

# Wege zu Heinrich Schütz

WALTER WERBECK

Zahlreiche Wege gibt es, sich Heinrich Schütz zu nähern. Man kann Bücher über ihn lesen, um sich über sein Leben und seine Werke zu informieren, man kann seine Musik pflegen, sie singen oder spielen, oder man kann sie sich in Konzerten bzw. auf Tonträgern anhören. Der Musikhistoriker wird darüber hinaus die Faktur der Werke studieren und ihren Voraussetzungen und Entstehungsbedingungen nachgehen; hat er Zugang zu Archiven, wird er sich mit Quellen zu den Lebens- und Arbeitsverhältnissen des Komponisten befassen. Sänger und Instrumentalisten, die es genauer wissen wollen, werden versuchen, den richtigen Weg zur Ausführung der Werke von Schütz zu finden. Dabei spielen Fragen der jeweiligen Besetzung und ihrer Stärke, der Verwendung und Ausführung des Generalbasses, des angemessenen Tempos und vieles mehr eine wichtige Rolle.

Solche Wege zu Schütz sind vor allem Wege zum Komponisten Heinrich Schütz, oder anders: Wege zur Musik von Schütz. Auch schon früher hat man solche Wege gesucht und gefunden; und es lohnte sich (ich will das hier nur andeuten), dem einmal genauer nachzugehen, weil der Blick zurück uns helfen könnte, die eigenen Wege deutlicher zu sehen und sicherer zu beschreiten. Zu erinnern wäre – wobei ich mich auf den deutschen Sprachraum und einen gerafften chronologischen Rückschritt ins 20. und 19. Jahrhundert beschränke – an Namen wie beispielsweise Wilhelm Ehmann und Rudolf Mauersberger oder Hans Joachim Moser und Otto Brodde. Einen besonderen Rang nehmen in diesem Zusammenhang Philipp Spitta und zuvor Carl von Winterfeld ein, die erstmals überhaupt wieder den Schutt des Vergessens frei geräumt und Wege zu Schütz gewiesen haben, wie sie wirkungsmächtiger kaum sein konnten.

Aber zurück in die Gegenwart. Mit diesem Vortrag wird ein Schütz-Fest an einer Hochschule eröffnet, in der die praktische Beschäftigung mit der Musik einen Schwerpunkt bildet. Die musikalischen Wege zu Schütz stehen denn auch im Zentrum dieses Bremer Schütz-Festes. Um sie dreht sich alles; sie bestimmen die Themen der Symposien ebenso wie die Programme der Konzerte und die Inhalte der aufführungspraktischen Kurse.

Niemand, der den musikalischen Wegen zu einem großen Komponisten, wie es Heinrich Schütz war, nachspürt, wird ernsthaft glauben, Schützens Werk allein aus diesen Wegen erklären zu können. In seinen Kompositionen mit ihrer charakteristischen, individuellen und unverwechselbaren Sprache sind alle Wege und Einflüsse aufgehoben: durch einen neuen, eigenen Ton abgelöst, aber doch zugleich auf höherer Stufe bewahrt. Das ändert freilich nichts an der Bedeutung einer genauen Untersuchung der Wege zu Schütz. Ohne ihre Kenntnis fehlten uns alle Handhabe, mit seiner Musik angemessen umzugehen – und so schwer es ist, im Spannungsfeld von persönlichen Neigungen und historischen Fakten Angemessenheit im Umgang mit Kunstwerken herzustellen, so unerlässlich bleibt es für Wissenschaftler wie Praktiker, sich immer wieder um sie zu bemühen.

Um das Aufdecken der Wege, die zu einem Komponisten hinführen, kommen wir nicht herum. Das gilt zumal dann, wenn es sich, wie bei Heinrich Schütz, um einen Meister aus

dem 17. Jahrhundert handelt, um einen Komponisten also der sogenannten Alten Musik, bei der nicht allein die Faktur der Werke (ihre satztechnische, rhythmische und harmonische Sprache) oft alles andere als leicht zu entschlüsseln ist, sondern schon ihre klangliche Realisation die Interpreten häufig vor große Probleme stellt. Die richtigen Wege zu finden, die zu solcher Musik führen, ist schwierig genug; von einem common sense über die wahre Art, Schütz aufzuführen, sind wir noch weit entfernt. Das ist ein Zustand, den man allerdings weniger beklagen als vielmehr begrüßen sollte, denn er führt zu immer neuen Anstrengungen um die Werke und bewahrt sie einstweilen davor, nur noch zur Füllung von Katalogen und Repertoirelisten aufgeführt und eingespielt zu werden. Die Kurse dieses Bremer Schütz-Festes werden neuerlich jedem Teilnehmer aufführungspraktische Wege zu Schütz weisen, und dass es solcher Kurse bedarf, unterstreicht, wie schwierig solche Wege zu finden sind. Um so wichtiger, sie hier wieder einmal zu thematisieren.

\*

Will der Musikhistoriker die richtigen Wege zu einem Komponisten finden, muss er sich ihrer Verbindlichkeit versichern. Das gelingt am einfachsten dann, wenn der Komponist selbst auf solche Spuren hingewiesen hat: in Werkkommentaren, Briefen, autobiographischen Darstellungen oder ähnlichen Dokumenten. Obwohl Heinrich Schütz ein außerordentlich hohes Alter erreicht hat, finden sich eher selten Auskünfte von ihm zu den Wegen, die sein Komponieren beeinflusst haben. In seinem autobiographischen Memorial, das der 66jährige Hofkapellmeister 1651 seinem Kurfürsten in der vergeblichen Hoffnung übersandte, von seinen Amtspflichten entbunden zu werden, heißt es, er habe als Kapellknabe am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel zwar auch die Musik und das Lateinische sowie andere Sprachen gelernt, im Grunde aber erst seit seinen Lehrjahren in Venedig „das Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis zu tractiren [...] angefangen“<sup>1</sup>. An Namen nennt Schütz nicht nur in diesem Zusammenhang den seines Lehrers, des Markusorganisten Giovanni Gabrieli, dem er aus seiner Sicht ganz offensichtlich die entscheidende Weichenstellung hin zum Musikerberuf verdankte. Seit Carl von Winterfeld hat denn auch die Beziehung zwischen Gabrieli und Schütz stets besonderes Interesse gefunden.

Zwar hat Gabrieli keineswegs immer nur in Italien gelebt und gearbeitet; einige Jahre diente er unter Orlando di Lasso in der bayerischen Hofkapelle in München. Dennoch hat es natürlich einen italienischen Weg zu Heinrich Schütz gegeben. Schütz begegnete in Venedig einer musikalischen Welt, die sein Verständnis von Musik im allgemeinen und vom Komponieren im besonderen entscheidend prägte; auch weiterhin hat er sich für italienische Musik außerordentlich interessiert. Bekanntlich hielt er sich Ende der 1620er Jahre nochmals in Italien auf, und mehrfach hat er sich ganz konkret Werke italienischer Meister zum Vorbild für eigene Kompositionen genommen. Welche Konsequenzen der italienische Weg zu Schütz mit sich brachte, und aus welchen Facetten er sich zusammensetzte, davon werden wir im „italienischen“ Symposium morgen Vormittag hören, und in den „italienischen“ Konzerten können wir uns ein klangliches Bild von Musik machen, wie sie Schütz in Italien kennen gelernt haben könnte.

