

Heinrich Schütz und Europa*

Silke Leopold

Schütz und Europa – das ist, buchstäblich, ein weites Feld und ein Thema, das sich auf vielen verschiedenen Ebenen abhandeln ließe. Da wäre zum einen die historische Frage: Wie hat Schütz selbst sich in dem Europa seiner Zeit verortet, geographisch und musikalisch? Und da wäre zum anderen die Frage, wie präsent Schütz heute im europäischen Konzertleben ist. Da wäre des Weiteren die schier endlos diskutierte Frage, ob Schütz nun der »Vater der deutschen Musik« sei und welchen Anteil eine italienische Mutter an dieser Geburt gehabt haben könnte. Heinrich Schütz gehört außerdem zu den Musikern, die im 20. Jahrhundert immer wieder anders, aber immer auch raumgreifend vereinnahmt worden sind – von einer Musikwissenschaft, die ihn für Deutschland reklamiert hat, von der protestantischen Kirche, die ihn als einen der Ihren umarmt hat, von den Kirchen- und anderen Laienchören, die seine *Geistliche Chormusik* leichter besetzen und bewältigen konnten als etwa die Motetten eines Johann Sebastian Bach, schließlich auch von der Historischen Aufführungspraxis, die in der Neubewertung von Schütz' Klanglichkeit einen deutlichen Kontrapunkt zu den traditionellen Aufführungen mit ihrem Laienmusiker-Appeal setzte. Diese Umarmungen haben – leider, muss man vielleicht sagen – funktioniert. Zwar wird niemand bestreiten wollen, dass es Schütz-Enthusiasten überall auf der Welt, in Europa ebenso wie im fernen Osten oder im wilden Westen gibt. Aber niemand kann auch bestreiten, dass es sich dabei um eine nicht besonders große, eingeschworene Gemeinde handelt, dass Schütz auf der Bühne des europäischen Musiklebens heute eine eher randständige Rolle spielt. In Italien etwa, dem Land, dessen Musik Schütz so geliebt hat, ist er im Musikleben nicht präsent und praktisch unbekannt. Dasselbe gilt auch für andere europäische Länder. Während sein bewunderter Zeitgenosse Claudio Monteverdi sich in den vergangenen fünfzig Jahren von einem nur unter Spezialisten gehandelten Geheimtipp weltweit zu einem Repertoirekomponisten gemausert hat, während der nur wenig ältere John Dowland sogar in die internationale Popkultur vermittelt wurde und für einen kurzen Moment unter Jugendlichen etwa denselben Bekanntheitsgrad erlangte wie Mozart zu Falcos Zeiten, hat Heinrich Schütz seine Nische für Enthusiasten nie verlassen können.

Das hat nur auf den ersten Blick etwas mit den Gattungen zu tun, in denen Schütz komponierte, und hier besonders mit der Tatsache, dass er keine Opern hinterlassen hat. Denn auch Monteverdi wurde im 20. Jahrhundert zunächst durch seine Madrigale und die *Marienvesper* berühmt; erst danach wuchs in einem zweiten Schritt das Interesse an den Opern. Das hat auch weniger mit der Sprache zu tun, als es auf den ersten Blick scheinen mag: Zwar gehört es in den Diskussionen um die Frage, warum Schütz so eine begrenzte Rezeption erfährt, zu den Standardargumenten, die deutsche Sprache sei nun einmal im internationalen Musikleben nicht so einfach zu vermitteln – aber stimmt das wirklich? Wird denn das

* Dieser Text entspricht dem Manuskript eines Vortrags, den ich bei den Kasseler Musiktagen zur Eröffnung des 42. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes 2010 in Kassel halten durfte. Der Vortrag richtete sich nicht an ein Fachkollegium, sondern an eine breitere Öffentlichkeit. Für die Veröffentlichung wurde die mündliche Diktion weitgehend beibehalten. Ergänzt sind notwendige Quellennachweise.

Italienische oder das Französische weltweit (und außerhalb der Oper) häufiger gesprochen bzw. gesungen? Der weltweiten Bekanntheit Johann Sebastian Bachs hat die Tatsache, dass er Texte in deutscher Sprache vertonte, nicht geschadet. Und gar das Lateinische: Hier gäbe es keinerlei Veranlassung, einen Unterschied zwischen Schütz und anderen Komponisten aus anderen Ländern zu machen. Wie kommt es also, dass Schütz, und mit ihm zusammen bedeutende Zeitgenossen wie etwa sein Schüler Matthias Weckmann, heute weltweit im Schatten der Italiener stehen?

