

# Komponieren in dunklen Gefahren

## Heinrich Schütz und Hugo Distler

STEFAN HANHEIDE

Wenn im Rahmen eines Internationalen Heinrich-Schütz-Festivals gleichzeitig der 100. Geburtstag des Komponisten Hugo Distler gefeiert wird, so bedarf diese Verknüpfung einer Begründung. Über die gemeinsame Verankerung in der evangelischen vokalen Kirchenmusik hinaus stellt sich die Frage, inwieweit es Berührungen zwischen beiden Komponisten gab. Was interessierte den Komponisten des 20. Jahrhunderts am Meister des 17. Jahrhunderts? Welchen Einfluss hatte der Ältere auf den Jüngeren? Inwieweit hat Distler bei Schütz etwas gefunden wie Inspiration, Faszination, Orientierung, Anregung? Welche Gemeinsamkeiten sind im Leben und Schaffen beider Komponisten zu erkennen? Welche Verstehensperspektiven ergeben sich aus einer Gegenüberstellung?

Die wohl bekannteste Übereinstimmung besteht in dem Titel *Geistliche Chormusik*, den beide Komponisten für eines ihrer bedeutendsten Werke wählten. Heinrich Schütz hatte 1648 eine Sammlung von 29 Motetten zu fünf bis sieben Stimmen mit Generalbass ad libitum veröffentlicht. Distler begann im Januar 1934 unter dem gleichen Titel eine Serie von Motetten. Wie er zuvor mit seinem Zyklus *Der Jahreskreis* schon einmal eine Reihe kleiner zwei- bis dreistimmiger Sätze für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres vorgelegt hatte, wollte er jetzt eine ähnliche Folge groß angelegter Motetten komponieren. Bis 1935 wurden aber nur sechs Beiträge fertig und 1936 gab er den Plan eines vollen Motettenjahrgangs auf<sup>1</sup>. Später fügte er noch drei Motetten hinzu, die aber aus anderem Anlass entstanden waren. So ist Distlers *Geistliche Chormusik* op. 12 mit nur neun Motetten ein Torso geblieben. Das gilt jedoch letztlich auch für Schützens *Geistliche Chormusik* op. 11, die als „Erster Teil“ veröffentlicht wurde, der aber nie mehr ein zweiter Teil folgte. Textlich schöpfen beide Komponisten aus der Bibel und der geistlichen Dichtung. Die Anbindung an den Jahresverlauf des Gottesdienstes spricht nur Distler deutlich aus; bei Schütz bleibt diese liturgische Ausrichtung ungenannt. Während Schütz dezidiert auch an eine instrumentale Besetzung der Stimmen denkt, kommt für Distler nur eine chorische in Frage<sup>2</sup>.

Noch weitere Werke Distlers können auf Schütz zurückgeführt werden: Da sind zunächst die drei *Geistlichen Konzerte* für Singstimme und Orgel (Cembalo) op. 17, die von der Besetzung her an die *Kleinen Geistlichen Konzerte* Schützens erinnern, besonders an die ganz wenigen für nur eine Singstimme. Während Schütz eine Generalbassbegleitung vorsieht, ist die Orgel bei Distler „nicht als bloß begleitender Continuo, sondern als selbständig konzertierendes Instrument behandelt“, wie es in der Vorrede lautet. Schließlich stehen die oratorischen Werke beider Komponisten in Beziehung, die *Weihnachtsgeschichte* von Distler mit der *Weihnachts historie* von Schütz und die *Choralpassion* Distlers mit den drei *Passionen* von Schütz. Auch zwischen

1 Zu den Einzelheiten der *Geistlichen Chormusik* op. 12 sowie zu Distler allgemein vgl. das Standardwerk von Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002.

2 Allerdings hat man Schütz'sche Motetten zu Distlers Zeiten vorrangig mit a-cappella-Chören aufgeführt (s. u.).

diesen Kompositionen hier gibt es Übereinstimmungen und Modifikationen, die hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden sollen.