1 Schütz GBr, S. 207–216, hier S. 209.

Über einen wie auch immer gearteten deutschen Weg hat Schütz sich merkwürdigerweise nur sehr vage und eher distanziert geäußert. Bevor er, immerhin schon im 24. Lebensjahr stehend, erstmals nach Venedig aufbrach, hatte er, wie bereits zitiert, zuvor in Kassel die „Musica“ gelernt – möglicherweise nach einem kleinen Lehrbuch, das der Komponist und Tenorsänger der Kasseler Hofkapelle, Valentin Geuck, begonnen und höchstwahrscheinlich Landgraf Moritz selbst vollendet hat, 1598, ein Jahr vor Schützens Eintritt in seine Kapelle. Bei dieser *Musica*<sup>2</sup> handelt es sich keineswegs nur um eine Gesangslehre; auch Ausführungen zur Anfertigung mehrstimmiger Kompositionen, ja sogar Anmerkungen zur Einrichtung mehrchöriger vokal-instrumentaler Stücke sind vorhanden. Von methodischer Stringenz ist das Büchlein jedoch weit entfernt und im übrigen äußerst knapp disponiert. Hätte Schütz danach gelernt, so ließe sich nicht nur seine spätere Zurückhaltung hinsichtlich der Qualität seiner musikalischen Ausbildung in Deutschland verstehen, sondern auch, weshalb er vor seiner Lehre in Italien kaum kompositorisch in Erscheinung getreten ist. Die Schütz-Forschung ist sich jedenfalls nach wie vor nicht völlig einig darüber, ob Schützens musikalische Lehrzeit in Kassel schon in Kompositionen mündete; allenfalls zwei mehrchörige Stücke, die Konzerte *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben* und *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*, werden als Belege für solches Komponieren vor dem Unterricht bei Gabrieli diskutiert<sup>3</sup>.

Wie auch immer, Schütz selbst hat offenbar zeitlebens das, was er in Deutschland gelernt hat, gegenüber der in Italien vermittelten Lehre heruntergespielt; in seinem Memorial ist sogar von einem „vngegründeten schlechten Anfang“<sup>4</sup> seines Komponierens vor der Begegnung mit Gabrieli die Rede. Ob dieses harsche Urteil begründet ist, und ob es nicht doch auch Wege gibt, die in Deutschland zu Schütz führten, darüber wird im „deutschen“ Symposium am Samstag zu sprechen sein; und die „deutschen“ Konzerte dürften belegen, dass der junge Schütz auch hierzulande von Musik umgeben war, die sich hören lassen konnte.

Selbst wenn Schütz in Kassel noch wenig oder kaum komponierte, musikalische Anregungen fand er hier auf den verschiedensten Gebieten. Ich will hier nur kurz daran erinnern, dass in Kassel nicht nur eine Hofkapelle musizierte, sondern auch Theatertruppen auftraten. Englische Akteure, vom theaterbegeisterten Landgrafen engagiert, spielten gerade in den Jahren, die Schütz hier zubrachte, ein buntes Repertoire, in dem neue italienische und französische Stücke nicht fehlten. Natürlich waren solche Aufführungen mit musikalischen und tänzerischen Einlagen durchsetzt (selbst von akrobatischen Darbietungen berichten die Quellen). Im übrigen zählte die Aufführung von Theaterstücken zu den Pflichten der Schüler des Mauritians, und die erfüllten ihre Aufgabe offenbar so gut, dass die Kasseler Räte ihrem Landgrafen im Jahre 1602 ernsthaft vorschlugen, die teuren englischen Komödianten durch die Mauritaner ersetzen zu lassen<sup>5</sup>.

2 Vgl. dazu Ewald Gutbier, *Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklehre*, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 10 (1960), S. 212–228 pass. Für die Bereitstellung des Textes der *Musica* inklusive Kommentar und deutscher Übersetzung bin ich meinem Kollegen Wolfgang Horn zu großem Dank verpflichtet.

3 Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“ (SWV 474), II. Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk*, in: SJB 9 (1987), S. 92–104.

4 Schütz GBr, S. 209.

5 Zu diesem Thema vgl. die Darstellung von Fritz Wolff, *Theater am Hofe des Landgrafen Moritz*, in: Heiner Borggreve u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 309–314.

Ein wesentliches Dokument möchte ich an dieser Stelle nur kurz streifen, das einen Weg aufzeigt, den der Komponist Heinrich Schütz als maßgeblich für sein Schaffen einschätzte: Ich meine die weithin bekannte Vorrede an den Leser aus der Sammlung deutscher Motetten, die Schütz 1648 unter dem Titel *Geistliche Chormusik* publizierte<sup>6</sup>. Auch hier kann er es nicht unterlassen, Italien und seinen Unterricht dort als die „rechte musikalische hohe Schule“ zu preisen. Aber das Nationale spielt hier keine besondere Rolle. Es geht vielmehr um die Arbeitsgrundlage jedes Komponisten schlechthin, gleich, welcher Nation er angehören mochte: nämlich um das Studium des Kontrapunkts. Schütz äußert sich besorgt um die Solidität des Tonsatzes, dessen Grundlage, eben den Kontrapunkt, er gefährdet sieht. Schon für ihn selbst sei das „schwereste Studium Contrapuncti“ der entscheidende Weg zum kompositorischen Schaffen gewesen, und dieser Weg sei auch angesichts des jetzt so beliebten Generalbasses als Grundlage des kompositorischen Handwerks unentbehrlich.

Zwar bildete die Lehre vom Kontrapunkt traditionell den wesentlichen Inhalt jedes Kompositionsunterrichts. Alle Komponisten der Schütz-Generation haben sich mit ihm beschäftigt; von einem spezifischen Weg für Schütz kann keine Rede sein. Dennoch lässt die Intensität aufhorchen, mit der hier der führende deutsche Komponist seiner Zeit für diese überkommene handwerkliche Basis wirbt. Im Gestrüpp neuer Formen, Schreibarten, Gattungen und Aufführungspraktiken schien Schütz eine Richtschnur, die er bei manchen jüngeren Zeitgenossen offenbar vermisste, unverzichtbar. Die Beherrschung des Kontrapunkts: Das war für Schütz nicht bloß einer unter anderen Wegen, auf denen ein angehender Komponist sein Ziel finden konnte, es war vielmehr der Königsweg.

\*

Die vielfältigen Wege, die zur Musik von Heinrich Schütz führen, werden Gegenstand dieses Schütz-Festes sein. Aber gibt es auch noch andere Zugangsweisen zu Schütz? Lässt sich etwas sagen über Wege jenseits der italienischen und deutschen musikalischen Einflüsse, denen sich der junge Schütz öffnete und die seine Laufbahn bestimmten? Lassen sich Wege nachzeichnen, die nicht nur hin zum Schöpfer bedeutender Werke führen, sondern zum Menschen Heinrich Schütz – Wege also, die sich nicht nur in seinen Werken und ihrer Faktur niedergeschlagen haben, sondern in seiner Lebensform, seinem Amtsverständnis, seinem Umgang mit anderen Menschen, mit anderen Worten: in seiner Einfügung in die sozialen Verhältnisse, in denen er lebte und arbeitete?

Von Schütz selbst gibt es keine Äußerungen, die uns hier weiterhelfen könnten. Und in den erhaltenen Zeugnissen dreht sich fast alles um Schütz in seiner Eigenschaft als kursächsisch-Dresdner Hofkapellmeister, als Musiker bzw. Komponist. Für die Zeit davor, seine Bildungsjahre im weitesten Sinne, fließen die Informationen besonders spärlich.

Dokumente über seine Jugendjahre in Weißenfels etwa – sie dauerte von 1590 bis 1599 – sind bislang, soweit ich sehe, nicht erschlossen worden. Zwar sprach Heinz Krause-Graumnitz von der Zeit seiner „ersten und größten Bildsamkeit“<sup>7</sup>. Aber bekannt ist über Schütz’ Er-

6 Schütz GBr, S. 192–196.

7 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. I: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 13 ff.

ziehung bis zum Eintritt in die Kasseler Kapelle so gut wie nichts. In der im Anhang zu Schützens Leichenpredigt abgedruckten Vita des Komponisten<sup>8</sup> heißt es lediglich allgemein, sein Vater Christoph Schütz habe Heinrich in Weißenfels zusammen mit seinen Geschwistern

„nach den wohlgelegten Grund der Gottseeligkeit/ stets zu einen tugendhaften Wandel/ stillen Leben/ erbaren Sitten/ guten Wissenschaftten und Sprachen/ auch folgendes zu höhern Studiis nicht allein durch eigene privat Praeceptores selbst gehalten und fleissig angewiesen/ sondern Ihn auch anderer stattlich gelehrter Leuten Information hierzu untergeben.“

Ergänzend ist in der Leichenpredigt für Schützens jüngeren Bruder Benjamin<sup>9</sup> zu lesen, seine Eltern hätten ihn mit seinen Brüdern

„in studio Pietatis, bonis literis et moribus, zu Hause privatim so lange informiren und unterrichten lassen/ biß sie tüchtig worden vor die Leute in publicum zu kommen/ und den freyen Künsten mit Nutz und Frucht auf inn- und ausländischen Universitäten nachzusetzen“.

Ob auch der elf Jahre ältere Heinrich eine derart gründliche Erziehung genossen hat, ist immerhin denkbar. Näheres über die Identität der „gelehrten Leute“ und ihre „informationen“ ist nicht bekannt. Das gilt gleichermaßen für Umfang und Qualität einer ersten musikalischen Ausbildung Schützens – ob nun bei seinem Onkel, dem Organisten Heinrich Colander, oder beim Weißenfelser Kantor Georg Weber.

1599, im 14. Lebensjahr, wurde Heinrich Schütz Sängerknabe in der Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und damit zugleich Schüler am Kasseler Mauritianum. Der gerade zitierten Vita zufolge verdankte Schütz diese neue Lebensstation allein seiner schönen Stimme. Ob es sich wirklich so verhielt, oder ob Moritz seinen neuen Sänger vielleicht auch seiner intellektuellen Qualitäten wegen angeworben hatte, wissen wir nicht. Jedenfalls hielt er es für sinnvoll, Schütz eine gründliche Ausbildung zukommen zu lassen, die sich keineswegs nur auf Musik- und Sprachenunterricht – die beiden Gegenstände, die der alte Schütz in seinem Memorial hervorhob – beschränkte. Eine Vielzahl neuer Lehrstoffe und neuer Eindrücke strömte in Kassel auf Schütz ein, und man kann kaum bezweifeln, dass er sich hier zu der Persönlichkeit bildete, als die er später in den Quellen immer wieder erscheint: selbstsicher und selbstbewusst im Umgang mit Personen jeglichen Standes, souverän in der Bewältigung seiner Aufgaben, weithin geachtet und anerkannt.

Als Kapellknabe im Collegium Mauritianum sah sich Schütz wie die übrigen Kapellknaben eingebunden in eine Gemeinschaft, in der zwar der Nachwuchs des Hochadels an der Spitze stand, die aber grundsätzlich in gleicher Weise am Unterricht partizipierte<sup>10</sup>. Dass die Knaben in puncto Verpflegung, Kleidung und Unterkunft den Adelsprösslingsen nachgeordnet waren, fiel vermutlich kaum ins Gewicht. Fraglos spielte der Sprachenunterricht eine wesentliche Rolle: Latein war Unterrichtssprache, Griechisch, Französisch, Italienisch mussten

8 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/ Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten müheseligen Lebens-Lauff*. Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972, fol. F3<sup>v</sup>.

9 Krause-Graumnitz (wie Anm. 7), S. 22.

10 Dazu grundsätzlich Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente. Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski, Gunter Schweikbart*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62. Vgl. außerdem Arnd Friedrich, *Die Gelehrtschulen in Marburg, Kassel und Korbach zwischen Melanchthonianismus und Ramismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1983 (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 47), S. 118–121.

fließend beherrscht werden. Dazu kamen weitere intellektuelle Disziplinen wie Rhetorik und Dialektik, Arithmetik, Geschichte und Geographie. Von der Verpflichtung zum Theaterspiel war vorhin schon kurz die Rede. Aber auch körperliche Ertüchtigung schrieb man groß: Wie in einer Ritterakademie mussten sich die Mauritaner im Fechten und Reiten, im Ballspiel und im Tanz üben. Und es gab Musikunterricht, vor allem natürlich für die Kapellknaben.

Hinter dem Ausbildungskonzept des Landgrafen stand mit einiger Wahrscheinlichkeit das Ideal eines körperlich wie geistig umfassend gebildeten Hofmannes, wie es Baldassare Castiglione in seinem einflussreichen *Il cortegiano* formuliert hatte<sup>11</sup>. Moritz selbst war nach diesem Ideal erzogen worden – den Zeitgenossen erschien er wie eine vollendete Verkörperung des Castiglionischen Hofmanns –, und auch sein Beamten- und Musikernachwuchs sollte diese Schule durchlaufen.

Welche der verschiedenen Disziplinen am Mauritianum Heinrich Schütz besonders schätzte, welchen Wegen er sich besonders öffnete, lässt sich allenfalls erraten. Aus der späteren Perspektive des Vokalkomponisten dominiert neben der Musica der Sprachenunterricht – über Schützens Auseinandersetzung mit der italienischen, lateinischen und deutschen Sprache in seiner Musik muss hier nicht weiter geredet werden; und noch seinem Schüler Matthias Weckmann rät Schütz, bei der Komposition von Texten des Alten Testaments sich nicht mit der deutschen Übersetzung zufriedenzustellen, sondern zusätzlich den hebräischen Urtext heranzuziehen.

Die Perspektive des älteren Schütz muss mit derjenigen des Kasseler Schülers nicht übereinstimmen. Allerdings geben schon die wenigen Dokumente aus der Kasseler Zeit im wesentlichen über Schütz' sprachliche Fähigkeiten Auskunft. Ein Aufsatz und zwei Kondolenzgedichte, alles in lateinischer Sprache, bezeugen das beachtliche Niveau, auf dem sich Schütz zumindest hinsichtlich des Lateinischen in Kassel bewegte<sup>12</sup>. Hingegen ist ungewiss, in welchem Umfang er sich als Komponist von Musik betätigte.

Auf jeden Fall wird Schütz von der Qualität des Kasseler Unterrichts profitiert haben. Der Landgraf, selbst umfassend gebildet, kümmerte sich, soweit es seine Zeit erlaubte, intensiv um die Ausbildung seiner Schüler und sorgte dafür, ihnen nach Möglichkeit den besten Unterricht, die besten Lehrer und die besten Muster zur Nachahmung zur Verfügung zu stellen. Das dürfte für Schütz Vorbild genug gewesen sein, an sich selbst später ähnliche Maßstäbe anzulegen – hinsichtlich seiner Musik und deren handwerklicher Solidität, aber wohl auch hinsichtlich seiner Lebensführung, in der die Betreuung und Ausbildung seiner Dresdener Kapellknaben und die Fürsorge für die übrigen Kapellmitglieder eine wesentliche Rolle spielten. Natürlich hat der Unterricht bei Gabrieli Schützens musikalische Fertigkeiten noch einmal erheblich gesteigert. Das Fundament einer gründlichen Bildung aber war in Kassel gelegt worden. Und vermutlich haben die Erfahrungen innerhalb einer ständisch gemischten Schülerschar am Mauritianum auch die Selbstsicherheit gefördert, mit der Schütz später in Dresden zwischen vorgesetzten Hofbeamten und untergebenen Kapellmitgliedern agierte.

11 Peter Burke, *Die Geschehisse des Hofmanns. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996, außerdem Heiner Borggrefe, *Moritz der Gelehrte – Höfische Erziehung und fürstliches Weltbild um 1600*, in: Borggrefe (wie Anm. 5), S. 13–20.

12 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*, in: Borggrefe (wie Anm. 5), S. 301–304.

\*

Schützens Ausbildung in Kassel zielte auf eine prinzipiell vielseitige Verwendung am dortigen Hof. Zwar bildete die Musik einen Schwerpunkt. Aber Moritz neigte dazu, die beruflichen Wege seiner Kapellknaben möglichst lange offen zu halten. Christoph Cornet und Christoph Kegel beispielsweise, beide etwa fünf Jahre älter als Schütz, aber kaum wesentlich früher als er am Mauritianum als Sänger nachweisbar, halten sich von vermutlich 1604 bis 1606 auf Kosten des Landgrafen zur musikalischen Ausbildung bei Giovanni Gabrieli in Venedig auf<sup>13</sup>; doch ist damit keineswegs für beide eine musikalische Laufbahn prädestiniert. Kegel studiert nach seiner Rückkehr zusammen mit Schütz in Marburg, ist 1615 als „Praceptor“ des landgräflichen Nachwuchses in Kassel nachweisbar und stirbt 1638 als Amtsschultheiß in Niederaula<sup>14</sup>. Cornet hingegen studiert nicht in Kassel und wird 1619 Kapellmeister, ist aber schon seit 1608 als Hofschulökonomus verantwortlich u. a. für die Besoldung der Kapelle und wird vom Landgrafen für weitere Verwaltungsarbeiten herangezogen<sup>15</sup>. Ähnlich vielseitig nehmen sich die Tätigkeiten Georg Schimmelpfennigs aus (Kapellmeister, Ökonom, Oberkammerdiener)<sup>16</sup>, und nichts spricht gegen die Annahme, dass Moritz auch mit dem etwa gleichaltrigen Schütz so umzugehen gedachte. Eine rein musikalische Laufbahn zeichnet sich jedenfalls zunächst nicht ab: Der Landgraf beschäftigt Schütz nach dem Ende seiner Schulzeit als Instrumentalist und als Substitut, also Hilfslehrer am Mauritianum; nicht Schütz, sondern Cornet und Kegel können sich in Italien musikalisch weiterqualifizieren, und 1608 beginnt Schütz in Marburg ein Jurastudium.

Welchen Weg er in dieser Zeit als den seinen betrachtete, ist ungewiss; dass er daran dachte, auf Wunsch nicht nur des Landgrafen, sondern auch seiner Eltern eine Karriere als Hofbeamter zu machen und nur in zweiter Linie künstlerisch tätig zu werden, wäre jedenfalls nicht unwahrscheinlich. Vielleicht hätte er eine Laufbahn ähnlich der seines Mitschülers am Mauritianum und Marburger Kommilitonen, Dietrich von dem Werder, eingeschlagen, der sich später als hoher Diplomat an verschiedenen Höfen, aber auch als Dichter einen Namen machte<sup>17</sup>.

Wenn Landgraf Moritz 1609 Schütz aufforderte, das Jurastudium zu unterbrechen und sich in Venedig musikalisch fortzubilden, dann muss das nicht ausschließen, dass er auch weiterhin in Schütz nicht nur einen zukünftigen Musicus, sondern auch einen versierten Hofbeamten gesehen hat (solche Beamten benötigte man nicht nur in Kassel in großer Zahl). Immerhin schrieb der Landgraf Ende 1616 an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (im Zuge des Streites um Schütz, den der mächtigere Kurfürst für sich entscheiden sollte), Schütz wer-

13 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 73; Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 18 u. 124 f., außerdem zuletzt Hartmut Broszinski, Art. *Cornet [...], Christoph [...]*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1629–1631.

14 Engelbrecht, S. 27 f., Anm. 79.

15 Ebd., S. 22.

16 Ebd., S. 26 f.

17 Krause-Graumnitz (wie Anm. 7), S. 253, außerdem Dieter Merzbacher, „*Literarum et Literatorum summus Patronus*“ – *Europäische Dichtung und Sprachen am Hofe Moritz des Gelehrten*, in: Borggrefe (wie Anm. 5), S. 323–329, hier vor allem S. 327.

de auch als Erzieher der jungen Herrschaften gebraucht, und wenig später heißt es, man könne in Kassel auf Schütz vielleicht als Musicus verzichten, „doch seiner in anderwege schwerlich enthraten“<sup>18</sup>. Gegenüber einem Kurfürsten, der Schütz gerade wegen seiner musikalischen Qualitäten unbedingt haben wollte, war das ein taktischer Lapsus, der sich bald rächen sollte. Ganz offenbar entsprach der fragliche Passus genau der Wahrheit: Moritz plante, Schütz außer als Musiker auch zu anderen Funktionen einzusetzen.