Es lohnt sich, einmal darüber nachzudenken, welchen Anteil die Zeitläufte des 17. Jahrhunderts an dieser Entwicklung haben. Dass sie es Schütz verwehrten, sich in Europa als eine auch interregional angesehene Künstlerpersönlichkeit zu etablieren, ist bekannt. Der Dreißigjährige Krieg verhinderte vieles, was einer solchen Positionierung geholfen hätte. Schütz selbst aber scheint seinerseits wenig dafür getan zu haben, weiter als in seinem direkten Umfeld wahrgenommen zu werden. Denn so »europäisch« seine Karriere, die ihn nach Italien und nach Dänemark führte, geographisch auch anmuten mag – der kulturelle Radius, in dem er sich bewegte, erscheint bei näherem Hinsehen doch eher begrenzt. Das hat nichts mit den räumlichen Distanzen zu tun, die er überwand; Monteverdi ist weit weniger gereist als Schütz; er hat die rund 200 km lange Achse Cremona – Mantua – Venedig überhaupt nur dreimal, davon nur einmal aus eigenem Antrieb, verlassen: für eine Bäderreise seines Fürsten ins flämische Spa, für eine ebenso kurze wie sinnlose militärische Expedition desselben Fürsten nach Ungarn, und für eine erfolglose Bewerbungsreise nach Rom. Gleichwohl war Monteverdi schon zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit.

Europa – das ist zu Schütz' Lebzeiten ein tief gespaltenen, verunsicherter Kontinent. Die Entdeckung Amerikas Ende des 15. Jahrhunderts hatte die Überzeugung erschüttert, Europa sei das Zentrum der Welt, und die diversen konfessionellen Spaltungen im 16. Jahrhundert die Vorstellung von einer alleinigmachenden Kirche. Über Land und Meer bedrohte das muslimische Reich der Osmanen das christliche Abendland. All dies schien Grund genug, das Gemeinsame Europas zu beschwören. Dass dabei die politischen Machtverhältnisse und ein hegemonialer Anspruch eine entscheidende Rolle spielen, macht zuallererst die Kartographie deutlich. 1537 hatte Johannes Putsch, Geheimschreiber Erzherzog Ferdinands von Habsburg, Europa als Königin dargestellt, die von den Weltmeeren umspült wird und eine sehr habsburgische Sicht auf den Kontinent beschreibt. Kopf und Krone sind Spanien, und das Herz, die Brustgegend, wird von Germanien beherrscht: Das Heilige Römische Reich deutscher Nation ist das Zentrum Europas (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite).

Sebastian Münster, der Basler Humanist, dessen 1544 publizierte und bis 1650 knapp dreißig Mal nachgedruckte und in andere Sprachen übersetzte *Cosmographia* zu den einflussreichsten Büchern des 16. Jahrhunderts gehörte, hätte sich vermutlich im Grabe umgedreht, wenn er gewusst hätte, dass diese Karte mehr als drei Jahrzehnte nach seinem Tod Eingang in seine Beschreibung Europas und der Welt gefunden hätte. Denn Münster, ein zum Protestantismus konvertierter Priester, war nicht daran gelegen, die katholischen Habsburger als die Herren Europas darzustellen. Es ging ihm im Gegenteil darum, die Welt aus der Distanz des Beobachters heraus zu beschreiben. So lautet der Untertitel der Erstausgabe:

*Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Munsterum, in welcher begriffen Aller völker, Herrschafften, Stetten und namhafftiger flecken, herkommen: Sitten, gebreuch, ordnung, glauben, secten vnd hantierung durch die ganze welt, vnd fürnemlich Teutscher nation. Was auch besonders in iedem landt gefunden, vnd darin beschehen sey. Alles mit figuren vnd schönen landt tafeln erklet, vnd für augen gestelt.*¹

1 Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basel 1545.

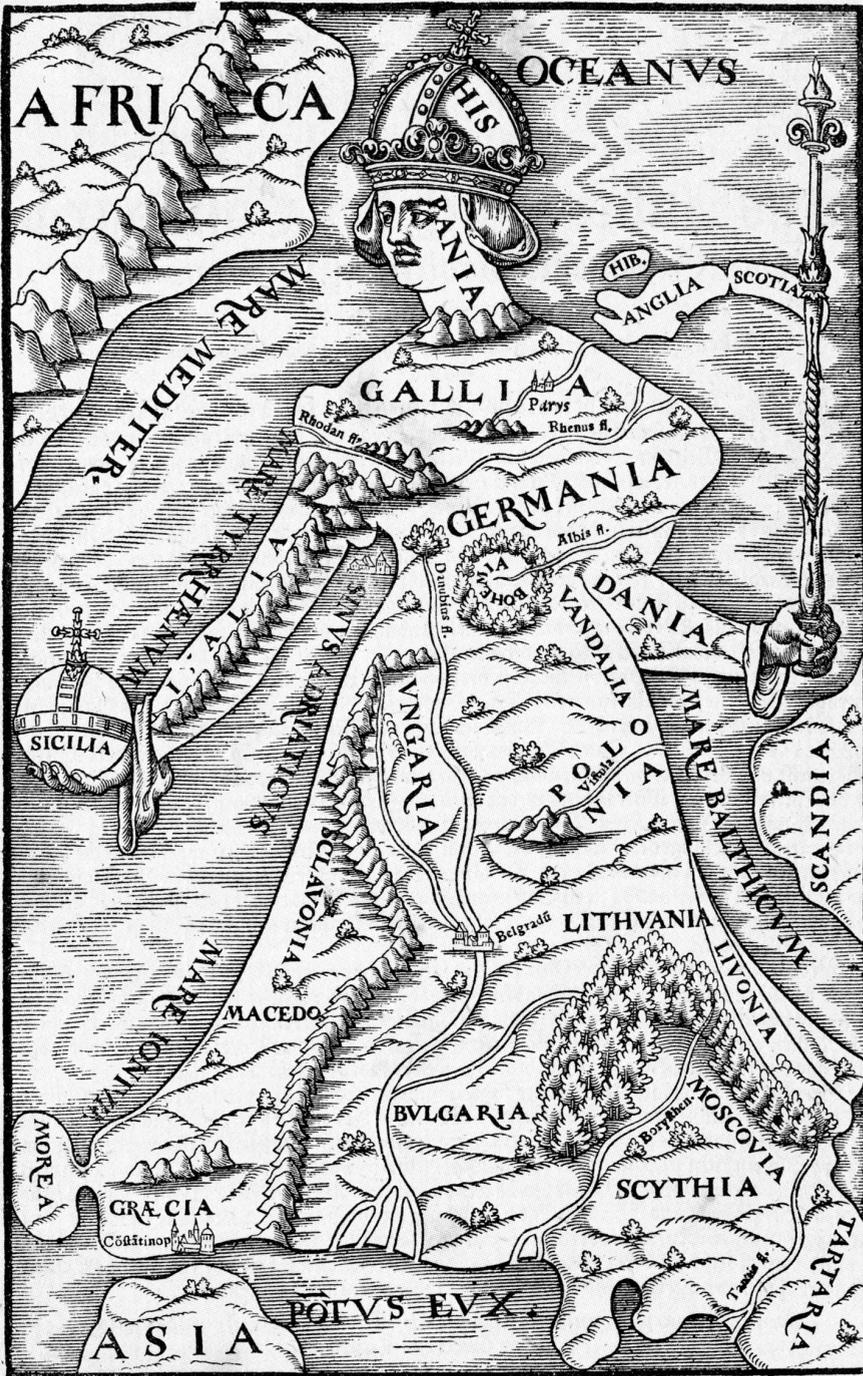


Abbildung 1: Sebastian Münster, *Cosmographia*, Das ist: Beschreibung der gantzen Welt [...], Basel 1628, S. 54.

Über Münsters *Cosmographia* wurde Putzs Europakarte wurde für mehr als ein Jahrhundert zum Vorbild für zahlreiche weitere Darstellungen des Kontinents im deutschsprachigen Raum. Und auch in der italienischen Ikonographie erscheint Europa als gekrönte Frau. Cesare Ripa etwa beschreibt Europa so:

Donna ricchissimamente vestita di habito Regale di più colori, con una corona in testa et che siede in mezo di due cornucopia incrociati, pieni d'ogni sorte di frutti, grani, migli, panichi risi et simili, come anco uve bianche et negre, con la destra mano tiene un bellissimo tempio et con il dito indice della sinistra mano mostri Regni, Corone diverse, Scettri, ghirlande et simili cose che gli staranno da una parte et da l'altra vi sarà un cavallo con trofei, scudi et più sorte d'armi, vi sarà ancora un libro et sopra di esso una civetta et a canto diversi instrumenti musicali, una squadra, alcuni scarpelli et una tavoletta, la quale sogliono adoperare i pittori con diversi colori sopra et vi saranno anco alquanti pennelli.²

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, erklärt Ripa im Folgenden den Tempel noch als Symbol der christlichen, der einzigen und wahren Religion, die alle anderen Religionen in den Schatten stelle.

In dieser Gestalt und mit diesen Attributen ausgestattet³ wurde Europa im 17. Jahrhundert allenthalben rezipiert. In Jan van Kessels zwischen 1664 und 1666 gemalter Europa-Allegorie finden wir sie alle wieder, einschließlich der Konkretisierung hinsichtlich der alleinseligmachenden Religion, die Ripa nur verbal verlaubar hatte und die van Kessel nun als römisch-katholische konkretisierte, indem er Ripas Tempel durch eine Vedute von Rom ersetzte und die Tiara deutlich hervorhob⁴.

*

Woran aber lag es, dass die Literatur über Europa gerade im 17. Jahrhundert so sintflutartig anschwellte? Woher resultierte der Drang, Europa als eine geographische Einheit darzustellen? Wie kam es, dass Matthäus Merians des Jüngeren Unterfangen, im 1633 begründeten *Theatrum Europaeum* eine Chronik der Zeitläufe zu präsentieren, so großen und lang andauernden Erfolg hatte? Eine Antwort könnte lauten: Europas Einheit in Zeiten politischer Konflikte und konfessioneller Fliehkräfte zu beschwören, überzeugte am ehesten in Zeiten der Bedrohung von außen. Europa als ein einheitliches Ganzes zu präsentieren, bedeutete auch, es als christlichen Kontinent gegenüber der Türkengefahr, gegenüber den Heiden zusammenschweißen. Der erste Band des *Theatrum Europaeum* beginnt mit dem Ausbruch des großen Krieges 1618 und mit ausführlichen Erörterungen darüber, welch schädlichen Einfluss die Glaubenspaltungen auf das Leben nehmen würden.

Nun hatten die durch konfessionelle Streitigkeiten ausgelösten Verunsicherungen lange vor dem Dreißigjährigen Krieg eingesetzt, und nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern hatte

2 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Rom 1603, S. 332. Deutsche Übersetzung: »Eine reich gekleidete Frau in königlichem Gewand mit einer Krone auf dem Kopf, die mitten zwischen zwei gekreuzten Füllhörnern voller Früchte, Getreide, Hirse, Reis und Ähnlichem wie auch noch weißen und schwarzen Trauben sitzen soll. In der rechten Hand hält sie einen wunderschönen Tempel, mit dem linken Zeigefinger weist sie auf Reiche, verschiedene Kronen, Zepter, Girlanden und Ähnliches, was auf dieser Seite zu sehen ist, und auf der anderen sei ein Pferd mit Trophäen, Schilden und anderem militärischem Gerät, da sei auch ein Buch mit einer Eule darauf, daneben verschiedene Musikinstrumente, ein Winkeldreieck, einige Meißel und eine Palette, wie sie die Maler für ihre verschiedenen Farben nutzen, und auch einige Pinsel.«

3 <http://bivio.filosofia.sns.it/bvImageNavigation.php?imgSuffix=155%2C1328450>

4 <http://www.flickr.com/photos/mbell1975/5464793367/>

man begonnen, sich zu überlegen, was dieses Europa, wenn nicht die Religion, zusammenhalten könnte. Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bereiste der englische Parlamentarier Sir Edwin Sandys, nachdem das Parlament 1593 aufgelöst worden war, den Kontinent und kehrte 1599 nach London zurück. Geprägt von den konfessionellen Auseinandersetzungen in England widmete er der Frage der Konfessionen im Reich, in Frankreich und Italien besonderes Augenmerk. Während dieser sechs Jahre des Reisens entstand sein *Europae Speculum*, das er selbst zunächst gar nicht veröffentlichen wollte, das dann aber eines der einflussreichsten Bücher über Europa werden sollte – in englischer Sprache 1605, 1629, 1632, 1637 und 1638 gedruckt, in italienischer Sprache 1625, in französischer 1626 und in Niederländisch 1675. Sandys selbst war 1629 bereits gestorben. Die liberale Haltung, die der Verfechter der parlamentarisch-demokratischen Monarchie in diesem Europabuch vertrat, hatte durch den großen Krieg eine völlig neue Bedeutung bekommen. Seine Ausführungen kulminierten nämlich nicht in einem Appell, die wahre alleinseligmachende Konfession zu finden, unter der Europa geeint werden könne, sondern in der Erkenntnis, dass andere Elemente als die Religion, weltliche Tugenden mithin die Einheit Europas herbeiführen sollten:

Since there is no appearance of ever forcing a Vnity, unlesse Time which eats all things, should bring in great alterations: it remaineth to bee considered, what other kinde of Unity poore Christiandome may hope for, whether Vnity of Verity, or Vnity of Charity, or Vnity of Perswasion, or Vnity of Authority; or Vnity of Necessity; there beeing so many other kinds and causes of concord. [...] It remaines that Princes take the matter in hand, and constraine the Pope and others to yeild to some such accord. Indeed this were an onely right way to effect it.⁵

Auch nach dem großen Krieg blieb die Frage nach der Einheit Europas und welche Rolle die Religion dabei spielen sollte, aktuell. Ein wichtiges Beispiel dafür ist Michael Prauns Schrift mit dem Titel *Relation von den Liebesneigungen Der Allerschönsten Princessin Europa. So dann von den wunderbahren Begegnüsse Ihrer mit weyland Käiser Carl dem Grossen erzeugten Fürstl. Jungen Herrn; und wie dieselbige nunmehr die beste Gelegenheit den Türcken zu bestreiten hätten*. Es ist ein Buch aus dem Jahre 1660, und in der Einleitung beschreibt Praun Europa so, wie man sie von Sebastian Münster kennt:

In der Zierde deß Königreichs Spanien [...] besteht das schöne Haupt dieser Princessin; Der Schneisse Hals vergleicht sich mit den vortrefflichsten weissen Lilien der Cron Franckreich; Das prächtige Halßgehäng sey die grosse hohe Pireneische Gebürge; Die Niederlanden und Schweitz liegen an beyden Seiten Franckreich / gleich als wie die zwey weisse Brüste nicht weit von dem Halse aufzusteigen pflegen. Ihre beede ausgebreitete Arm erstrecken sich durch Welschland und Engeland; Das edle Teutschland bildet an den geraden Leib sambt der Schoß dieser holdseligsten Europae; Polen / Moscau / und ein Teil der Nordischen Königreiche seyn gleichsam der Jungfräuliche Rock und die darunter hervorspielende artige unmüssige Füße.⁶

5 Zitiert nach Rolf Felbinger: Quellenautopsie *Sir Edwin Sandys (1637)*, in: *Europabegriffe und Europavorstellungen im 17. Jahrhundert*. Web-Projekt, Wolfgang Schmale (Dir.). <http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen17/sandys1637.htm>.

6 Alexander Wilckens: Quellenautopsie *Michael Praun (1660)*, in: Schmale (wie Anm. 5), <http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen17/praun1660.htm>

Praun, Jurist, Stadtsyndikus in Lindau und später Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, erzählte die Geschichte Europas sodann als eine von rivalisierenden Brüdern, die um die Gunst der Schönen kämpften. Dass der älteste, der über das größte Reich herrsche, die Führung innehaben solle – es handelt sich um den Fürsten von Merganien alias Heiliges Römisches Reich –, erscheint dem Autor nicht mehr als recht und billig. Er träumt allerdings von einer nahezu gleichberechtigten Aristokratie unter Führung Merganiens. Vor allem aber liegt ihm die Einheit der christlichen Fürsten am Herzen, die sich gegen eine viel größere Bedrohung zur Wehr setzen müssen als die Rivalität untereinander. Praun definiert Europa auch und vor allem in der Gegenüberstellung des christlichen Kontinents mit den Heiden: Gegen die Türken müssen sich alle europäischen Fürsten zusammenschließen. Denn in Europa, so Praun, sei

alle Zierd / Klugheit / Kunst / Tugend / und Geschicklichkeit zu finden / und das mit der Christlichen und allein seligmachenden Religion bey denselben auch alle Länder in den höchsten Flor / und wie ein Garten Gottes / und das rechte gelobte Land / das mit Milch und Honig fleusset anzuschauen seyn.

Außerhalb Europas dagegen herrsche nur »lauter Barbarey / Unwissenheit und eine dicke finstere Heydnische Slavery«. Europa als christliche Festung gegen die Heiden – von dieser Vorstellung sind nahezu alle Schriften des 17. Jahrhunderts durchdrungen, die sich mit Europa befassen.

*

Wie verortet sich Heinrich Schütz in diesem europäischen Panorama? Wie verorten wir Heinrich Schütz darin? Gewiss – Schütz hat sicherlich mehr europäische Facetten als sein bewunderter Zeitgenosse Claudio Monteverdi. Zwei Italienreisen, zwei Reisen nach Dänemark, verbunden mit einem Aufenthalt in Wolfenbüttel – wer könnte »europäischer« sein als Heinrich Schütz? Nach eigenem Bekunden hatte er in seiner Jugend neben Latein und Griechisch auch die französische Sprache erlernt. Italienisch dürfte er, nach vier Jahren in Venedig, fließend gesprochen haben. In dem 1651 an Kurfürst Johann Georg I. gerichteten Memorial erinnert sich der 65-jährige an seine Jugend »als ein junger, und die Welt zu durchsehen auch begieriger Mensch«⁷. Nach eigenem Bekunden erlebte er bei seiner zweiten Italienreise die Faszination der neuen dramatischen Musik und ließ sich von Monteverdis weltlichen Werken anregen.

Zudem war Schütz wie viele seiner Kollegen nicht nur Musiker, sondern auch, direkt und indirekt, in die politischen Aktivitäten seiner jeweiligen Dienstherrn involviert. Als Hofkapellmeister kam er immer wieder in Kontakt mit den Mächtigen seiner Zeit – wenn er bei Staatsbesuchen für die Musik zu sorgen hatte wie etwa bei dem Besuch des Kaisers Matthias in Begleitung des Erzherzogs Ferdinand von der Steiermark (nachmalig Kaiser Ferdinand II.) und eines großen Gefolges in Dresden 1617, oder wenn er, wie beim Kurfürstentag in Mühlhausen 1627, die musikalische Ausgestaltung zu bewerkstelligen hatte und allem, was im Reich Rang und Namen hatte, huldigte. In Dresden, wo Kurfürst Johann Georg I. sich bemühte, den Krieg durch eine Politik des Ausgleichs und der Neutralität – manche hielten es für Schaukelpolitik – möglichst fern zu halten, war Schütz ganz dicht dran an den Ereignissen; immer wieder war er auch selbst ein Opfer der Verhältnisse, wovon die Vorworte seiner Veröffentlichungen ebenso beredten Ausdruck geben wie die zahlreichen Denkschriften und Briefe, die sich aus seiner Feder erhalten haben. In der ersten Ausgabe des *Becker-Psalters* 1628 klingt das noch vergleichsweise

7 Das Memorial ist abgedruckt bei Schütz GBr, S. 207–216, das Zitat S. 209.

verhalten: »Der getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten / sein heiliges / reines / vnverfälschtes Wort / in Kirchen / Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater [...] reichlich wohnen lassen.«⁸

In späteren Vorworten, mit fortschreitenden Verheerungen, die der nicht enden wollende Krieg anrichtet, werden die Klagen deutlicher. Stellvertretend sei hier aus der Vorrede zum zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* zitiert, aus der Widmung an Prinz Friedrich von Dänemark. Mit der üblichen Devotion heißt es da:

Zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen vnd schlechten Wercklein vor deroselben zu erscheinen / Nun aber die Boßheit der ieszigen / den freyen Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Handen habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesem geringen für dißmal verbleiben müssen. Sollen aber die ieszto vntr den Waffen gleich als erstickten / vnd in den Koth getretenen Künste / durch GOTTes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden / mir auch der Höchste biß dahin das Leben fristen würde / wil so dann bey E. HochFürstl. Durchl. mit einem reichern Pfande / meiner schuldigkeit nach / einzukommen / ich vnvergessen seyn.⁹

Auch die konfessionellen Konflikte dürften nicht an Schütz vorbei gegangen sein – lebte er doch am Hof Johann Georgs I. in Dresden in einem Umfeld, das sich aus politischen Erwägungen heraus konfessionell keineswegs so klar positionierte wie etwa Württemberg oder Brandenburg. Zwar hatte in der Dresdner Hofkapelle keinen guten Stand, wer die Seiten wechselte und sich offen zum katholischen Glauben bekannte. Johann Nauwach hatte das bitter erfahren müssen. Er war zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Kapellknabe nach Dresden gekommen und nur wenig später als Schütz zur Ausbildung nach Italien geschickt worden, wo er einige Jahre, zuerst in Turin, danach in Florenz gelebt hatte. 1629 – da weilte Schütz selbst gerade wieder in Italien – wurde Nauwach vom Kurfürsten aus der Hofkapelle hinauskomplimentiert und an die Hofkapelle Kaiser Ferdinands II. in Wien weitergereicht, fast auf den Tag genau einen Monat, nachdem der Kaiser das Restitutionsedikt verkündet hatte, jenen Freibrief für die Rekatholisierung, der besagte, dass ein Landesherr berechtigt sei, Andersgläubige aus seinem Territorium auszuweisen. Nauwach war zum Katholizismus konvertiert und musste nun gehen, um, wie er in einer Denkschrift vom 5. April 1629 schrieb, »Missgünstigen und Feinden aus den Augen und gemüth zu kommen«¹⁰. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Johann Georg I. sich bemühte, um der Einheit des Reiches willen zwischen dem Kaiser und den protestantischen Fürsten zu vermitteln und deshalb bei seiner Kritik am Restitutionsedikt keine theologischen, sondern vor allem juristische und politische Argumente ins Feld führte, erscheint es plausibel, dass Nauwach so etwas wie ein Bauernopfer war, um den Rücken für derartige Verhandlungen frei zu bekommen. Einen Konvertiten konnte er in dieser Situation nicht in seiner Nähe gebrauchen, und ihn dem Kaiser gleichsam zu schenken, bedeutete auch so etwas wie eine kleine Restitution: dort, wo sie keinen großen Schaden verursachte.

Schütz selbst scheint solchen Anfechtungen des religiösen Gewissens und ihrer Folgen für das Leben in der Welt nie ausgesetzt gewesen zu sein. Italien war und blieb für ihn das Land der Musik, nicht das Land des Katholizismus. Keines seiner Selbstzeugnisse – sie sind zahlreicher überliefert als bei den meisten seiner Zeitgenossen – gibt irgendeinen Hinweis darauf, dass er sich mit der konfessionellen Frage auch

8 Schütz GBr, S. 85.

9 Ebd., S. 140.

10 Zitiert nach Wolfram Steude, Art. *Nauwach, Johann*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 938.

nur am Rande für seine eigene Person auseinandergesetzt hätte. Vier Jahre lebte er in Venedig, in einer Zeit, in der die religiösen Wellen dort hoch schlugen. Er nahm Unterricht bei Giovanni Gabrieli, dem Organisten von San Marco, und durfte mehr als einmal an den Gottesdiensten in der Kathedrale teilgenommen haben. Er muss die Auseinandersetzungen um Paolo Sarpi aus dem Orden der Serviten wahrgenommen haben, den Gelehrten und Verfasser einer kurienkritischen Geschichte des Konzils von Trient, die nicht einmal im papstkritischen Venedig veröffentlicht werden konnte, sondern im fernen London gedruckt werden musste. Sarpi, der Sir Edward Sandys bei dem Verfassen seines *Europae Speculum* beraten hatte und diese Schrift später ins Italienische übersetzte, war tief in den Streit zwischen Rom und Venedig involviert und diente der Lagunenstadt als Berater, als Papst Paul V. Venedig exkommunizierte. Diese Tätigkeit bezahlte er mit zwei auf ihn verübten Mordanschlägen, bei denen ein zum Katholizismus konvertierter deutscher Lutheraner eine unrühmliche Rolle als agent provocateur gespielt hatte.

All dies ereignete sich, kurz bevor Schütz in Venedig eintraf, und es kann schlechterdings nicht sein, dass darüber nicht gesprochen wurde. Die konfessionellen Versuchungen aber scheinen an Schütz ebenso abgeglitten zu sein wie die Zwistigkeiten innerhalb der römisch-katholischen Kirche: seine Begeisterung für die Musik Venedigs scheint keinerlei Einfluss auf sein lutherisches Bekenntnis genommen zu haben. Auch sein zweiter Venedig-Aufenthalt zeitigte ausschließlich musikalische Ergebnisse. Zwar erbat Schütz sich von seinem Kurfürsten ein Empfehlungsschreiben für die Großherzogin der Toscana. Ob er allerdings tatsächlich nach Florenz an den Hof der beiden überaus katholischen großherzoglichen Witwen reiste, die für Enkel und Sohn die Regentschaft führten und eine mehr als bigotte Atmosphäre am Hof verbreiteten, ist nicht bekannt.

Eine einzige scheinbar marginale Beobachtung legt nahe, dass dem unerschütterlichen Protestanten Schütz die konfessionelle Frage nicht gänzlich fremd war: Immer wenn er in die Nähe zum Katholizismus geriet, komponierte er nicht in deutscher, sondern in lateinischer Sprache. Das gilt für die *Cantiones sacrae*, die er 1625 Hans Ulrich von Eggenberg widmete, dem mächtigen Berater Kaiser Ferdinands II., einem katholischen Konvertiten, den er 1617 beim Besuch des Kaisers in Dresden kennen gelernt hatte. Und auch die musikalische Frucht seines zweiten Venedig-Aufenthaltes, die *Symphoniae sacrae* I, basieren auf lateinischen Texten. Es war der Versuch, sich die neuen kompositorischen Eindrücke künstlerisch anzuverwandeln, zunächst im Stil (und in der religiösen Sprache) der Italiener zu komponieren, bevor er daran ging, diese neue Schreibart auch auf die deutsche Sprache zu übertragen. Im Vorwort der *Symphoniae sacrae* II, 18 Jahre später veröffentlicht, heißt es dann, nachdem Schütz zunächst die venezianischen *Symphoniae sacrae* erwähnt hat:

Dieweil mir dann von denen eines theils naher Deutschland abgeführten / und den Musicis dorinnen zu theil wordenen Exemplarien / ein solch Vrtheil zu Ohren kam / wie es von jhnen in guten Werth gehalten / auch an etlichen fürnehmen Orthen / mit deutschen Texten / an stat des Lateinischen / gantz hindurch unterleget / fleissig musiciret würde / Alß liesse ich mir dieses eine besondere Anreizung seyn / derogleichen Wercklein auch in unserer Deutschen Muttersprache zuversuchen / und habe ich demnach nach unterstandenen Anfange / dasselbige / neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zu gegen ist) mit Göttlicher Hülffe entlich verfertigt.¹¹

Das Lateinische als Chiffre für eine anders- bzw. überkonfessionelle Musik – das mag eine verborgene Botschaft gewesen sein. Eine Anfechtung aber wurde, anders als im Falle Johann Nauwachs, für Schütz

11 Schütz GBr, S. 178.

nicht daraus. Die konfessionellen Fragen, die sich aus der Bestallung so vieler italienischer Musiker am Dresdner Hof ergaben, fanden in seinen Selbstzeugnissen keinerlei Niederschlag. In Dresden gaben sich, seit der Kurprinz Johann Georg II. eine eigene Kapelle unterhielt, die italienischen Musiker die Klinke in die Hand, durchaus nicht immer zu Schütz' Vergnügen. Dass diese wachsende Schar italienischer Musiker nicht den ungeteilten Beifall des Hofes fand, geht aus dem Memorial von 1653 hervor, in dem Schütz sich beim Kurprinzen darüber beschwert, man würde ihm vorwerfen, für die Italianisierung der Dresdner Hofmusik verantwortlich zu sein. Doch so heftig der Streit um die Italiener, namentlich um den Kastraten Andrea Bontempi, geführt wurde – von der Tatsache, dass hier ein Katholik die protestantische Kirchenmusik leiten sollte, findet sich bei Schütz kein Wort. Er protestiert dagegen, dass der junge Bontempi »als einem 3 mahl jüngern als ich, undt hierüber castrirten menschen«¹² ihm gleichgestellt werden soll, aber nicht dagegen, dass Bontempi auch für die Musik in der Kirche zuständig sein solle. Und im selben Atemzug nimmt er die Italiener gegen die Anwürfe der antiitalienischen Partei in Schutz: In der vokalen wie in der instrumentalen Musik könnten die Deutschen von den Italienern lernen, müssten von ihnen lernen, um in der Musik weiterzukommen. Einmal mehr ist Italien für Schütz das Land der Musik, nicht das Land des Katholizismus.

Nun neigen wir dazu, das Leben eines Komponisten in seinem Werk wiederzufinden, die Selbstäußerungen in den Tonsatz hineinzulesen. Wir finden etwa Spuren des Dreißigjährigen Krieges in der *Geistlichen Chormusik*, wenn Schütz das Lutherlied »Verleih uns Frieden genädiglich« so beredt in eine battagliaartige Musik setzt. