.

Die Gleichsetzung von geistlicher und weltlicher Macht verstärkte unausweichlich die herkömmliche Vorrangstellung der geistlichen über die rein weltliche Kunst und damit auch den Primat des Anspruchsvollen und Kunstreichen vor dem Schlichten und Funktionalen. Hatte also der Kapellmeister dank seiner Stellung am sichtbarsten Kongruenzpunkt von Kirche und Staat den höchsten in seinem Beruf erreichbaren Rang inne, so kam auf dem Gebiet des musikalischen Schaffens der geistlichen Komposition mit größter Prachtentfaltung und von kunstvollster Faktur ein entsprechend hoher Stellenwert auf dem Gebiet des musikalischen Schaffens zu. Allein die weltlichen Repräsentationswerke der großen Hoffeste – die aufwendigen Opern und Ballette – konnten sich damit messen; schon die kleineren geistlichen Stücken konnten dies nicht mehr.

Vor diesem Hintergrund erscheint Schütz' Oeuvre im ganzen wie in vielen Details



in neuer Beleuchtung. Um mit dem Alleroffensichtlichsten zu beginnen: es kann als beinahe selbstverständlich gelten, daß wir das Vorherrschen geistlicher Musik in Schütz' Gesamtschaffen ebenso sehr auf das von ihm versehene Amt wie auf seine zweifellos tiefe Religiosität zurückzuführen haben. Weniger direkt, aber nicht weniger zwingend, liefert das Moment sozialen und beruflichen Status einen konkreten Anhaltspunkt zum Verständnis eines weiteren bekannten Merkmals seines Schaffens: des Fehlens jeglicher Instrumentalmusik. Es gehört zu den Gemeinplätzen der Schütz-Forschung, dieses Fehlen als Zeichen dafür zu werten, daß Schütz die Musik zuallererst als Mittlerin von Sprachinhalten angesehen habe; diese Auffassung hat ihrerseits eine Betrachtungsweise gefördert, die seine Werke nahezu ausschließlich auf ihre Textaussage hin untersucht. Indessen sagen die wenigen erhaltenen Stellungnahmen Schütz' zur Kompositionspraxis – insbesondere die in der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik" – nichts über Fragen der Textausdeutung, sondern konzentrieren sich auf Satztechnisches wie Kontrapunkt, Anwendung der Modi u.ä. Nicht einmal seine einleitenden Bemerkungen zu Caspar Zieglers 1653 veröffentlichtem Dichtungstraktat "Von den Madrigalen" geben irgendeinen Hinweis darauf, daß er die Musik in erster Linie als Dienerin des Wortes verstanden hätte – vielmehr legen sie das Gegenteil nahe. Denn nicht nur beschreibt Schütz das Madrigal als "dasjenige genus Poësius, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete", sondern er fügt hinzu, in offensichtlicher Anspielung auf die Schwierigkeiten, die damals in Deutschland vorherrschende streng strophische Dichtung zu vertonen:

Vnd habe Ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen  
geraspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich denselben nur in etwas  
eine gestalt einer Italienischen Musik geben können / weiß Ich am besten.

Übrigens verrät diese Textstelle nicht nur Wesentliches über Schütz' Verständnis der Beziehung zwischen Text und Musik, sondern wirft auch Licht auf die vermeintliche Unterrepräsentation der Kirchenliedbearbeitung in seinem Gesamtwerk<sup>24</sup>; denn zu dem von Schütz bevorzugten italienisch-konzertierenden Stil paßten Choraltex-te – auch ohne die dazugehörigen Melodien – genau so wenig wie die deutsche weltliche Dichtung.

Auf jeden Fall gibt keins der überlieferten Zeugnisse Anlaß zu der Vermutung, Schütz habe die Komposition von Instrumentalmusik aus ästhetischen oder philosophischen Gründen abgelehnt. Unter diesen Umständen erscheint es sinnvoller, daran zu erinnern, daß das Kapellmeisteramt traditionsgemäß mit der Komposition von Vokalmusik verbunden war und daß der Kapellmeister selbst meistens aus den Reihen der Sänger stammte – unter Schütz' Dresdner Vorgängern hatte beispielsweise nur Antonio Scandello seine Laufbahn als Instrumentalist begonnen, und auch er hat keine Instrumentalwerke hinterlassen<sup>25</sup>. Die Komposition von Instrumentalmusik blieb im wesentlichen die Domäne derjenigen, die sie auch spielten; und im Prinzip, wenn auch nicht in jedem Einzelfall, nahmen die Instrumentalisten und die von ihnen geschaffene Musik einen bescheideneren Platz in der musikalischen Rangleiter als die Sänger und "ihre" Musik ein. Strenggenommen fiel also die Instrumentalmusik nicht in den Aufgabenbereich des Hofkapellmeisters, oder anders gesagt: es schickte sich nicht für ihn, solche Werke zu komponieren.

