

# Der Tanz im Denken und Wirken von Heinrich Schütz

von

WALTER SALMEN

Göttin der Tänzte.

Ein anmuthigen Reyhen

Wil ich hier fangen an /

Damit ich mög erfrewen /

Lust schaffen jedermann

Die Najades

Vnd Dryades

Sind willig vnd bereit

Hier aufzuwarten all mit Höfflichkeit.

Mehrmals huldigte in seinem langen, arbeitsreichen Leben Heinrich Schütz während höfischer Festlichkeiten mit gesungenen und getanzten Versen wie diesen aus dem Jahre 1621 der Muse Terpsichore, der Göttin der Tänze. Mit etlichen durch ihn als dem »untterthenigsten gehorsambsten diener« und Hofkapellmeister »in die Music vbersetzten« Strophen besang er in Dresden, Kopenhagen und anderswo anmutige Tänze und »schöne Reihen«, das »Tantzen vnd kurzweilen« im Rahmen von »solenniteten«, bei denen er sich als Dienstnehmer im Bereich »der freyen Künste« zum erfreuenden Handeln aufgerufen wußte<sup>1</sup>. Obenan in seiner Werteskala der den Zwecken einer absolutistischen Herrschaftsform dienlichen »hoffmusic« stand gewiß zeitlebens die Maxime, sein ganzes Können »dem Lobe Gottes« zu widmen. Daneben freilich war es für ihn ebenso selbstverständlich, mit Fleiß auch »für die Tafel, oder wo sonst ihm hinbefohlen werden möchte« und damit der für die fürstliche Repräsentation zu wirken, im Alltag wie an Festtagen dienstbereit zu sein, und zwar entweder als persönlich die geforderten Aufwartungen Leitender oder als die Oberaufsicht führende Autorität. Schütz hatte so wie andere Hofkapellmeister in seiner Zeit auch sich um das Einstudieren zu bemühen, Musiken für die jeweilige Lokalität einzurichten und gegebenenfalls zu schreiben, seine kompositorischen Fähigkeiten waren somit ebenso gefragt wie die inszenatorischen Einfälle. Daß letztere nicht zur Veröffentlichung im Notendruck übergeben wurden legt zwar nahe, daß diese vom Autor geringer eingeschätzt wurden, nicht jedoch, daß es diese gemessen an den vielen Anlässen während einer langjährigen Tätigkeit an mehreren Höfen nicht gegeben habe. Daß dazu unabdingbar der Tanz, das Ballet de cour, als ein integraler und nicht lediglich attributiver Teil jeder damaligen höfischen Festkultur gehörte ist fraglos zu unterstellen, wengleich bislang die Schütz-Forschung nur selten diese Seite des Wirkens angesprochen oder gar zureichend erhellt hat. Wenn beispielsweise der Sagittarius 1628 aus Venedig seinem kurfürstlichen Herrn in Dresden den Ankauf »vieler newer schöner musikalischen Sachen« anzeigte, die »zu fürstlichen Taffeln, Comedien, Balleten vnd der-

1 Schütz GBr, S. 54 und 56.

gleichen representationen dinlichen« zu sein vermöchten<sup>2</sup>, dann belegt dies sowohl seinen pflichtgemäßen Einsatz für die »Verbesserung«, d. h. die Erneuerung aller Sparten des Musizierens, als auch sein ständig waches Augenmerk für den Wandel der »sitten und Manier«<sup>3</sup>, der in der Tanzmusik damals rascher vonstatten ging als in der liturgisch gebrauchten Musik »für das Pulpet«.

Wenn Schütz 1647 in einem dem Hof zu Weimar dedizierten *Danck-Lied*<sup>4</sup> ein Lob anstimmt auf:

...  
 Proteus konte sich lustig verstellen:  
 wenig Personen, und doch viel Gesellen,  
 lächerlich hüpfften und sprungen am Tantze:  
 Halbe Gebäwde, und schienen doch gantze

...

dann belegt auch dies – zuzüglich zu den eingangs zitierten Versen –, daß neben dem praktischen Umgang mit Tänzen auch das Weltbild von Heinrich Schütz – hier in Gestalt von Allegorien der Planeten – mit besetzt war von Vorstellungen, die den Tanz in kosmischen wie auch in mythischen Regionen einbegriffen haben. Der Tanz und das Tanzen war somit nicht einer puritanisch, orthodox oder anderswie motivierten Verwerfung wegen verdrängt oder gar als prinzipiell sündhaft von ihm negiert worden, im Gegenteil, dieses stilisierte Tun war bei Aufwartungen unerlässlich, allerdings nur dann, wenn dies »mit Höflichkeit«, also ehrbar und anmutig erfolgte. Den 1636 im Widmungsgedicht der *Musikalischen Exequien* angesprochenen »Bäuerischen Thon«, also das Grobianische, hat er gewiß im Singen wie auf dem Tanzboden gemieden, den Zweck mit Musik und Tanz »anmutig sich [zu] erfreuen« hingegen stets hochgeschätzt und mit seiner Kunst befördert<sup>5</sup>. Schütz, der seine Aufgaben als Hofkapellmeister im Rahmen der höfischen Festkultur des 17. Jahrhunderts vorbildlich erfüllte, war somit nicht nur der Gestrenge, der Bekennende, der regressiv gerichtete Kantor, auch die lustvoll spielerische Seite im Mitgestalten von allerlei »fürstlichen Ergötzlichkeiten« sind zu beachten. Das um diese Aspekte bereicherte Bild vom Wirken dieses Großen muß mangels zureichender Quellen zwar bruchstückhaft bleiben, dennoch sollte es wenigstens in Andeutungen nachgezeichnet werden.

Hat Schütz selbst getanzt, ist er mit den diversen Praktiken des Tanzens aufgewachsen? Nur Vermutungen anhand der spärlichen Dokumente sind möglich. Er wuchs in einem Gasthof »Zur Sackpfeife« auf, den in Weißenfels ab 1615 ein Dudelsack spielender Esel als Hausmarke zierte. Da Wirtshäuser im frühen 17. Jahrhundert in der Regel Orte des mehr oder weniger gepflegten Tanzens waren, kann man annehmen, daß auch im Hause »Zum Schützen« der Dudelsack aufspielte. Ob der an der Universität Marburg immatrikulierte Jurastudent zu jenen gehörte, die regelmäßig an den Exercitien in der »ars saltatoria« teilnahmen, ist ebenfalls nicht

2 Ebenda, S. 96.

3 Ebenda, S. 215.

4 SGA 15, S. XVII.

5 Schütz GBr, S. 49.

eruiert, zumal der erste dort nachweisbar tätige maître de danse, der Franzose Jean Cérésier, erst im Jahre 1615 dort civis academicus wurde<sup>6</sup>. Am Hofe des Landgrafen Moritz (1592-1627) zu Kassel übte er sich als Sänger wie als Organist in die Praktiken des fürstlichen Alltags wie jenen der »celebrierten festage« ein, wozu dieser Fürst selbst als Komponist Intraden und andere Tänze beisteuerte.

Bemerkenswerterweise zierte den Erker des in Dresden 1629 am Neumarkt/Ecke Fürstenstraße erworbenen Wohnhauses ein Fries mit tanzenden Putten<sup>7</sup>. Dieser signifikante Fassadenschmuck weist bedeutsam auf die Eingebundenheit in traditionelle allegorische Vorstellungen von Bildtopoi hin, die damals häufig vornehmere Wohnstätten von humanistisch gebildeten Eigentümern zierten. An seiner hauptsächlichen Wirkungsstätte, dem überaus gern und aufwendig Feste inszenierenden kurfürstlichen Hof zu Dresden, nahm Schütz die ihm zufallenden Aufgaben in der Kirche ebenso wahr wie bei »der Weltlichen Tafelmusik« sowie »der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik«. Zu seinen Obliegenheiten gehörte es selbstverständlich auch, sich um »die Company der Instrumentisten« zu kümmern. In diesem Zusammenhang erkundigte er sich z. B. 1629 in Venedig über die Befähigungen des Discantgeigers Tobias Grünschneider, der vom Kurfürsten 1614 nach Italien gesandt worden war. Schütz brachte in Erfahrung, »das Er gemelter Grünschneider weiter nicht als in den tantzgeigen guet, hingegen aber in der Music ganz imperfect vndt ohngewis sein soll«<sup>8</sup>. Das »Tantzgeigen« bewertete Schütz somit als eine eigenständige Sparte im Bereich des »qualificirten« höfischen Musizierens. In einem Memorial betreffs einer »bevorstehenden fürstlichen Kindtauffen« von 1642 bemühte er sich um dessen Verbesserung gemäß der »neuren Manier«, d. h. einer zunehmend vollstimmigeren Besetzung anstelle der vorher üblichen kleinen Ensembles. Er bittet »Ihre Churf[ürstliche] Durchl[aucht] um die zusätzliche Bestallung von »ein bahr Instrumentisten« aus dem Bereich der Stadtpfeifereien (»auch von Halla oder Leibzig«), damit dem Anlaß angemessen »die tanzmusic desto volstimmiger bestellet werden könte«<sup>9</sup>. Der Vorschlag, auch städtisch bedienstete Musikanten zu engagieren, macht deutlich, daß es in der funktionalen Tanzmusikpraxis keine Differenzen zwischen Hof und Stadt gab. Dies lag im Trend der Zeit entgegen den auch bei Fürstentänzen geübten »alten Sitten und Manier«, also der früheren Bescheidung mit nur wenigen Begleitinstrumenten<sup>10</sup>.

Die Tänze des 17. Jahrhunderts und damit auch die »nützlichen Fürstlichen Tantz« wurden klassifiziert in theatralische und gesellschaftliche, sowie – laut Michael Praetorius und anderen Autoren – in solche, »so auff gewisse Paß und

6 Hans Engel, *Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527*, Marburg 1957, S. 20; vgl. auch Walter Salmen, *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig 1988 (im folgenden zit.: Salmen, *Tanz*), S. 134 f.

7 Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Kassel 1972, Abb. 40; zum Vergleich siehe u. a. Walter Salmen, *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich*, Innsbruck 1980, Bildanhang S. 43.

8 Schütz GBr, S. 98.

9 Ebenda, S. 151.

10 Details dazu bei Salmen, *Tanz*.

Tritt gerühret« und andere, »so nicht auff gewisse Paß vnd Tritt gerichtet«<sup>11</sup>. Man unterschied zwischen englischen, französischen, italienischen, deutschen und polnischen Tänzen, aber auch zwischen »Bauerntänzen« oder den solistischen Springerkünsten der ambulanten englischen Komödianten nebst deren deutschen Nachfolgern (z. B. der Freiburger Gaukler), die ihre »freykunst des Springens« als Teil von dramatischen Darbietungen oder vor der Tafel anboten<sup>12</sup>. Sie zierten entweder als Vorführnummern oder als gesellschaftlich vollzogene Spielhandlung das Festwerk bei Hofe neben den Aufzügen, Turnieren und Ritterspielen, den Ringrennen und Roß-Balletten, den Masqueraden, Bauernhochzeiten, Schlittenfahrten, Lustschießen, Illuminationen, Opern und Comödien.

Tänze »da ballo« waren in Tempo und Phrasierung nicht identisch mit der Ausführung von Tänzen »da camera«, die man später als »Galanterietänze« konzipierte. Mit dem vom jeweiligen »goût« und Hofanzmeister abhängigen Repertoire mußte jeder Hofkapellmeister vertraut sein, also mit den Spielarten von Passamezzi, Paduanen, Galliarden, Sarabanden, Passacaillen, Gigueen, Märschen, Branslen, Couranten, Allemanden, Mascheraden oder Intradan für die streng formalisierten Fest- und Aufzüge. Bei »solennen Festwochen« befriedigte man damit die Eitelkeit absolutistischer Selbstdarstellung wie auch die Schaulust von aristokratischen Gesellschaften und baute dafür langgestreckte Räume wie etwa den Riesensaal im Dresdner Schloß (100 Ellen 8 Zoll lang und 23 Ellen breit) oder 1602 in Wolfenbüttel die sogenannte Kommissse<sup>13</sup>. Inwieweit Schütz an dieser differenziert praktizierten Tanzkultur mit seinen Wirtschäften, Mascaraden und Tanzspielen mitgestaltend teilgenommen hat, ist ungewiß. Sicher hingegen ist, daß er mehrere Festmusiken sowie »Opern oder singende Ballets« komponiert hat und damit »aufwartete«, bei denen er die zeitüblichen Tanzarten aufzubieten hatte<sup>14</sup>, sowie Texte »in die Music vbersetzte«, in denen mythologisch eingebundene Vorstellungen vom Tanz und von Tänzen verherrlicht werden sollten. Das früheste Beispiel hierfür liefert der 1617 erschienene Druck des Festgedichtes »Henrici Schützens / Musices in Aulam Electorali Saxon. Directoris«<sup>15</sup>. In diesem Festspiel werden zum Ruhme des »Princeps Mattia« (= Kaiser Matthias) »Apollo, mit den Musis sein« aufgeboten, um »ein Intrad auff neue art / Deßgleichen nie gehört sonst ward« zu spielen. Die am Fest teilnehmende erlauchte Gesellschaft reihte sich dabei in die Schar der Ausführenden ein, um »diß Ballet mit frewden« zu präsentieren. Die Muse Terpsichore wird besungen als Ahnherrin von »Tantzen vnd kurtzweilen / Andern auch lust mittheilen«. Daß Schütz zumindest in diesem frühen und mittleren Lebensabschnitt sich der von der Gesellschaft geforderten jeweils »newen art«, die von französischen oder norditalienischen Mustern abhängig sein konnte, ver-

11 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= Documenta musicologica I/15), S. 23 ff.

12 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861, Bd. 1, S. 90, 108 u. ö.

13 Salmen, *Tanz*, S. 170; Friedrich Thöne, *Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz*, München 1963, S. 214.

14 Werner Breig, *Heinrich Schütz als Komponist höfischer Festmusik*, in: *Daphnis* 10 (1981), S. 711-733; Wiederabdruck in: *HS-WdF*, S. 375-494.

15 Schütz GBr, S. 41 ff.

pflichtet wußte, erhellt sein Schreiben vom 6. November 1628, worin er dem Kurfürsten aus Venedig mitteilt, daß er dort »viele newe schöne musikalische Sachen« einkaufen wolle, da sich seit seinem letzten Aufenthalt in Italien die Musik »welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten vndt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert vndt zugenommen hatt«<sup>16</sup>.

Im Jahre 1621 schrieb Schütz zum Geburtstag des Kurfürsten nach eigenem Text das Ballett *Glückwünschung des Apollinis und der neun Musen* und 1627 zur Trauung des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt die sogenannte Oper *Dafne*. Ballette waren Tanzerzählungen (»ballet de cour«, Singballette), die musikalisch aus »entrées« zusammengesetzt waren und entweder mythologischen, allegorischen, phantastischen oder komischen Inhalt haben konnten. Die *Dafne* war für Schloß Hartenfels als Singballett eingerichtet, wo während der Hochzeitsfeier 16 »englische Komödianten« auftraten, wo man »sich vf den saal zum Tantz« mehrmals einfand und neben anderen »fürstlichen Ergötzlichkeiten« auch diese Balletoper in fünf Akten, textlich gefaßt von Martin Opitz, vernahm, worin Nymphen und Hirten in Ballettnummern tanzend auftraten sowie nach dem Vorbilde Rinuccinis mythologisches und pastorales Eingedenken huldigend zur Darbietung zu bringen waren<sup>17</sup>. Der Aufzug der mit stattlichem Gefolge sich zum Fest einfindenden fürstlichen Gäste war exorbitant. Die prunkvollen Ausstattungen der Reiter vermittelten Politisches wie Gesellschaftliches, und zwar zu einer Zeit, als das Reich in weiten Teilen in Flammen stand, Not und Elend das Umfeld der Festtagsstätte bestimmten. Verdrängend oder gar verachtend reiste man an den Zügen der drangsalierten Exilanten aus Böhmen und Mähren vorbei, die dem gegenreformatorischen Eifer Kaiser Ferdinands II. weichen mußten. Kein geringerer als Andreas Hammerschmidt zählte zu diesen von Böhmen nach Sachsen Ausgewichenen. Statt die Not der Verjagten wahrzunehmen, betrieben der Kurfürst und der Landgraf unbekümmert ihr Räuberspiel um Erbe und Besitz und betrieben Heiratspolitik. In Torgau boten sie den »hohen Standespersonen« allerlei »Wunderwerke« und Divertissements mit der Lust an der Fülle an, als da waren eine sadistisch angelegte Tierhatz auf freiem Feld sowie im Schloß, Ringrennen, Feuerwerke am Elbeufer, Auftritte von »16 englischen Comödianten« und 8 sächsischen »Bergksängern« sowie am Freitag den 13. April »nach der Abendmahlzeit eine Sing Comoedi von der Churf. Cantorey gehalten«, eben jener *Daphne* mit der Musik von Heinrich Schütz.