Es ist ersichtlich, dass Distler sich wiederholt am Schütz'schen Œuvre für eigene Kompositionen inspiriert hat. Vor allem waren es Werkideen, Besetzungen und formale Anlagen, die ihn angeregt haben. Im Gestalterischen hat er gegenüber der Schütz'schen Vorlage immer wieder andere Wege gewählt. Entsprechend wendet sich Distler in der Vorrede zur ersten Motette der *Geistlichen Chormusik* ausdrücklich gegen Stilkopie und Nazarenertum. Dass davon nicht die Rede sein kann und sich vor allem die Distler'sche Rhythmik, Harmonik und Stimmführung deutlich von der Schütz'schen unterscheidet, wird jedem Hörenden sofort offenbar.

Es war aber nicht nur Schütz, sondern die Musik des gesamten Reformationszeitalters, die für Distler zu einer Quelle der Orientierung wurde. Er spricht in Texten von den Komponisten „Ekkard, Gumpelzhaimer, Haßler, Langer, Schein, Schröder, Johann Walter, Scheidt, Krieger und Fischer“, auf die man zurückkommen möge<sup>3</sup>. Letztlich ist es jedoch keineswegs nur das Musikalische, was ihn interessiert. Er findet in der Musik jener Reformationszeit vielmehr eine Weltanschauung, die ihn fasziniert. Darüber äußert er sich in einem Aufsatz in den *Lübeckischen Blättern* Anfang 1932 unter dem Titel *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*. Er bewundert die Sparsamkeit und Ökonomie, die kurze, karge, gedrängte Sprache. Die größtmögliche Konzentration schütze vor Flachheit oder Er-lahmung. Die lapidare Ausdruckskraft sei tief verwurzelt im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen. Er sieht in der musikalischen Denk- und Gestaltungsweise einen Zeitgeist, der in seiner Beschränkung glücklich mache, durch humanistische Weltanschauung befreit und geläutert sei, dabei zutiefst im Religiösen verankert. Seine Gedankenführung gipfelt in einer längeren Passage mit folgenden Worten<sup>4</sup>:

Wir bewundern an der Musik der frühen Zeit ihre gemeinschaftbindende Tendenz. Vielleicht kommt sie eben in dieser Beziehung unserer Denk- und Fühlungsweise am nächsten. Was könnte in einem tieferen Sinne Ausdruck unseres kollektivistischen Zeitgeistes werden, der wiederum die lutherische Idee von der Freiheit eines jeglichen Christenmenschen in der Gemeinde fordert. Ja zwar Selbstverantwortlichkeit der Einzelpersonlichkeit, doch im Dienste, für und aus einer höheren Gemeinschaft heraus! Nichts im weiten Ausdrucksbereich der gesamten Kunst entspricht unseres Erachtens diesem Gemeinschaftswillen mehr als das lineare Stilprinzip der Musik. [...] Jede Stimme [...] ist gleichberechtigt, d. h. gleichverantwortlich. [...] Welch glückseliger utopischer Staatsgedanke, dem wir nur recht emsig nacheifern mögen! Und wiederum lehrt uns jene Polyphonie der Alten noch etwas anderes: daß alle Stimmen in ihrer Vielheit zwar Recht und Pflicht haben, ihre Selbständigkeit zu wahren, doch eben diese Selbständigkeit stets einer hohen Gesamtidee zu opfern bereit sein müssen: der Tonalität – der Staatsidee. Über die Spannweite der Tonalität mögen wir heute großzügiger denken als unsere Vorvorfahren, sie umfaßte nur die engen Bezirke der Tonika und ihrer Dominanten. Doch mögen wir uns immerhin vor zu weiterherziger Denkweise hüten! – Am deutlichsten ausgeprägt findet sich diese Art von Gemeinschaftsmusik in der Chormusik, die natürlicherweise eben in solchen Perioden der Herrschaft der polyphonen Idee führend ist. In der Tat ist sie es im Musikschaffen der Zeit bis zum 17. Jahrhundert.

Distler beschreibt hier seine Vorstellung von der Musik des Reformationszeitalters und seine innere Nähe dazu. Der von ihm zentral verwendete Begriff der Gemeinschaft und des Gemeinschaftsmusizierens, dem er sich verpflichtet fühlt, ist essentielles Gedankengut der bündischen Jugendbewegung der Zwanzigerjahre. Die nationalsozialistische Ideologie griff dieses Ideengut auf und machte es für eigene Zwecke nutzbar. Dem Gemeinschaftsmusizie-

3 Hugo Distler. *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: Lübeckische Blätter 72 (1932), S. 54.

4 Ebd., S. 56.

ren kommt die Chormusik entgegen, deren Bedeutung für die Alte Musik Distler jedoch viel zu hoch einschätzt. Darin ist er Kind seiner Zeit. Während die Musik von Schütz zu Distlers Zeit in der Regel mit a-cappella-Chören aufgeführt wurde, arbeitet die heutige, historisch informierte Aufführungspraxis viel mehr mit vokalen und instrumentalen Solostimmen.

Bezeichnend an Distlers Ausführungen ist auch, dass er den gesamten Text aus der Wirterspektive schreibt. Das ist keineswegs der pluralis majestatis und auch nur bisweilen die Einbeziehung des Lesers in die Gedanken des Autors, sondern vielmehr das Sprachrohr all jener Gleichgesinnten, die sich dem gemeinschaftlichen Musizieren der Alten Musik wieder zuwenden – eben jener neuen Gemeinschaft, die er in Lübeck wohl erfuhr.

Distler will das Reformationszeitalter, „jene dunklen Jahrhunderte voller politischer, geistiger und religiöser Unruhe“, wie er schreibt, in dieser ideologischen Hinsicht mit der eigenen Gegenwart verknüpfen. Als er das Anfang 1932 schrieb, ahnte er noch nicht, dass sich jene frühe dunkle Zeit bald auf ganz andere Weise mit der Seinen verknüpfen würde. Seinem Land und der gesamten Menschheit stand eine noch viel dunklere Zeit unmittelbar bevor, die ihn selbst zu Grunde richten sollte. Häufig werden beide Zeitabschnitte als Deutschlands dunkelste Jahre bezeichnet<sup>5</sup>. Die zwölf Jahre des Nationalsozialismus finden in den Wirrnissen des Dreißigjährigen Krieges ein Pendant. Schütz vertonte schon 1621 einen Text, der mit den Worten „Dunkle Gefahren des Krieges belasten so lange schon Deutschland“ beginnt: Es handelt sich um das Konzert *Tentoniam dudum belli* (SWV 338). Wie jener von 1618 bis 1648 dauernde Krieg die Hauptphase von Schützens beruflicher Tätigkeit geprägt hat, so liegt fast die gesamte Schaffenszeit Distlers in der Zeit des Nationalsozialismus. Beide, Schütz und Distler, haben also in den dunkelsten Gefahren, die ihr Land jemals belasteten, leben und komponieren müssen. Schütz war zu Beginn dieser Zeit 33 Jahre alt, Distler 25 Jahre. Hierin lassen sich beachtliche und bedenkenswerte Gemeinsamkeiten finden. Dass zwischen beiden dunklen Zeiten erhebliche Unterschiede bestehen, darf als historisches Allgemeinwissen angenommen werden, weshalb weitergehende Ausführungen verzichtbar sind.

Anders als der wohlbehütet aufwachsende Schütz hatte Distler ein unstetes Elternhaus. Dem unehelichen Kind stand von Beginn an nur die Mutter zur Verfügung. Sie verließ den Jungen im Alter von vier Jahren, um mit ihrem neuen Ehemann nach Amerika zu gehen. Distler blieb bei den Großeltern in Nürnberg.

Auch Schütz wurde recht früh von den Eltern getrennt. Mit 14 Jahren folgte er dem drängenden Angebot des Landgrafen Moritz von Hessen, ihm am neugegründeten Collegium Mauritianum in Kassel, anschließend an der Universität Marburg eine juristische Ausbildung zukommen zu lassen. Schließlich schloss sich noch die vierjährige Weiterbildung bei Giovanni Gabrieli in Venedig an, zunächst vom Landgrafen, dann von den Eltern finanziert. Eine mustergültige Förderung also, wie man sie jedem Talent heute nur wünschen mag. Wie Schütz, so gelangte auch Distler – trotz erheblich geringeren finanziellen Spielraums – an eine hochwertige Ausbildung. Er kam 1927 nach dem Abitur in Nürnberg an das Leipziger Konservatorium. An dieser erstrangigen Ausbildungsstätte in Deutschland fand er hervorragende Lehrer, die sein außergewöhnlich kreatives Talent erkannten. Klavier studierte er bei Carl Adolf Martienssen, Tonsatz und Komposition bei Hermann Grabner und Orgel bei Günther Ramin. Mit ihm studierten in Leipzig Wolfgang Fortner und Kurt Hessenberg. Aus finanziel-

5 Z. B. Lion Feuchtwanger, *Exil*, Rudolstadt o. J. (1939), Schlusswort.

len Gründen konnte Distler die Ausbildung nicht ganz zu Ende führen und musste seinen Lebensunterhalt verdienen. Er kam im Januar 1931, mit 22 Jahren, als Organist an die Lübecker Jakobi-Kirche – eine äußerst gering bezahlte Stellung. Mit dem gleichen Beruf begann auch Schütz: Er wurde 1613, mit 28 Jahren, zweiter Organist am Hof in Kassel. Aus dieser bescheidenen Anfangsstellung entwickelten sich beide Komponisten schnell weiter. Schütz wurde bald vom sächsischen Kurfürsten umworben, und Landgraf Moritz musste ihn nach zähem Ringen schließlich 1617 an den Hof in Dresden ziehen lassen, in eine der führenden musikalischen Positionen jener Zeit. Genau eine solche herausragende Position hatte sich auch Distler spätestens mit der Übernahme des Berliner Staats- und Domchores und der Professur an der Berliner Musikhochschule 1940 erworben. Beide Komponisten waren, als sie in diese führenden Ämter gelangten, 32 Jahre alt. Beide begannen ebenso früh mit der Publikation eigener Werke. Schützens op. 1, die *Italienischen Madrigale*, erschienen 1611; Schütz war 26 Jahre alt. Distler veröffentlichte mit 23 Jahren sein op. 1, die *Konzertante Sonate* für zwei Klaviere. Schnell folgten weitere Kompositionen, zunächst bei Breitkopf & Härtel, dann ab op. 5, dem Ende 1932 fertiggestellten *Jahrkreis*, bei Bärenreiter. Der Karrierestart beider Komponisten war also geglückt.

An diesem Punkt begannen für beide Komponisten jene dunklen Jahre und Gefahren. Der 1. Mai 1933 war die letzte Möglichkeit, in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei einzutreten. Danach gab es eine Eintrittssperre und erst 1937 sollten wieder Eintritte möglich werden. Zwischen Mitte April, als diese Eintrittssperre bekannt wurde, und dem 1. Mai sind mehr als 1,5 Millionen Deutsche in die Partei eingetreten. Auch Distler musste sich für oder gegen die nun Herrschenden entscheiden. Wohl auf Anraten, vielleicht auf Drängen seiner Lübecker Vertrauten hat er sich für die Partei entschieden. Seine völlig ungesicherte finanzielle Situation, ein Einkommen am untersten Level und die verheerende Arbeitslosigkeit in Deutschland mögen diesen Entschluss befördert haben. Von einem überzeugten Nationalsozialisten trennten ihn allerdings Welten. Es gibt einige wenige Kompositionen, die der NS-Ideologie mehr oder weniger huldigen<sup>6</sup>. An erster Stelle ist die szenische Kantate *Ewiges Deutschland* zu nennen, die im Mai 1934 im Lübecker Stadttheater aufgeführt wurde. Sie wurde von Distler allerdings nicht zum Druck gegeben, nicht mit einer Opus-Zahl versehen und das unvollständig erhaltene Manuskript ist nur in Teilen von Distler selbst geschrieben. Die Texte von anderen seiner Werke reden ideologischen Positionen das Wort: Die Kantate *An die Natur* op. 9,1, deren Text Distler unter dem Pseudonym Franz Bayer vermutlich selbst verfasst hat, ist ein Hymnus auf die Natur, aber auch auf die Welt der Arbeit. Sie wurde beim Ersten Nationalsozialistischen Musikfest im August 1933 in Bad Pyrmont vom Bremer Domchor unter Richard Liesche uraufgeführt. Das *Neue Chorliederbuch* op. 16, 1936–1938 entstanden, ist, wie Distler ironisch kommentiert, „ganz in der Linie dessen, was man heute will, ein Loblied auf das bäuerliche Jahr“. Er schlägt seinem Dichter sogar vor, eine Folge „Mutter und Kind“ zu machen<sup>7</sup>.