Begründen somit Rang und Tradition zu einem gewissen Teil Schütz' ausschließliche Beschäftigung mit der Vokalkomposition sowie das Ungleichgewicht zwischen geistlicher und weltlicher Musik in seinem Schaffen, so tragen sie des weiteren viel zum Verständnis von spezielleren Gattungsfragen bei. So ist es beispielsweise gewiß kein Zufall, daß in Schütz' weltlichem Ceuvre die Oper und andere Musik für das Theater überwiegen. Wenn auch der Verlust der betreffenden Werke uns daran hindert, seine Leistung in diesem Bereich angemessen zu würdigen, so dürfte immerhin feststehen, daß er in der Bühnenmusik nicht nur eine seiner



Hauptverpflichtungen, sondern auch eine seiner besonderen Stärken sah – man denke nur an den Eifer, mit dem er sich in einem Brief vom 6. Februar 1633 erbötig machte, dem König von Dänemark "eine Comedie von allerhand Stimmen in redenden Stylo" zu liefern, "welche Dinge meines Wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt". Andererseits kommen sowohl unter den erhaltenen als auch unter den verschollenen, nur aus alten Inventarien erschließbaren Werken die kleineren weltlichen Formen nur sporadisch vor. Gewiß mag dies zum Teil an dem Fehlen geeigneter Texte liegen; ebenso nahe liegt jedoch der Gedanke, daß Schütz einfach wenig Veranlassung fand, Stücke dieser Art zu schreiben. Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang ein bekanntes Ereignis am kurfürstlichen Hof. Im Frühjahr 1627 heiratete Sophia Eleonora, die Tochter Johann Georgs I., in Torgau den Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt. Zu diesem Anlaß widmete Schütz' jüngerer Kollege Johann Nauwach dem Brautpaar eine Sammlung deutscher Villanellen; und als Zeichen seiner Hochschätzung für Nauwach steuerte Schütz zu dem Bändchen das Schlußstück – das Duett SWV 96 mit der Überschrift "In lode dell'Autore" – bei. Für die Hochzeit selbst aber schrieb er die Oper "Dafne".

Die vorangehenden Betrachtungen bereiten den Weg für die Behandlung eines weitaus umfangreicheren und komplexeren Themas: Schütz' geistliches Oeuvre und dessen Zusammenhänge mit den bereits gewonnenen Erkenntnissen zu Persönlichkeit und Amt. Anstatt aber die hiermit verbundenen Fragen direkt anzugehen, möchte ich mich ihnen – aus Gründen, die hoffentlich aus dem weiteren Verlauf dieser Arbeit einsichtig werden – auf Umwegen nähern.

#### IV

Bei der praktischen Wiederbelebung von Schütz' Musik in unserem Jahrhundert spielten drei Werkgruppen eine herausragende Rolle: die "Kleinen geistlichen Konzerte", die "Geistliche Chormusik" von 1648 und die drei Passionen aus den mittleren 1660er Jahren. Die Vorrangstellung dieser Werke läßt sich wohl unmittelbar auf ihre Propagierung durch die Singbewegung der 1920er Jahre zurückführen, die zusammen mit der ihr eng verbundenen Orgelbewegung die treibende Kraft der Schütz-Renaissance bildete. Insofern als beide Bewegungen dem musikalischen Gemeinschaftserlebnis, der Wiedererweckung nationaler Kunsttraditionen und der Neubelebung des Gottesdienstes als Idealen huldigten, fügten sich die Passionen, die "Chormusik" und die "Kleinen geistlichen Konzerte" gleichsam von selbst in ihr Programm ein. Außer einigen der Konzerte hatten alle diese Werke deutsche Texte; und außer der letztgenannten Sammlung vertraten sie alle einen archaisierenden a-cappella-Stil, was der von der Singbewegung geförderten Pflege des Chorgesangs und der klassischen Vokalpolyphonie besonders gut entsprach. Die Passionen konnten ohne weiteres ihren Platz in der Liturgie finden; das gleiche galt auch für die Motetten der "Geistlichen Chormusik" – im Register der weitverbreiteten Bärenreiter-Ausgabe von 1933 erhielten sie sogar de-tempore-Angaben, die seitherige Autoren nicht selten Schütz selbst zugewiesen haben. Auch die "Kleinen geistlichen Konzerte" kamen kirchlichen Bedürfnissen entgegen. Da die Texte vorwiegend der Bibel und dem Gesangbuch entstammten, boten sie keine literarischen und theologischen Probleme, wie sie etwa Kantaten Bachs anhafteten; und die Musik hatte den praktischen Vorzug, daß sie über den Generalbaß hinaus keine Instrumente verlangte und mit einem sowohl zahlenmäßig als auch technisch bescheidenen Vokalapparat rechnete. Praktische Erwägungen dieser Art trugen auch zur Rezeption der Passionen und der "Geistlichen Chormusik" bei; denn die Passionen verzichteten auf jegliche instrumentale Mitwirkung, die "Chormusik" mit Ausnahme der letzten Stücke auf Instrumente außer dem Continuo – den die Bärenreiter-Ausgabe ohnehin wegließ.



Durch die Sparsamkeit ihrer Mittel und der Strenge ihres Ausdrucks mußten also die Passionen, die "Geistliche Chormusik" und die "Kleinen geistlichen Konzerte" nahezu unvermeidlich in den Brennpunkt unseres Schütz-Erlebnisses rücken. Gerade in dem Maße aber, in dem sie als Abbild seines Gesamtschaffens gegolten haben, haben sie unsere Vorstellung vom Komponisten Schütz verzerrt. Denn mit partieller Ausnahme der Passionen stellen alle drei Werkreihen, wie ich jetzt zu zeigen hoffe, Sonderfälle in seinem Oeuvre dar und lassen nur in begrenztem Umfang das für ihn eigentlich Charakteristische und Bedeutende erkennen.

Beginnen wir mit der "Geistlichen Chormusik". Zu der Zeit, als Schütz diese Sammlung herausbrachte, hatte er sich anscheinend seit mehr als zwanzig Jahren nicht mehr ernstlich mit der Komposition von Motetten befaßt; auch weist der Inhalt des Bandes zum größten Teil keine greifbaren stilistischen Zusammenhänge mit den früher überlieferten Motetten auf. Diese offensichtlich isolierte Stellung legt nicht allein die Vermutung nahe, daß die "Geistliche Chormusik" eher als ein von vornherein geplantes Ganzes denn als eine Zusammenstellung bereits vorhandener Stücke entstand, sondern auch, daß sie ihre Entstehung einer besonderen Konstellation von Umständen verdankt. Das vielzitierte Vorwort scheint beide Annahmen zu bestätigen: da "der über den Bassum Continuum concertirende Stylus Compositionis" in Deutschland "mehr Nachfolger bekommen hat / als vorhin kein anderer jemahls mag gehabt haben", sich aber ohne genügende Ausbildung im strengen, generalbaßlosen Kontrapunktstil nicht "gebühlich handeln oder tractiren" lasse,

bin ich <...> veranlasset worden derogleichen Wercklein ohne Bassum Continuum auch einsten wieder anzugehen / und hiedurch vielleicht etliche / insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen / das / ehe sie zu dem concertirenden Stylo schreiten /

sie dem auch in Italien bekannten Gebrauch folgen und "vorher diese harte Nuß <...> auffbeissen".

Dieses Vorwort und somit die "Geistliche Chormusik" selbst kann man in der Tat in direkte Verbindung bringen mit dem bekannten Streit zwischen dem Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi und dem Danziger Organisten Paul Siefert. In seinem 1643 veröffentlichten Traktat "Cribrum musicum ad triticum Syferticum" hatte Scacchi einige Psalmotetten von Siefert wegen zahlreicher satztechnischer Mängel einer vernichtenden Kritik unterzogen. Siefert, der den Angriff durch seine Behauptung provoziert hatte, die Italiener verstünden sich nicht mehr auf den reinen Kontrapunkt, antwortete 1645 mit einer polemischen Gegenschrift "Anticribratio musica ad avenam Schachianum". Bald darauf fand sich Schütz in den Disput hineingezogen. In einem Brief vom 7. September 1646 schrieb er:

Ego quidem mea ex parte optarem Dominum Syfert hoc negotium non inchoasse, siquidem quantum meum fert iudicium et quantum cursim, ac obiter legendo, colligere potui, Dominus Schacchi <...> Musicus est insigniter fundatus, et ideo preterire non potero, ut quidem mihi videtur, quia ei in multis assensum meum prestem: Maximè cum illa scripta <...> diligentius inspexero.

Im Jahre 1648, dem Erscheinungsjahr der "Geistlichen Chormusik", trat Schütz mit einem zweiten Brief für Scacchi ein. Dabei wies er darauf hin, daß die Grundsätze des "Cribrum musicum" an die Lehre erinnern, nach der "ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus"; zugleich drängte er auf die Fertigstellung eines von Scacchi angekündigten Kontrapunkt-Traktats, mit dem der Verfasser "certe magnam in primis nostrae nationi Germanice creabit utilitatem".