Doch Schütz war nicht Cornet oder Kegel. Für ihn hatten sich in Italien die Weichen neu gestellt. Jetzt sind es in allererster Linie musikalische Wege, die auf ihn einwirken. Das war zuvor in Kassel offenbar anders – und weil es anders war, hat Schütz später gerade die Lehre bei Giovanni Gabrieli immer besonders hervorgehoben. (Dass Schütz, wie in der Leichenpredigt zu lesen ist, auch nach dem Unterricht in Venedig auf Wunsch der Eltern noch mit dem Gedanken spielte, wieder das Jurastudium aufzunehmen, entsprach wohl kaum mehr seiner eigenen Lebensplanung.)

\*

Auch wenn Schütz musikalisch – als Tastenspieler sowie als Komponist – Wesentliches in Venedig gelernt hat, für seine spätere Karriere als Dresdner Hofkapellmeister dürften die Lehrjahre unter der Herrschaft des Landgrafen von Hessen-Kassel von gravierendem Einfluss gewesen sein, und zwar nicht nur hinsichtlich von Quantität und Qualität seiner Ausbildung oder seiner Art des Umgangs mit Vorgesetzten und Untergebenen, sondern auch und vor allem im Hinblick auf sein Amtsverständnis.

In diesem Zusammenhang muss ich kurz auf die Person des Landgrafen zu sprechen kommen. Unter seiner Herrschaft am Mauritianum zu lernen und zu arbeiten: das war nicht bloß eine Formalie, weil sich der Regent, den Niederungen des Lebens entrückt, allein den hohen Staatsaufgaben gewidmet hätte. Nein, Moritz war nahezu omnipräsent. Auch wenn er sich häufig auf Reisen befand, ließ er doch die Geschäfte in seinem Stammland nie schleifen: Persönlich kümmerte er sich selbst um untergeordnetste Dinge und verließ sich keineswegs allein auf seine Verwaltung. Natürlich hielt er auch seine Schule stets unter Beobachtung; die Mauritaner hatten aktive Eingriffe ihres Regenten in den Schulalltag jederzeit zu gewärtigen<sup>19</sup>.

Moritz war ein Herrscher, der sich und seine Interessen immer wieder in Erinnerung brachte. Er agierte geradezu öffentlich. Aufmerksamen Zeitgenossen dürfte es nicht schwergefallen sein, seine Politik und ihre Konsequenzen zu verfolgen. Wieweit das auch für einen Mauritaner wie Schütz gilt, steht dahin; vorstellbar wäre durchaus, dass er in der Lage war, die Licht- und Schattenseiten von Person und Politik des Landgrafen zu registrieren und daraus Lehren für sein weiteres Leben zu ziehen. Ich möchte im folgenden an einige Vorausset-

18 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935), S. 343–355, hier S. 351.

19 Gerhard Menk, *Ein Regent zwischen dem Streben nach politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung des Politischen*, in: ders. (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000 (= Beiträge zur hessischen Geschichte 15), S. 7–78, insbesondere Teil IV: *Der „gelehrte“ Landgraf im Spannungsfeld von absolutistischem Streben, wissenschaftlichem Modernismus und dynastischen Traditionen*, S. 58 ff.

zungen und Eigenheiten von Moritz' Regentschaft erinnern; auch sie gehören, wie ich meine, zu den Wegen, die Schütz geprägt haben.

Von maßgeblichem Einfluss auf die Politik des Kasseler Landgrafen war die in Europa zunehmende konfessionelle Polarisierung<sup>20</sup>. Seit den 1580er Jahren verschärfte sich die Gegensätze zwischen den Bekenntnissen gravierend, angeheizt durch die Beschlüsse des Tridentinums und das Vordringen der reformierten Kirche. Begleitet wurde die derart wachsende religiöse Dynamik von einer politisch-sozialen: Die konfessionelle Abgrenzung begünstigte die Umbildung der Territorien in Staatsformen mit, wie es Heinz Schilling nannte, „frühabsolutistischer“ Prägung. Geistige und geistliche Klammer dieser neuen Staatsformen war die jeweilige Konfession; das Staatsgebilde war ein Konfessionsstaat, und die Gesellschaft wurde umfassender als je zuvor auf das jeweilige Bekenntnis eingeschworen. Religiös war man auch schon zuvor gewesen. Jetzt aber trat an die Stelle noch immer mannigfacher und häufig ungeordneter religiöser Praktiken eine an konkrete Formeln und Schriften gebundene Konfession, die mit bislang beispielloser Konsequenz durchgesetzt werden sollte. Die Vereidigung der Geistlichen auf die geltende Kirchenformel kann als *pars pro toto* gelten: als Teil eines auf die Erfassung aller Mitglieder der Gesellschaft zielenden religiösen Vereinheitlichungsprozesses. Vorbei waren die Zeiten konfessioneller Lässlichkeit, gar Koexistenz: Es gab nur noch eine monopolisierte Religion und einen monopolisierten Staat, dessen Herrscher – so jedenfalls die erklärte Absicht – über konfessionell gleichgeschaltete Untertanen gebot. In Deutschland erfasste diese Bewegung sämtliche Territorien in mehr oder weniger gleicher Weise; die Zementierung der Kleinstaaterie war ihr Resultat.

Auch Moritz zielte auf Ausbau und Absicherung seiner Herrschaft, und auch er bediente sich dazu, je länger er regierte, immer unverstellter der Religion, die er nicht nur aktiv, sondern bisweilen auch aggressiv als „*vinculum societatis*“ durchzusetzen versuchte. Seine Konfession war die calvinistische, und seine Maßnahmen zur konfessionellen Disziplinierung gehören in eine Reihe mit Strategien anderer calvinistischer Territorialherren, die die sogenannte „Zweite Reformation“ in Deutschland ausmachten.

Als Moritz nach dem Tode seines streng lutherischen Onkel Ludwigs IV. von Hessen-Marburg Ende 1604 die nördliche Hälfte von dessen Territorium mit der Universitätsstadt Marburg erbe, zögerte er nicht, unverzüglich dort mit der Einführung des reformierten Bekenntnisses zu beginnen, ohne Rücksicht auf das Testament seines Onkels, der jede religiöse Veränderung in seinem Land mit Erbverlust bedroht hatte. Es kam, wie es kommen musste: Moritz stieß auf teilweise erbitterten Widerstand; die Tarnung seiner Maßnahmen als „Verbesserungspunkte“ nützte ihm wenig. 1607 fanden die lutherischen Theologen der Marburger Universität in der rasch von Moritz' Vetter Ludwig V. gegründeten und mit kaiserlichen Pri-

20 Zum Folgenden vgl. vor allem Heinz Schilling, *Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620*, in: *Historische Zeitschrift* 246 (1988), S. 1–45; Gerhard Menk, *Die „Zweite Reformation“ in Hessen-Kassel. Landgraf Moritz und die Einführung der Verbesserungspunkte*, in: Heinz Schilling (Hrsg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Das Problem der „Zweiten Reformation“*. Wiss. Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte 1985, Gütersloh 1986 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 195), S. 154–183; Gerhard Menk, *Absolutistisches Wollen und verfremdete Wirklichkeit – der calvinistische Sonderweg Hessen-Kassels*, in: Meinrad Schaab, *Territorialstaat und Calvinismus*, Stuttgart 1993 (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 127), S. 164–238; Gerhard Menk, *Die Konfessionspolitik des Landgrafen Moritz*, in: *Landgraf Moritz 2000* (wie Anm. 19), S. 95–138. Vgl. außerdem die Überblicksdarstellung bei Kasper von Greyerz, *Religion und Kultur. Europa 1500–1800*, Göttingen 2000.

vilegien ausgestatteten Universität Gießen eine neue Heimstatt, in der sie gegen die calvinistische Machtpolitik des Landgrafen wirkungsvoll zu Felde ziehen konnten, natürlich beteiligten sich auch die juristischen Fakultäten beider Hochschulen an dem Konflikt. Eskaliert war die Lage aber schon 1605, und zwar in einem Bürgeraufstand in Marburg, dem Moritz einen Bildersturm in der Pfarrkirche folgen ließ<sup>21</sup>: Skulpturen wurden beschädigt oder entfernt, Kruzifixe verbrannt, Bilder übertüncht. Als Mahnmahl an die Bürger blieben die Zerstörungen bewusst erhalten – Heinrich Schütz wird sie, als er das Jurastudium in Marburg aufnahm, sicherlich ebenso registriert haben wie überhaupt die religiösen Fehden, an denen seine eigene Fakultät ja nicht unbeteiligt war.

Der hessische Landgraf vertrat seine reformierten Überzeugungen allerdings keineswegs in allen Belangen mit gleichem Nachdruck. So eifrig und unnachsichtig er den Calvinismus nicht nur in seinen Stammlanden, sondern auch in den neuen Territorien propagierte, so großzügig ging er mit seiner Konfession dann um, wenn Strategien der eigenen Selbstdarstellung auf dem Programm standen. Denn dabei spielte das Bild, und zwar als Herrscherbild, eine ebenso zentrale Rolle wie die Musik; kam es auf Repräsentation an, so gerieten calvinistische Vorbehalte gegen Bilderverehrung und prunkvolle Musik schon einmal ins Hintertreffen.

Moritz, dessen Gelehrsamkeit man allseits bestaunte, ja bewunderte und vielfach rühmte, sonnte sich im Glanze seines überregional bekannten und für Künstler aller Art attraktiven Kasseler Hoflebens; aber aller Glanz hatte vor allem anderen die Aufgabe, Position und Rang des Herrschers zu stabilisieren – nicht immer mit Erfolg, wie die Marburger Ereignisse belegen. Auch die Hofschule, das Mauritianum, war Teil der Selbstdarstellungspolitik des Landgrafen; vor allem sollte es den für einen religiösen und politisch-sozialen Konzentrationsprozess unverzichtbaren Nachwuchs an Verwaltungspersonal bereitstellen, das freilich bei aller umfassenden Bildung doch stets der Kontrolle durch den Landesherrn unterworfen blieb. Das hat in Einzelfällen zu Konflikten geführt, weil den Verständigen unter Moritz' Beamten die Defizite seiner Politik keinesfalls verborgen blieben<sup>22</sup>.

Aus der Monopolisierung der offiziellen, von oben verkündeten und gelehrten Konfession als Grundlage des Staatswesens und der Gesellschaft und aus der Rolle der Künste als Symbole für Gelehrtheit, Reichtum und Macht des jeweiligen Regenten erwuchs der geistlichen Musik eine Funktion, die sie in Deutschland so bislang noch kaum gehabt hatte, nämlich die eines Repräsentanten von Konfession und Staat mit Mitteln, an deren sinnliche Überzeugungskraft nichts heranreichte.

Ganz neu war das zwar nicht. Schon früher ließen sich Potentaten gerne durch musikalische Werke rühmen, und mit dem Lob des himmlischen Herrschers war seit jeher das irdische verknüpft. Jetzt aber hatte diese Doppelfunktion eine neue Qualität erlangt: Wurden Staat und Gesellschaft der totalen Kontrolle durch die Konfession mit ihren offiziellen Bekenntnisformeln und -schriften unterstellt, so avanciert jede Form geistlicher Musik, sei sie liturgisch gebunden oder nicht, eo ipso zu Staatsmusik, weil sie immer wieder aufs neue die geistigen und geistlichen Grundlagen der Gesellschaft sinnlich vergegenwärtigte. Am Prozess kontinuierlicher konfessioneller Selbstvergewisserung war die Musik in nicht geringem Maße

21 Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627)*, Marburg 1996 (= Materialien zur Kunst- u. Kulturgeschichte in Nord- u. Westdeutschland 23), S. 29 ff.

22 Menk (wie Anm. 19), S. 61 f.

beteiligt. Handelte es sich darüber hinaus um kunstvolle mehrstimmige Musik, so konnte die Verbindung vieler vokaler wie instrumentaler Stimmen zu einer höheren Einheit als Symbol für die konfessionelle Einheit einer vielstimmigen Gesellschaft dienen. Und wie in der Musik die rationale Kontrolle des Tonsatzes Eigenmächtigkeiten der Interpreten in Grenzen hielt, so trachtete die Kirche danach, die Vielzahl individueller religiöser Handlungsmuster des Volkes konfessioneller Kontrolle zu unterwerfen. Zu solchen symbolischen Werten geistlicher Musik kam schließlich noch ihre Funktion glanzvoller Repräsentation – zumal wenn eine gut ausgestattete Hofkapelle zur Verfügung stand. Komponisten bzw. Kapellmeister, die solche Musik schufen bzw. angemessen realisierten, war höchste Wertschätzung und Aufmerksamkeit gewiss.

Heinrich Schütz hat sich dieses Verständnis geistlicher Musik und ihrer Funktion ganz zu eigen gemacht. Aus den Möglichkeiten, die der Musik im Zuge der Konfessionalisierung zufließen, zog er den größtmöglichen Profit – wenn auch nicht mehr am calvinistischen Hof in Kassel, sondern am lutherischen Hof in Dresden, dessen Regent, Kurfürst Johann Georg I., zwar weitaus weniger gebildet war als sein Kasseler Kollege, aber wie dieser eine konfessionell ausgerichtete Politik betrieb.

Schütz komponierte zu den religiös grundierten Machtstrategien seines Dienstherrn und seiner Beamten (unter denen Schütz' Vorgesetzter, der militante Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, eine besonders unrühmliche Rolle spielte) gewissermaßen die Begleitmusik auf höchstem Niveau. Schon der Auftakt war vielversprechend: Im Sommer 1617 besuchte Kaiser Matthias zusammen mit seinem Bruder Maximilian und dem böhmischen König Ferdinand den sächsischen Kurfürsten in der Elbemetropole. Es ging natürlich um Konfessionspolitik, nämlich um die Zustimmung des lutherischen Sachsen zur Wahl des katholischen Ferdinands zum nächsten Kaiser – jenes Kaisers, der nach seiner Wahl zwei Jahre später unverzüglich daran ging, das abtrünnige Böhmen mit Krieg zu überziehen, womit das große Schlachten in Mitteleuropa seinen Anfang nahm. Heinrich Schütz, gerade erst am Jahresbeginn zum Kapellmeister bestellt, verfasste nicht nur ein lateinisches Begrüßungsgedicht, er schrieb außerdem ein allegorisches Ballett<sup>23</sup>: die Huldigung der Potentaten durch Neptun und die Elbnymphen ebenso wie durch Apoll nebst den neun Musen – beiläufig eine Demonstration, wie gut sich der frisch gebackene Kapellmeister auch im Umkreis der brandneuen Gattung des Musiktheaters auskannte.

Und als Ende Oktober 1617 mit den Feierlichkeiten anlässlich des hundertjährigen Reformationsjubiläums die konfessionelle Politik der „Ab- und Ausgrenzung, der Polemik und Verleumdung“<sup>24</sup> einen Höhepunkt erreicht hatte<sup>25</sup>, der nur zu bald seine furchtbare kriegerische Fortsetzung finden sollte, lieferte Heinrich Schütz (neben Michael Praetorius) mit großbesetzten und klangprächtigen Kompositionen ein weiteres Meisterstück am kursächsischen Hofe ab; seine Karriere dort war damit endgültig gesichert. Auch weiterhin sah der Dresdner Hofkapellmeister, wie Joshua Rifkin deutlich gemacht hat, seine Aufgabe nicht allein im

23 *Wunderlich translocation Des Weitberühmbten und fürtrefflichen Berges Parnassi [...]*. Vgl. den Text in Schütz GBr, S. 44–51. Die Musik ist verloren.

24 Schilling 1988 (wie Anm. 20), S. 42.

25 Zu den Polemiken während der Reformationsfeierlichkeiten in Dresden vgl. Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37, vor allem S. 30 ff.

Komponieren und Aufführen von geistlichen Werken überhaupt, sondern vor allem darin, zu repräsentativen politischen Anlässen in Erscheinung zu treten und Werke zu schaffen und aufzuführen, die „von ihrer klanglichen Ausstattung, Satztechnik und Form her die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des [...] Komponisten stellten und ihm die reichsten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten boten“<sup>26</sup>.

Schütz' Selbstverständnis als Kapellmeister gründete in der staatstragenden Funktion der Religion an einem konfessionellen Hof sowie in der doppelten Rolle, die dazu die Musik spielte: als sinnliche Vergegenwärtigung der Konfession ebenso wie als klangliches Symbol von Macht und Herrschaft. Wer hier aktiv tätig war, als Komponist und als derjenige, der zusammen mit der Kapelle die klangliche Realisierung der Musik verantwortete, dem waren ideelle Anerkennung und materielle Zuwendung gewiss. Im übrigen zog der politisch-konfessionelle Wettbewerb den musikalischen Wettbewerb nach sich; ihn konnte nur bestehen, wer die besten Ausführenden, aber ebenso den besten Komponisten bestallt hatte – und der beste zu sein verpflichtete dazu, sich ständig auf höchstem Niveau zu halten und neben den erworbenen Grundlagen aktuelle Tendenzen nicht aus den Augen zu verlieren: auch das Ansprüche, die der Komponist und Hofkapellmeister Heinrich Schütz sich ohne Abstriche zu eigen machte.

Die Basis zu solchem Amtsverständnis war fraglos in den Jahren unter der Herrschaft von Landgraf Moritz gelegt worden. Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass die Indienstnahme geistlicher Musik zu politischen Zwecken natürlich auch dort eine eminente Rolle spielte, wo Schütz seine musikalische Ausbildung perfektionierte: im Venedig des frühen 17. Jahrhunderts. Natürlich dominierte auch hier die Religion das öffentliche Leben wie den privaten Alltag. Vor allem der Marienkult trieb höchste Blüten, schon angesichts der mythologischen Gründung der Serenissima am 25. März 421, am Tage Mariae Verkündigung – wobei man Gottes Gnadenzusage gegenüber der Jungfrau direkt „auf die Republik übertrug“<sup>27</sup>. Hinzu kam das Schutzpatronat des Evangelisten Markus. Wesentlich aber in unserem Zusammenhang war die Einbeziehung einer spezifischen venezianisch gefärbten Religionsausübung als Bollwerk im spannungsreichen Verhältnis zu Rom, demgegenüber Venedig seine geistliche Unabhängigkeit und seine politische Überlegenheit zu demonstrieren suchte. Die religiöse Selbstdarstellung und Distanzierung von Rom manifestierte sich vorab in individuellen liturgischen Formen, insbesondere an San Marco, wo etwa die Feste venezianischer Heiliger mit anderen Gesängen und Texten begangen wurden als von Rom vorgeschrieben<sup>28</sup>. Es wäre vielleicht übertrieben, wollte man solche innerkatholischen liturgischen – und damit zugleich eminent politischen – Kontroversen in Analogie setzen mit den zur selben Zeit ausgetragenen Konflikten in den lutherischen Teilen Hessen-Kassels um das reformierte Abendmahl, die Landgraf Moritz das Leben schwer machten. Dennoch ließe sich durchaus vorstellen, dass ein sensibler Zeitgenosse wie Schütz Parallelen erkannt hat: Hier wie dort war die Konfession mit ihren spezifischen Formen und Riten keine Sache des täglichen Lebens allein, sondern zugleich Inbegriff von Herrschaftsausübung. Und hier wie dort sicherte eine ebenso vollkommene wie aufwendige musikalische Zuarbeit Ansehen und Einfluss.

26 Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21, hier S. 17.

27 Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001, S. 14.

28 Ebd., S. 16 f.

Konfessionelle Konflikte führten allerdings keineswegs automatisch zu entsprechenden musikalischen Konflikten. Die naheliegende Vorstellung, erst jetzt sei es zu spezifisch katholischer, lutherischer und reformierter Musik gekommen, ist in dieser Pauschalität kaum zu halten. Sicher, die Dominanz der lateinischen Messe im katholischen Ritus mochte hier ein Festhalten am älteren Stil begünstigen, während die lutherische Konfession eine bildhaft-prägnante, am Bibeltext oder Kirchenlied orientierte und aktuelle Tendenzen aufgreifende Musik förderte. Demgegenüber duldete der Calvinismus als musikalischen Beitrag zur Konfession im wesentlichen allein den einstimmigen Gesang der Gemeinde. Aber Landgraf Moritz hatte trotz seiner reformierten Überzeugungen nicht die geringsten Schwierigkeiten damit, eine möglichst glanzvolle Hofkapelle zu unterhalten. Statt die Musik an seinem Hofe auf einstimmigen Gemeindegesang zu reduzieren, zeigte er im Gegenteil größtes Interesse an kunstvoller und aktueller Figuralmusik. Auch das dürfte seinen Eindruck auf Schütz nicht verfehlt haben. Er hatte gesehen, dass innerhalb der Strategien zur Selbstdarstellung eines Landesherrn der Musik eine Rolle zufallen konnte, die mit der religiösen Konfession desselben Regenten keineswegs oder doch nur schwer vereinbar sein musste, dass also, anders gesprochen, die repräsentative Wirkung der Musik allemal wichtiger als ihre konfessionelle Zuverlässigkeit war.

Das ist vielleicht mit eine Erklärung dafür, dass Schütz als kursächsischer Kapellmeister am mächtigsten lutherischen Hof in Deutschland es sich leisten konnte, die mehrstimmige Bearbeitung lutherischer Kirchenlieder zu vernachlässigen, obwohl sie doch eigentlich im Streit der Konfessionen als ideale musikalische Waffe getaugt hätten. Und auf der anderen Seite konnte der Lutheraner Schütz 1625 eine Sammlung mit Vertonungen lateinischer Bibel- und Andachtstexte veröffentlichen und dem katholischen Fürsten Hans-Ulrich von Eggenberg widmen, einem Vertrauten des katholischen Kaisers (ich spreche natürlich von den *Cantiones sacrae*). Beides, die Ignorierung der Choralbearbeitung ebenso wie die Widmung an Eggenberg, überrascht nur auf den ersten Blick. Denn der Konfessionalismus zeitigte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, verstärkt aber zu Beginn des großen Krieges, bemerkenswerte Allianzen, vor allem anticalvinistische zwischen lutherischen Fürsten und dem katholischen Kaiserhof in Wien. Darunter hatte schon Landgraf Moritz zu leiden gehabt, dessen lutherischer Vetter Ludwig V. von Hessen-Darmstadt nicht nur kaiserliche Privilegien für seine neue Giessener Universität erreicht hatte, sondern darüber hinaus gegen Moritz' Durchsetzung der reformierten Konfession in den Marburgischen Landen mit Erfolg beim Wiener Hof Klage führte<sup>29</sup>. Eine erst recht aggressive Haltung gegenüber dem Calvinismus zeichnete Hoë von Hoënegg am sächsischen Hof aus<sup>30</sup>. In diesen Kontext fügt sich Schützens Musik nahtlos ein – die *Cantiones sacrae* mit der Widmung an den hohen katholischen Beamten schon deshalb, weil sie, wie Jürgen Heidrich gezeigt hat<sup>31</sup>, direkt in die politischen Aktivitäten während der Frühphase des Krieges involviert waren, als die diplomatischen Drähte zwischen Dresden und Wien glühten und man an der Elbe mit allen Mitteln – und das heißt: auch mit musikalischen – versuchte, die Verfolgung der böhmischen Lutheraner durch den Kaiser aufzuhalten oder wenigstens zu mildern.

29 Menk 2000 (wie Anm. 20), S. 105 ff.

30 Dazu nochmals Herbst (wie Anm. 25).

31 Jürgen Heidrich, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: Sjb 18 (1996), S. 53–64.

So wuchs der Musik eine nicht unerhebliche Rolle zu im Streit der Konfessionen, dem sich auch ein Musiker vom Format Schützens nicht entziehen konnte und der sein Leben über weite Strecken begleitete. Die Musik beförderte die Außendarstellung des jeweiligen Potentaten und steigerte dessen konfessionelle Attraktivität. Die Mittel aber, derer sich die Komponisten zu diesem Zwecke bedienten, waren – sieht man vom Extrem des einstimmigen reformierten Gesangs ab – grundsätzlich dieselben, und sie richteten sich nicht nach Konfessionen, sondern nach den Kriterien satztechnisch und stilistisch guten Komponierens, einer sinnvollen klanglichen Einrichtung sowie der angemessenen Beachtung und Adaptierung neuer Entwicklungen auf dem Gebiet der Komposition wie der Aufführungspraxis. Musik war gegenwärtig im Gottesdienst, sie diente zur Unterhaltung ebenso wie zur Repräsentation: Das galt überall, gleich, ob an reformierten Hofhaltungen wie in Hessen-Kassel, an lutherischen wie in Dresden oder an katholischen wie in Venedig.

Für Schütz waren das optimale Bedingungen. Selbst lutherischen Bekenntnisses, ausgebildet unter der Regentschaft eines konfessionell immer militanter agierenden calvinistischen Landgrafen, musikalisch entscheidend geprägt durch den Unterricht im Umkreis des Machtzentrums im katholischen Venedig und schließlich im Dienste wieder eines lutherischen Kurfürsten, wusste er nicht nur, was man am Hof von ihm wünschte, er hatte darüber hinaus sich die jeweils geforderte Musik zu seiner eigenen Sache gemacht. Konfessioneller Hof und Hofkapellmeister zogen an einem Strang. Schütz konnte das tun, was er immer anstrebte: anspruchsvolle, seinen kritischen Maßstäben genügende Musik zu schreiben und dabei auch neue Tendenzen, soweit sie ihn interessierten, aufzugreifen. Und indem er das tat und seine Produktionen in groß angelegten Drucken publizierte, durfte er gewiss sein, ganz im Sinne seines Landesherrn und dessen konfessioneller Politik zu handeln. Unter derart günstigen Bedingungen fiel die Kehrseite der Medaille, die extreme Abhängigkeit von der Person des Regenten, nicht weiter ins Gewicht.

Das änderte sich erst im Verlauf des 30jährigen Krieges, als die materielle Basis der Dresdner Hofmusik zusammenbrach und der Kurfürst alle Klagen seines Kapellmeisters ignorierte. Nach Kriegsende stand zwar bald erneut ein Fundus an Musikern bereit, der Schütz, wie der 3. Teil der *Symphoniae sacrae* beweist, wieder groß angelegte Musik zu schreiben erlaubte. Doch die Zeiten hatten sich geändert – wie Schütz spätestens mit dem Amtsantritt Johann Georgs II. erkennen musste. Zwar ließ sich der Fortfall konfessioneller Militanz leicht verschmerzen, und repräsentative Aufgaben hatte die Musik nach wie vor. Aber ihre Faktur war, allen Warnungen des alten Kapellmeisters zum Trotz, eine andere geworden. Nicht die Funktion, sondern die Beschaffenheit der Musik änderte sich grundlegend. Mit dem neuen Kurfürsten hielt eine neue italienische Musik Einzug. Neue musikalische Wege strömten nach Dresden – Wege freilich, die nicht mehr diejenigen Schützens waren.