6 Stefan Hanheide (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, Osnabrück 1997, besonders Philipp Schmidt-Rhaesa, *Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte*, S. 59–80.

7 Vgl. Stefan Hanheide, „... eine verrenkte Gliederpuppe“. *Hugo Distlers Schaffen zwischen Parteintritt und Freitod*, in: Hans-Joachim Erwe u. Werner Keil (Hrsg.), *Festschrift Rudolf Weber zum 60. Geburtstag*, Hildesheim u. a. 1997, S. 102–117, hier S. 112.

Auch Schütz hat eine Reihe von politischen Werken komponiert, die dem Land und ihrer politischen Führung huldigen. Gleich zu Beginn seiner dunklen Jahre, 1621, schuf er zwei Werke zur Huldigung der schlesischen Stände vor seinem Kurfürsten Johann Georg in Breslau. Es sind das schon erwähnte Konzert *Teutonium dudum belli* und das *Syncharma musicum* (SWV 49). Der Sachsenherzog, Schwertträger des römischen Reiches, wird gefeiert, er bringe dem willkommenen Land die Gaben des Friedens. Noch deutlichere Huldigungen spricht das Konzert *Da pacem Domine* (SWV 465) aus. Zum Kurfürstentag im Herbst 1627 in Mühlhausen geschaffen, werden die sechs Kurfürsten und Kaiser Ferdinand mit Vivat-Rufen begrüßt: „Vivat Moguntinus, vivat Trevirensis, Coloniensis, Saxo, Bavarus, Brandenburgicus, vivat Ferdinandus, Caesar invictissimus“. Diese Schütz'schen Begrüßungsformeln der politischen Führung von 1627 hätten drei Jahrhunderte später, 1933, nur heißen können: „Heil Hitler“<sup>8</sup>, wobei jeglicher Vergleich der historischen Persönlichkeiten hier allerdings unterbleiben soll. Von einer solchen Begrüßungsformel war Distler um Einiges entfernt.

Die Handschrift von Schütz' *Da pacem, Domine*, seiner wohl größten politischen Komposition, ist Deutschlands zweiter dunkler Zeit zum Opfer gefallen. Sie gehörte zur Gottholdischen Bibliothek, lagerte in der Universitätsbibliothek zu Königsberg und ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Noch gibt es Hoffnungen, sie wiederzufinden.

Es hatte übrigens nach Schütz eine lange Tradition, sich in politisch prekärer Zeit kompositorisch hinter sein Land zu stellen. Brahms' *Triumphlied* und Wagners *Kaisermarsch* für den Krieg 1870/71, Regers *Vaterländische Ouvertüre* am Beginn des Ersten Weltkrieges sind prominente Beispiele aus jüngerer Zeit, die Distler vertraut gewesen sein dürften. Erst nach 1945 hat die musikalische Kunst in Deutschland eine vornehmlich kritische Position zur Politik der Gegenwart eingenommen. Am entschiedensten findet sich diese Haltung bei Hans Werner Henze und Luigi Nono. Namhafte Vertreter einer antifaschistischen Komposition vor 1945 sind Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann. Distler gehörte nicht dazu. Vielleicht lässt sich seine Wut im Cembalokonzert, das er selbst als „wütendes Stück“<sup>9</sup> bezeichnete, heraus hören, z. B. aus den brutalen Akkordschlägen des ersten Satzes. Vielleicht lässt sich im *Mörrike-Chorliederbuch* ein Rückzug in die innere Emigration erkennen. Aber vom offenen Protest ist Distler ebenso weit entfernt wie vom „Heil Hitler“ und von einer Widmung eines seiner Werke an den Führer. Solche Widmungen schienen allerdings zu jener Zeit weit verbreitet zu sein: Im Oktober 1933 meldete die *Zeitschrift für Musik*<sup>10</sup>:

Seit Monaten gehen dem Führer Stöße von Kompositionen zu. Jeder Komponist bittet, sein Werk dem Führer widmen zu dürfen. Da jedoch die hierzu erforderlichen Nachprüfungen nicht möglich sind, wird dringend gebeten, die Kompositionen den Verlegern zur Begutachtung vorzulegen.

Zu diesen Komponisten gehörte Distler nicht. Er hat, von den genannten marginalen Ausnahmen abgesehen, nicht wie viele andere offen für die Partei komponiert, aber auch keine kritische Haltung eingenommen.

8 Genau genommen war die Begrüßungsformel „Heil Hitler“ nicht eine Begrüßung Adolf Hitlers, sondern eine allgemeine Grußformel wie „Guten Tag“. Allerdings wurde sie auch als Hochruf auf Hitler benutzt.

9 Brief vom 14. Mai 1936 an Frau Dr. Wex, zit. nach Ursula Herrmann, *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin 1972, S. 95.

10 *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 1184.

Ähnlich liegt die Sache bei Schütz. Auch bei ihm finden wir keine komponierte Klage über die Verheerungen der Zeit oder inständige Friedensbitten wie bei seinen Komponistenkollegen Johann Erasmus Kindermann, Johann Hildebrand, Johann Werlin und Melchior Franck<sup>11</sup> oder den Dichtern Andreas Gryphius und Johann Rist.

Dabei durchzieht die Schütz'schen Schriftstücke zwischen 1632 und 1641 wie ein roter Faden die Klage über den Krieg. Er spricht von den „anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften“, von „Ruinen und eingerissenen Unordnungen“ vom „unseligen Krieg“, vom „trübseligen Zustand in unsern geliebten Vatterlande“<sup>12</sup>. Sein Hauptaugenmerk richtet sich auf die unter dem Krieg leidende Kunst. Er beklagt die „unter den Waffen gleich als erstickten und in den Koth getretenen Künste“, von „unserm gleichsamb als in den letzten Zügen liegenden Corpori Musico“. Musikalische Angelegenheiten bilden das Zentrum in den Briefen von Schütz, und so liegt es nahe, dass auch die unter dem Krieg leidende Musik gebührend zur Sprache gelangt. 1650 kommt er in der Widmung der *Symphoniae sacrae* III rückblickend noch einmal darauf zurück und lobt seinen Dienstherrn, während „denen abgewichenen langwierigen dreyszig Jährigen Kriegsläufften [...] Dero Gnade und beyhülfliche Hand [...] von der Edlen Music niemals gänzlich abgezogen zu haben, sondern derselben noch immer möglichst beygesprungen“ zu sein. Besonders streicht Schütz heraus, sein Dienstherr habe vor allem an seiner eigenen unwürdigen Person allerhand Gnadenbezeugungen erwiesen.

Der Dreißigjährige Krieg sollte auch seinem Schaffen Beschränkungen auferlegen. In der Widmung des ersten Teils der *Kleinen Geistlichen Konzerte* klagt Schütz 1636 darüber, die löbliche Musik sei von dem noch andauernden Kriegsverlauf nicht nur in großes Abnehmen geraten, sondern an manchem Ort ganz niedergelegt worden, und er müsse etliche seiner komponierten Werke aus Mangel an Verlegern zurückstellen. Ganz ähnlich lautet auch die Widmung des zweiten Teils von 1639<sup>13</sup>. So steht diese zweiteilige Werksammlung im Zeichen einer vom Krieg dezimierten deutschen Musikszene, die nur noch auf kleinere Klangkörper zurückgreifen kann. Tatsächlich erscheinen mit dem Ende des Krieges, wie angekündigt, gleich drei groß angelegte und besetzte Sammlungen: 1647 die *Symphoniae sacrae* II, 1648 die *Geistliche Chormusik* und 1650 die *Symphoniae sacrae* III.

Es zeigen sich auch in dieser Hinsicht ähnliche Entwicklungen bei Hugo Distler. Auch ihm haben die Zeitläufte Beschränkungen auferlegt. Anfänglich hat er diese Beschränkungen als Befruchtung empfunden, zuletzt haben andere Beschränkungen ihn zu Grunde gerichtet. Nachdem er Anfang 1931 das Organistenamt an St. Jakobi in Lübeck übernommen hatte, vereinigte er es umgehend mit dem Kantorat. Gegen Ende seiner Studienzeit hatte er in Leipzig ein „ausgedehntes mehrchöriges a-cappella-Werk von eminenten technischen Schwierigkeiten“ komponiert, die Choralmotette *Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr*, die als op. 2 bei Breitkopf & Härtel erschien. Er habe, wie er berichtet, bei diesem Werk wohl gar nicht an irgendwelche technische Maßstäbe gedacht, sondern nur an den Thomanerchor, für den keine Auführungsschwierigkeiten zu existieren schienen. Von hieraus wurde er nun mit harter Hand in

11 Vgl. Stefan Hanheide, *Kompositionen zum Dreißigjährigen Krieg und zum Westfälischen Frieden. Ein chronologisches Verzeichnis*, in: Klaus Garber u. a. (Hrsg.), *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden 2: Religion–Geschlechter–Natur und Kultur*, München 2001, S. 1126–1131.