Der Zusammenhang zwischen der "Geistlichen Chormusik" und der Scacchi-Siefert-Kontroverse darf als offensichtlich gelten. Wie die Forschung seit langem erkannt hat, spielt eine Stelle gegen Ende der Vorrede deutlich auf Scacchi an:



Wie dann über dieses ich noch der Hoffnung lebe / auch allbereit hievon in etwas  
Nachrichtung habe / das ein / mir wohlbekandter / so wohl in Theoriâ als Praxi  
hocherfahrner Musicus / hiernechst der gleichen Tractat an das Tage-Liecht  
werde kommen lassen / der hierzu / insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträg-  
lich und nutzbar wird seyn können <...>

Darüber hinaus befinden sich aber im Vorwort weitere Nachklänge aus Schütz' brief-  
lichen Stellungnahmen zur Kontroverse sowie aus Scacchis "Cribrum" selbst –  
besonders fällt auf, wie weitgehend die bekannte, im ersten Absatz befindliche Liste  
der "zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita" mit dem Inhalt der  
Scacchischen Kritik an Siefert übereinstimmt<sup>26</sup>. Die "Geistliche Chormusik" stellt  
somit Schütz' abschließenden und höchst praktischen Kommentar zu der  
vorangehenden theoretischen Kontroverse dar; dieses pädagogische Moment betonte  
der Komponist noch eigens dadurch, daß er die Sammlung keinem adligen Gönner,  
sondern dem Rat der Stadt Leipzig als Gabe für den schon weithin berühmten  
Thomanerchor widmete.

Als ein Werk, das offensichtlich aus anhaltender kritischer Reflexion hervorging,  
verrät uns die "Geistliche Chormusik" natürlich viel über Schütz' musikalischen  
Charakter. Schon allein der Entschluß, das "Wercklein <...> anzugehen", liefert ein  
beredtes Zeugnis für das, was man seine musikalische Gewissenhaftigkeit – seine  
Redlichkeit und seine Anerkennung kollegialer Verpflichtungen – nennen mag. Aus  
rein musikalischer Sicht aber bleiben die Motetten Ausnahmewerke; auch wenn über  
ihren künstlerischen Wert kein Zweifel bestehen darf, wird man kaum sagen können,  
daß sie auf der Hauptlinie von Schütz' Weg als Komponist liegen.

Noch weniger läßt sich dies von den "Kleinen geistlichen Konzerten" behaupten.  
Sowohl vor als auch nach ihrer Komposition – und alles weist darauf hin, daß Schütz  
wenigstens den Großteil der Konzerte in relativ kurzer Zeit schrieb<sup>27</sup> – finden sich  
Stücke dieser Art nur vereinzelt unter seinen Werken; und wie wir bereits gesehen  
haben, hat der Komponist selbst im Vorwort zum I. Teil das Opus gewissermaßen als  
eine Verlegenheitsarbeit bezeichnet. Die Widmungsvorrede des II. Teils läßt das  
gleiche Thema noch einmal erklingen:

Zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen vnd schlechten Wercklein  
vor deroselben zu erscheinen / Nun aber die Boßheit der ietzigen / den freyen  
Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Händen  
habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesem  
geringen für dißmal verbleiben müssen.

Schütz' Bezugnahme auf seine "anderweit <...> bey Händen habenden bessern  
Wercke" macht deutlich, daß es sich bei seinen geringschätzigen Wendungen um  
mehr als die förmliche Bescheidenheit handelt. In die gleiche Richtung weist auch  
die Wahl des Widmungsträgers, sowohl für diesen II. Teil als auch für seinen Vor-  
gänger. Den I. Teil der Konzerte eignete Schütz dem Präsidenten des Appellations-  
gerichts in Dresden zu; und wenn auch für den zweiten Teil seine Wahl auf ein Mit-  
glied des dänischen Königshauses fiel, so ging es um den jüngsten – und somit am  
wenigsten einflußreichen – Sohn des Königs. Man halte dagegen die Widmungsträger  
jener Werksammlungen, die die prachtvollsten oder kunstreichsten von seinen ge-  
druckten Werken enthalten, der "Psalmen Davids" von 1619 und der drei Teile der  
"Symphoniae sacrae": Johan Georg I. für die Psalmen und "Symphoniae sacrae" III,  
dessen ältester Sohn und Nachfolger für den ersten Band der "Symphoniae sacrae"  
und schließlich Prinz Christian, dänischer Thronfolger und Schwiegersonn des  
Kurfürsten, für den zweiten. Mit anderen Worten: stellen auch die "Kleinen  
geistlichen Konzerte" einen eindrucksvollen Beweis für Schütz' Entschlossenheit dar,  
seine Kompositionsarbeit unter allen Umständen fortzusetzen, und bewahren sie auch  
in jeder Hinsicht das von ihm gewohnte künstlerische Niveau, so hat er selbst mit



hinreichender Deutlichkeit davor gewarnt, ihnen mehr Gewicht beizumessen als ihnen in Wirklichkeit zukommt.

In diesem Zusammenhang darf vielleicht erwähnt werden, daß Schütz auch gegenüber anderen Werken bescheidenen Zuschnitts eine ähnlich distanzierte Haltung einnimmt. So schreibt er 1661 im Vorwort zu der revidierten Ausgabe des Becker'schen Psalters unverhohlen, er habe die Überarbeitung allein auf Geheiß Johann Georg II. unternommen, obwohl er selbst "meine übrige kurtze Lebens-zeit / lieber mit Revidirung und complirung etlicher / vor diesem unterschiedlich <...> angefangenen andern / und mehr Sinnreichen Inventionen / hätte anwenden wollen"; und aus dem Vorwort der "Zwölf geistlichen Gesänge" von 1657 geht hervor, daß Schütz der Drucklegung dieser Stücke allein auf Drängen des Hoforganisten Christoph Kittel zustimmte – daß er immerhin das Papier für Kittels Ausgabe lieferte<sup>28</sup>, meldet das Vorwort allerdings nicht.

Die Passionen bieten, wie bereits angedeutet, ein etwas komplexeres Bild. Schütz hat sie derart hoch geschätzt, daß er eine Abschrift der Johannes-Passion Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg zum 86. Geburtstag schenkte; und in ihrer asketischen, fast "entmusikalisierten" Strenge läßt sich, auch wenn liturgische und gattungsspezifische Bedingungen unmittelbar dahinterstehen, eine allgemeine Tendenz seines Spätwerks erblicken – hierfür spricht nicht allein der ähnlich abgeklärte Stil des "Schwanengesangs" SWV 482-494, sondern auch der merkwürdige, in einer Eingabe vom 21. September 1653 mitgeteilte Plan,

das Psalterbüchlein Beati Lutheri version in prosa, auf gewisse arth in die Music zubringen, das das gemeine Volck auch in der Kirchen, solche Melodeyen möchte leichtlich lernen vndt mitsingen können.

Dennoch stehen die Passionen jenseits einer tiefen Zäsur, die sie vom Hauptkorpus des Schütz'schen Oeuvres unlegbar trennt. Zwischen 1650 und den frühen 1660er Jahren hat Schütz anscheinend wenig komponiert; in dem zuletzt zitierten Memorial bemerkte er:

ob ich wohl sonder ruhm, meine composition mit der Hülfffe Gottes, itzo noch so beständig vndt guth als vorhie iemahls zu elaborieren, mir getrawe, so gehet das alles langsamer vndt schwerer zu, wie leichtlich zuermeßen.

Schon aus Gründen der Chronologie bildet also der reiche kompositorische Ertrag der letzten Jahre – die Passionen, der "Schwanengesang" und die Weihnachts-Historie SWV 435 – viel mehr eine in sich geschlossene Werkgruppe als die Fortsetzung einer früheren Entwicklungslinie. Darüber hinaus dürften alle diese Werke außer dem Schwanengesang ihre Entstehung mehr der umfassenden Liturgiereform Johann Georgs II. als Schütz' eigenem Antrieb verdanken<sup>29</sup>. Wir werden also gut daran tun, die Distanz der Passionen zu Schütz' übrigen Werken nicht zu unterschätzen.

## V

Wenn es sich tatsächlich so verhält, daß gerade die Kompositionen, die unser heutiges Schütz-Bild am nachhaltigsten geprägt haben, eher am Rande als im Zentrum seines Gesamtchaffens liegen, so erhebt sich natürlich die Frage, wo wir denn den eigentlichen Kernpunkt seines künstlerischen Vermächtnisses zu suchen haben. Aufgrund der vorangehenden Überlegungen zu Schütz' Charakter und gesellschaftlichem Standort muß die Antwort lauten: in denjenigen Werken, die von ihrer klanglichen Ausstattung, Satztechnik und Form her die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des damaligen Komponisten stellten und ihm die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten. Konkret gefaßt heißt das: im mehrchörigen Konzert



oder im gemischt vokal-instrumentalen Konzert mit wenigstens fünf bis acht Obligatstimmen und selbständig geführtem Generalbaß. Unter den Druckwerken von Schütz befinden sich vier, die genau aus solchen Stücken bestehen: die "Psalmen Davids" und die drei Teile der "Symphoniae sacrae". Wie wir gesehen haben, ragen gerade diese Sammlungen auch durch ihre Widmungen hervor; somit fügen sich äußere und innere Kriterien zusammen, um ihnen eine unstreitige Vorrangstellung zuzuweisen. Das älteste und das jüngste der vier Werke – die "Psalmen Davids" und die "Symphoniae sacrae" III – nehmen wiederum eine Sonderstellung ein, wie sich nicht allein aus der Widmung an den Kurfürsten und dem Einsatz aufwendigster Klangmittel, sondern auch aus ihrem Ort in Schütz' Künstlerlaufbahn ergibt. In den "Psalmen Davids", seiner ersten Sammlung nach den unter Gabriellis Anleitung entstandenen Madrigalen von 1611, trat er zum ersten Mal als reifer Komponist auf: mit seinem ersten geistlichen Opus und gleichzeitig der ersten Veröffentlichung, in der er den Titel des Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters ohne die bis dahin geltende Einschränkung "derzeit" trägt. Dagegen markiert der im Herbst 1650 erschienene III. Teil der "Symphoniae sacrae" das Ende von Schütz' öffentlicher Wirksamkeit als Komponist: er gab keine weitere Sammlung neuer Werke heraus, und er überreichte den Band Johann Georg I. zusammen mit dem so oft zitierten Memorial vom 14. Januar 1651, in dem er seinen "von Jugend auff bishero geführten fast mühseeligen lebenslauff" beschrieb und die wohl eindringlichste seiner wiederholt geäußerten Bitten um Gewährung des Ruhestandes aussprach.

Über die "Symphoniae sacrae" und die "Psalmen Davids" hinaus kommt Schütz' künstlerische Persönlichkeit wohl am deutlichsten zum Ausdruck in einer Reihe von nur handschriftlich überlieferten Werken, vor allem in der frappant kühnen Staatsmotette SWV 465, den großen lateinischen Konzerten SWV 468, 469 und 475 sowie den Psalmkompositionen SWV 449, 461, 462, 466, 473, 476, 500 und Anh. 7. Eine besonders wichtige Stellung nehmen die Psalmen ein, nicht nur wegen ihrer musikalischen Qualität, sondern auch durch die Art und Weise, in der sie das gedruckte Repertoire ergänzen. SWV 462, 466, 476, 500 und Anh. 7 bilden offenbar eine zusammengehörige Gruppe, die ab etwa 1627 entstand und zweifellos den Grundstock zu einem II. Teil der "Psalmen Davids" bilden sollte. Die beiden etwas späteren Kompositionen SWV 449 und 473 belegen Stationen des Übergangs von der mehrchörigen Schreibweise zum "über den Bassum Continuum concertirende(n) Stylus Compositionis"; und das Konzert SWV 461 steht in seiner gewaltigen Konzeption und erfindungsreichen Ausführung neben den zeitlich benachbarten "Symphoniae sacrae" III als eine abschließende Summa von Schütz' kompositorischem Vermögen.

Insofern jedoch, als die handschriftlichen Werke zu den besonders charakteristischen Äußerungen des Komponisten gehören, so erinnern sie uns noch einmal daran, wie rigoros der Dreißigjährige Krieg seine musikalischen Vorhaben durchkreuzte. Wie bereits erwähnt, sah er sich wegen der katastrophalen wirtschaftlichen Verhältnisse außerstande, viele, wenn nicht sogar die meisten der Werke, die er für seine besten hielt, in Druck zu geben; und obwohl die Hoffnung, das Versäumte schließlich nachzuholen, in seinen Briefen immer wieder anklingt, blieben diese Werke doch größtenteils ungedruckt – und damit der Gefahr des Vergessenwerdens, des Verfalls und der Vernichtung in um so stärkerem Maße ausgesetzt. So überrascht es nicht, daß die Liste der verlorenen Kompositionen Schütz' eine bemerkenswerte Anzahl großbesetzter Werke aufweist; welche Folgen der Verlust dieser und gewiß auch anderer, noch nicht einmal in alten Verzeichnissen aufgeführter Stücke für das Schütz-Verständnis unseres Jahrhunderts gehabt hat, brauche ich kaum zu betonen. Das Schicksal selbst, so möchte es erscheinen, hat mehr als das Seine getan, um das Schütz-Bild zu verzerren.

Dennoch liegt es in unserer Macht, dieses Bild sowohl in seinen äußeren Umrissen als auch in seinen inneren Zügen richtiger zu sehen. Mit Hilfe der jüngsten Ermittlungen zu Biographie, Werküberlieferung und -datierung können wir heute viele bisher dunklen Winkel erhellen und gleichzeitig wenigstens damit beginnen,



auch das bereits Bekannte in einen schlüssigeren und hoffentlich einleuchtenderen Zusammenhang zu bringen. Daß das hier entworfene Porträt von Schütz als Patrizier und Meister des großen Stils ein vollständiges Bild bietet, möchte ich nicht behaupten. Ich meine jedoch, daß es uns näher an das Wesentliche heranführt; und ich hoffe, daß die 400. Wiederkehr von Schütz' Geburtstag einen willkommenen Anstoß für weitere Bemühungen gibt, dieses Wesentliche noch klarer zu erfassen.

## A n m e r k u n g e n

- 1 Auf einer solchen Untersuchung basieren die vom Verfasser stammenden Teile des Artikels 'Schütz' in *New GroveD* (Bd. 17, S. 1-37), der inzwischen auch in revidierter Form vorliegt (*The New Grove North European Baroque Masters*, London 1985, S. 1-150); soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich alle biographischen Angaben auf diesen Artikel und die dort genannten Quellen. Um die Zahl der Anmerkungen in Grenzen zu halten, verweise ich auf Briefe und andere autographe Dokumente nur durch das jeweilige Datum; die genauen Quellennachweise sind in Schütz GBr zu finden. Mit Ausnahme der Eingaben und Briefe vom 6. Februar 1633, 9. Februar 1633 und 30. Juli 1646 sowie der beiden Briefe zur Scacchi-Siefert-Kontroverse habe ich alle Zitate direkt aus den Quellen übertragen.
- 2 Igor STRAWINSKY und Robert CRAFT, *Dialogues and a Diary*, London 1963, S. 123.
- 3 Martin GEIER, Kurtze <...> Beschreibung des <...> Herrn Heinrich Schützens <...> Lebens-Lauff, Dresden 1672, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Dietrich BERKE, Kassel 1972.
- 4 Vgl. das Vorwort zu dem in Anm. 3 genannten Nachdruck.
- 5 Vgl. Johann Wilhelm HERTEL, *Autobiographie*, hrsg. und kommentiert von Erich SCHENK, Graz und Köln 1957 (= *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, Nr. 3), S. 4f., sowie Carl DAHLHAUS, Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie, in: *Bachiana et alia musicologica - Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang REHM, Kassel 1983, S. 58-61.
- 6 Zur Quelle vgl. Anm. 16. Die hier verwendete Namensform entspricht der vom Sänger selbst gebrauchten Schreibweise.
- 7 Vgl. Wolfram STEUDE, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DJbMw* 12 (1967), S. 65.
- 8 Wolfram STEUDE, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz - Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 11.
- 9 Staatsarchiv Dresden, Loc. 8687 Nr. 1: "Cantorey-Ordnung so Churfürst Moritz und Churfürst Augustus A<sup>o</sup> 1548. und 5. aufrichten lassen" (im folgenden zit: *StA Dresden*, Loc. 8687 Nr. 1), fol. 214<sup>r</sup>-215<sup>r</sup> (Adresse: fol. 215<sup>v</sup>).
- 10 Zum Wortlaut des inzwischen verschollenen Vertrages vgl. Wilhelm SCHÄFER, *Einige Beiträge zur Geschichte der Kurfürstlichen musikalischen Capelle oder Cantorei unter den Kurfürsten August, Christian I. und II. u. Johann Georg I.*, in: *Sachsen-Chronik* 1 (1854), S. 423f. Die von Eberhard SCHMIDT (*Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden - Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Berlin und Göttingen 1961 [= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, H. 12], S. 170, Anm. 67) geäußerten Zweifel an der Datierung dieses Vertrages lassen sich durch die hier vorgelegten Zeugnisse ausräumen.



- 11 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 217<sup>r-v</sup> (Adresse: 223<sup>v</sup>).
- 12 Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861-62 (Reprint Hildesheim 1971), Bd. 1, S. 35; das Original hat sich bislang nicht ermitteln lassen.
- 13 Zu Fontana vgl. vor allem Angul HAMMERICH, Musiken ved Christian den fjerdes hof, Kopenhagen 1892, S. 127 und 135f., sowie André PIRRO, Dietrich Buxtehude, Paris 1913 (Reprint 1976), S. 20-22.
- 14 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 242<sup>r</sup> (Adresse: fol. 243<sup>v</sup>), vom 25. Juni 1647.
- 15 Vgl. Eberhard MÖLLER, Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau, in: SJB 6 (1984), S. 11f.
- 16 StA Dresden, Loc. 8687 Nr. 1, fol. 271<sup>r</sup>-273<sup>r</sup> (Adresse: fol. 273<sup>v</sup>), die von uns wiedergegebenen Textstellen z.T. auch bei SCHMIDT (a.a.O., S. 174) und Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel <sup>2</sup>/1954, S. 162. Moser sieht die Veranlassung zu Hofkontz' Memorial darin, daß Fontana nach dem Tode König Christians von Dänemark am 28. Februar 1648 sich "wieder in Dresden" aufhielt, "um seine Berufung zu betreiben"; als Beleg hierfür nennt er Schütz' zweiten, 1648 datierten Brief zum Disput Scacchi-Siefert (vgl. unten S. ), der den Italiener mit den Worten "qui hactenus apud me aliquandiu Dresde <...> commoratus est" erwähnt. An anderer Stelle heißt es freilich, daß Fontana "Coppenhagiae est"; zur Zeit des Schreibens gehörte also der fragliche Besuch schon der Vergangenheit an. Nach dem Inhalt zu urteilen, entstand der Brief noch vor dem Vorwort der "Geistlichen Chormusik", deren Widmung das Datum 21. April 1648 trägt; und auf jeden Fall befand sich Schütz bereits Mitte Juli nicht mehr in Dresden. Sollte ihn Fontana dort, wie Moser vermutet, zum zweitenmal aufgesucht haben, so kommt hierfür ein Zeitraum von höchstens viereinhalb Monaten in Betracht. Bedenkt man, daß Fontana nach Christians Tod in den Dienst des Thronfolgers Friedrich III. überging und noch 1650 in dänischen Akten begegnet, so entbehrt Mosers Annahme jeglicher Stütze: offensichtlich geht es in Schütz' Brief von 1648 um Fontanas Deutschland-Aufenthalt vom vorangegangenen Jahr.
- 17 Zur Berufung Werners vgl. EitnerQ, Bd. 10, S. 231.
- 18 MÖLLER (a.a.O., S. 12, Anm. 29) weist darauf hin, daß eine Gedichtsammlung, die Hofkontz zu seiner Hochzeit am 24. September 1650 gewidmet wurde, keinen Beitrag von Schütz enthält. Nicht ohne weiteres lassen sich daraus jedoch Schlüsse auf Schütz' persönliche Haltung gegenüber Hofkontz oder ihre beruflichen Beziehungen ableiten. Zum einen geht aus Möllers Angaben nicht hervor, in welchem Umfang auch andere Dresdner Kollegen von Hofkontz unter den Autoren des in Görlitz erschienenen Bandes begegnen; zum anderen hat Schütz, soweit bekannt, seine Freunde und Kollegen nicht gerade häufig mit Hochzeitsgedichten bedacht; außer dem ohnehin zur Vertonung bestimmten, offensichtlich als Auftragswerk entstandenen Madrigal „Zwei wunderschöne Täublein zart“ (vgl. Jörg-Ulrich FECHNER, Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz, in: SJB 6 <1984>, S. 23-51) hat sich bislang kein einziges Beispiel nachweisen lassen.
- 19 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., S. 59f., 164, 170-173 und 179f.
- 20 Vgl. ebenda, S. 174, Anm. 97.
- 21 FÜRSTENAU, a.a.O., Bd. 1, S. 158f.
- 22 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., wie in Anm. 19 und S. 174-178.
- 23 Ebenda, S. 171.



- 24 Vgl. Arno FORCHERT, Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 57-67.
- 25 Vgl. SCHMIDT, a.a.O., S. 168, sowie die betreffenden Artikel in MGG und New GroveD.
- 26 Auf eine weitere bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen Schütz und Scacchi hat Helmut FEDERHOFER (Marco Scacchis "Cribrum musicum" (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard, in: Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag, hrsg. von Horst HEUSSNER, Kassel 1964, S. 80f.) hingewiesen; da es sich allerdings um eine Stelle aus Scacchis erst 1649 erschienenem "Breve discorso sopra la musica moderna" handelt, muß die Frage einer eventuellen Beeinflussung des einen Autors durch den anderen zunächst offenbleiben.
- 27 Weder die von Philipp SPITTA (SGA 6, S. IXf.) vorgebrachten Einschränkungen noch die von STEUDE (Neue Schütz-Ermittlungen, S. 44) angenommene Datierung der Frühfassung von SWV 326 "um 1613" vermag angesichts neuerer Handschriften-Untersuchungen noch zu überzeugen; vgl. das Werkverzeichnis des in Anm. 1 genannten Artikels.
- 28 Vgl. STEUDE, Opus ultimum, S. 11.
- 29 Vgl. ebenda, S. 16-18.

Der vorliegende Beitrag stellt die leicht überarbeitete deutschsprachige Fassung meines Aufsatzes "Towards a New Image of Henrich Schütz" in MT 126 (1985), S. 651-658 und 716-720, dar, der seinerseits auf einen Vortrag zurückgeht, der 1983 auf dem Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Princeton, NJ, gehalten wurde. Ein in mehrfacher Hinsicht ergänzender Aufsatz des Verfassers erschien unter dem Titel "Whatever Happened to Heinrich Schütz?" in: Opus - The Magazine of Recorded Classics, Bd. 1, Heft 6 (Oktober 1985), S. 10-14 und 49. - Bei der Herstellung des vorliegenden deutschen Textes unterstützten mich Klaus Ebbecke, Eckhardt van den Hoogen und Christine Heyter, denen ich für ihre Hilfe herzlich danke.