1634 verfaßte Schütz in seiner Funktion als königlich-dänischer Hofkapellmeister für Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen im Stadtschloß Kronborg zu Kopenhagen die Musik zu einem Singballett von Alexander von Kükelsom, welcher Librettist ebenfalls ein mythologisches Szenarium in der Abfolge von Tableaux benützte, um den hohen Herrschaften – reich gespickt mit Anspielungen an die Regierenden – zu gefallen<sup>18</sup>. Nach der Abendmahlzeit wurde das Festspiel im großen Saal mit einem Ballett eröffnet. Zuerst wurde von den Musikanten ein Stück

16 Welche Szenerie Schütz damals in Venedig auf den Tanzböden antraf, erhellen etwa Bilder bei Salmen, *Tanz*, Abb. 126, 131, 140.

17 Rudolf Mielsch-Hainichen, *Dafne, die erste deutsche Oper*, in: *Mk XIX/8* (1927), S. 586 ff.

18 Mara R. Wade, *Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634)*, in: *SJb 11* (1989), S. 32-52.; vgl. auch Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 39 ff. und 69 ff.

gespielt und gesungen, womit die Götter zum Tanz eingeladen wurden. Darauf kam der Gott Pan mit seinen Satyrn in satyrischer Kleidung tanzend hervor. Der Gott Pan tanzte sodann in einer Höhle, worin er in Abwesenheit des Hercules die Deiamira schlafend fand. Angesichts ihrer Schönheit entbrannte er derart in Liebe, daß er sich zu ihr zu legen wagte. Indem kommt Hercules, ertappt den Gott Pan, führt ihn auf den Tanzboden und traktiert ihn schändlich wie einen Einbrecher. Hier nun brach der Chor in einen »schönen« Gesang aus, mit dem die Musen ihre Freude kundtun wollten über die Bestrafung, die dem unzüchtigen Pan seiner Geilheit halber zugefügt worden war. Bei noch währendender Musik kam ein Berg Parnaß hervor, auf dem die neun Musen saßen; der Berg wurde im Saal herumgeführt, bis sich die Göttinnen herunterließen und allesamt einen Reigen ausführten. Alsdann kehrten sie zu ihrem Parnaß zurück; dieser retirierte mit ihnen hinter das Gezelt auf seinen angestammten Platz. Als Orpheus zu Ohren kam, daß sich die keuschen Göttinnen über die Strafe für den Ehebruch hoch erfreut hätten, erinnerte er sich seines verlorenen Ehegemahls, setzte sich auf einen Hügel, der ihn um den Saal fährt, stimmte ein trauriges zehnstrophiges Klagegedicht an über sein aus der Gewalt des Pluto beinahe erlöstes Ehegemahl, die Euridike, mit kläglicher, das heißt klagender, denn ebenso als lieblich und anmutig empfundener Stimme: »Auf meiner Geige, ich will's wagen,/ auf meiner Freude, meiner Zier,/ weil mein Licht ist weit von hier,/ will ich heben an zu klagen/ von dem Tod und Todes Macht/ die sei schleunigst umgebracht.« Der herzergreifende Klagegedicht erfaßte selbst die grimmigsten Tiere, wie Löwen und Bären, die Bäume kamen hervor und wurden gegen jedes Gesetz der Natur zum Tanz getrieben, bis endlich die »Mißgunst« genannte allegorische Figur dem Orpheus eine solche Linderung seiner Schmerzen nicht länger gestatten wollte. Deshalb erschien sie nun selber tanzend auf dem Plan und berief alle Bacchen und Teufelsweiber zu sich, die, in seltsamer Kleidung auftretend, mit dem Getön ihrer Cymbeln, Becken und Zangen den lieblichen Laut seiner Geige dämpften und zuerst die fromm tanzenden Tiere und schließlich den Orpheus auf offener Bühne zerrissen und töteten. König Christian IV. machte dabei in der Gewandung eines Hofkavaliers mit. Nach der Vorführung des Balletts schlossen sich »etzliche Bransles« an, die den Übergang vom allegorischen Spiel zur gesellschaftlichen Kurzweil in der Gegenwart herstellten<sup>19</sup>.

1638 präsentierte Schütz in Dresden zur Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Johann Georg mit einem Libretto von August Buchner abermals ein Singballett zum Thema »Orpheus«. Der Komponist wandte dabei bemerkenswerterweise die italienische Manier an, Tanzmeister Gabriel Mölich choreographierte 10 »Ballette« auf stattliche Weise<sup>20</sup>. Im Text ist ohne Spezifizierung von »Tantz« und »Reyen« die Rede, was eine Rekonstruktion nicht einmal in Umrissen möglich macht. Dies gilt ebenso für die nachfolgenden theatralischen Festmusiken: 1647 für den Hof zu Weimar, 1650 auf ein »Hochf. Beylager« in Dresden mit »ein singend Ballett«, 1652

19 Zur Veranschaulichung solcher Tänze vgl. etwa Salmen, *Tanz*, 1988, Abb. 128; dazu vgl. auch Charles Ogier, *Det Store Bilager i Kjøbenhavn 1634*, Reprint Kjøbenhavn 1969.

20 Fürstenau (s. Anm. 12), S. 103; Friedrich Sieber, *Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks dargestellt an Dresdner Bildquellen*, Berlin 1960, S. 15 f.

(möglicherweise) zum Sujet *Der triumphierende Amor*<sup>21</sup>. In letzterem sollten neben anderem Dargebotenen »etliche bestimbte von Capell-Meister Heinrich Schützen uff diese Hochf. Beylager componirte stückgen«, ein »Grand Ballet« der Götter und Göttinnen sowie Tänze von Nymphen, Hirten und Hirtinnen choreographiert werden und zwar zu einer Zeit, als in Dresden französische Tanzmeister mit ihren »Inventionen« gefragt waren und die Pagen bei Hofe »zu informiren« hatten, sowie »französische Geiger« den Ton im Tanzsaal angaben. Während Schützens Aufenthalt und Wirken am Weimarer Hof im Jahre 1647 gab es ebenfalls am 6. Februar als Geburtstagsgratulation »Musika beneben ein pallet« zu hören, wie Herzog Wilhelm in seinem Schreibkalender vermerkt, am 9. Februar »Ein Balett« und am 12. des Monats »hat Hr. Schütz Und M. Dufft ein sonderbar Dancklied [...] thuen lassen«<sup>22</sup>. Schütz dürfte im höheren Alter diese Amtspflichten seinen jüngeren Kollegen im Kapellmeisteramte überlassen haben, wahrscheinlich auch deswegen, weil er die neuesten »Manieren« im Tanze nicht mehr nachzuvollziehen vermochte. Eines der letzten Zeugnisse aus seiner Feder, welches tanzgeschichtlich betrachtenswert ist, ist ein 1650 in Wolfenbüttel gedrucktes Gedicht auf den dortigen Herzog August mit dem Titel *Der Musen Glückwünschung*. Darin sind die Zeilen enthalten:

...  
Die Najades  
Die Driades  
Gezieret und gekrenzet einher springen ...

Vergleicht man diese mit den eingangs zitierten Versen aus dem Jahre 1621, dann ist leicht ersichtlich, daß es sich hierbei um eine Variante handelt aus dem Felde der Allegorie, der Verehrung der antiken Musen, die Schütz neben Apoll, die Nymphen, Pan und die Hirten Arkadiens immer wieder aufgeboten hat zum Lobpreis des »anmutigen« Tanzes im Rahmen einer vornehmen »Höflichkeit«, der er zeitlebens mitgestaltend angehört hat<sup>23</sup>.

21 *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz*, hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 62 ff. und 81 f.; zu diesem Thema vgl. auch Erdmann W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Giebing 1969, S. 26.

22 Fürstenau (s. Anm. 12), S. 128 ff. und 195, *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz* (s. die vorige Anm.), S. 63.

23 *Heinrich Schütz (1585-1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof* – Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1972, bearb. von Hans Haase, S. 16.