12 Schütz GBr, S. 135, 141. Vgl. hierzu und den folgenden Zitaten auch S. 117, 119f., 123, 128, 135, 137, 140, 144, 201.

13 Ebd., S. 139 f.

die drückenden Verhältnisse seiner Stelle in Lübeck gerissen, wo er einen winzigen, miserabel bezahlten Knabenchor zu leiten hatte, geprägt von der Singunlust der norddeutschen Gegenden<sup>14</sup>. Die beschränkten Möglichkeiten führten ihn dazu, für seinen Chor kleine zwei- und dreistimmige Sätze für den Gottesdienst zu schaffen. So entstand die Sammlung *Der Jahrkreis. Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- und Laienchören. Opus 5*, vollendet im Oktober 1932, erschienen im November 1933. Aber es gab auch eine innere Abkehr von der früheren Art des Komponierens, und so verbrannte er nicht nur die vorgefundene unbrauchbare Literatur des Chores, sondern auch seine eigenen „angefangenen oder bereits fertigen sinfonischen und chorischen Monstrewerke“<sup>15</sup>. Die Verbrennung von vermeintlich nicht mehr zu gebrauchender Literatur war um 1933 wohl verbreitet. Sein Bemühen, die bei Breitkopf erschienene frühe Choralmotette zurückzuziehen, „für die er künstlerisch nicht mehr einzustehen in der Lage“<sup>16</sup> sei, lehnte der Verlag ab, da Distler die geforderte Entschädigung nicht zahlen konnte. Sie ist bis heute lieferbar, wird aber leider nur sehr selten aufgeführt, ist allerdings jüngst eingespielt worden.

Distler bezeichnete seine feierliche Inquisition als glücklich und den *Jahrkreis* als Nothelfer, der einen Wandel seiner Auffassung vom Wesen und Aufgabe seines Berufes eingeleitet habe<sup>17</sup>. Als er darüber 1936 in der Zeitschrift *Lied und Volk* berichtete, war eine weitere Beschränkung seiner kompositorischen Tätigkeit schon eingeleitet. Etwa gleichzeitig mit seinem Wechsel vom Lübecker Kirchenmusikamt zum Stuttgarter Professorenamt 1937 hatte sich eine zunehmend restriktive Haltung des Dritten Reiches zu Kirche und Kirchenmusik entwickelt. Distler schwenkte zur Komposition von weltlicher Musik über und brachte mit dem *Cembalokonzert* von 1936 und dem *Mörrike-Chorliederbuch* von 1939 vielbeachtete Werke hervor. Aber in Briefen ab 1938 sieht er dieses Umschwenken problematisch<sup>18</sup>, und 1940 bekennt er, „es ist die mir gemäße Form, mich auf Glaubensgebiet zu äußern, zu sagen, was ich empfinde, was ich leide und was mich freut“<sup>19</sup>. Er arbeitete vor allem an einer Johannes-Passion, die aber nicht fertig wurde.

Das Dunkle jener Jahre, das hier immer wieder angesprochen wurde, ist in den allermeisten Werken beider Komponisten jedoch überhaupt nicht zu spüren. Wären sie anonym überliefert, käme niemand darauf, dass sie in politisch schwieriger Zeit geschaffen worden sind. Musik scheint hier wie eine Insel: das Andere, das von der Realität des Tages unberührt bleibt. Sorgen und Nöte des Einzelnen und der Gesellschaft finden keinen Widerhall – allenfalls in der Wendung zu Gott. Bei anderen Komponisten war das ganz anders, wo viele Werke den Stempel ihrer Zeit tragen: bei Distlers Zeitgenossen Karl Amadeus Hartmann oder Hanns Eisler, und auch bei vielen NS-Komponisten wie Heinrich Spitta oder Georg Blumensaat, die heute zu Recht vergessen sind. Ebenso haben Schützens Zeitgenossen Erasmus Widmann sowie Johann und Sigmund Theophil Staden sich kompositorisch viel mehr auf Tagesgeschehnisse eingelassen<sup>20</sup>.

14 Hugo Distler, *Wie mein Jahrkreis entstand*, in: *Lied und Volk* 6 (1936), Nr. 7, S. 82.

15 Ebd.

16 Brief vom 1. April 1933 an Breitkopf & Härtel, zit. nach Lüdemann (wie Anm. 1), S. 37.

17 Soweit nach Distler (wie Anm. 14), S. 82f.

18 Vgl. Lüdemann (wie Anm. 1), S. 239.

19 Brief vom 30. Dezember 1940 an Wex, zit. nach Lüdemann (ebd.), S. 236.

20 Vgl. Hanheide (wie Anm. 11).

Wenn auch nicht das Schaffen, so haben die dunklen Gefahren doch das Leben Distlers entscheidend bestimmt. Als er am 1. November 1942 in den Freitod ging, las man in einem parteiamtlichen Schreiben<sup>21</sup>:

In den Berliner Musikkreisen geht das Gerücht um, daß Distler dem Konflikt zwischen seiner christlich-konfessionellen Einstellung und dem von ihm geforderten Bekenntnis zum Nationalsozialismus nicht gewachsen gewesen sein soll.

Soweit das von dem berüchtigten Herbert Gerigk unterzeichnete Schreiben. Die Gründe für Distlers Entschluss sind sicher vielfältig und bei der gegebenen Quellenlage wohl kaum präzise zu ergründen. Das Gerücht scheint aber eine zentrale dunkle Gefahr zu benennen, der er nicht gewachsen war. Als das geschah, war Distler 34 Jahre alt. Schütz erreichte das biblische Alter von 87 Jahren, gerade in jener Zeit sicher eine große Ausnahme!

Schütz hat seine dunklen Jahre überstanden: Seine wirtschaftliche Situation war erheblich günstiger, seine Psyche dürfte, nicht zuletzt auf Grund eines stabileren Elternhauses, gefestigter gewesen sein, die persönliche Bedrohung war weniger gravierend als bei Distler.

Distler hat sich von Schütz'schen Werken für eigenes Komponieren inspirieren lassen. Er hat in jenem Reformationszeitalter ein Idealbild entdeckt und darin Orientierung und Lebensgefühl gefunden, hierin ganz Kind seiner Zeit. Sein Leben in politisch schwieriger Zeit hat viele Parallelen zu Schütz: Tiefer christlicher Glaube<sup>22</sup>, der wesentliche Teile des Schaffens bestimmt, unaufdringliche Treue zu seinem Land und seiner politischen Führung, keine Protesthaltung. Diese Berührungspunkte mit Schütz, die hier aufgezeigt wurden, waren Distler unbekannt. Auch die ältere Schütz-Biographik – Pirro, Moser, Brodde – hat sich kaum dafür interessiert. Schütz stand ganz im Zeichen geistlicher Musik, und den weltlichen Werken galt nur verschwindendes Interesse. Man konnte sich kaum vorstellen, dass die Nachwelt der Frage nachgehen würde, wie Schütz sich im Dreißigjährigen Krieg verhielt und ob er zu seinem Land stand. Erst die zweite dunkle Zeit Deutschlands macht den Blick lohnend auf die erste, ermöglicht Vergleiche und relativiert Urteile. Die Erinnerung an Heinrich Schütz in seiner Zeit eröffnet Perspektiven, um Hugo Distler in seiner Zeit zu verstehen.

21 Es ging um den seit Oktober 1942 laufenden Antrag des Reichserziehungsministeriums, Distler in das Beamtenverhältnis zu überführen. Dieser habe sich, so das Schreiben (Hugo-Distler-Archiv, Lübeck), durch den Selbstmord erledigt. Vgl. auch Lüdemann (wie Anm. 1), S. 275.

22 Vgl. Stefan Hanheide, „ein Reich, in dem wir zu aller Zeit Trost finden“ – Hugo Distlers Lebensanschauung in seiner *Vokalmusik*, in: MuK 78 (2008), S. 156–161.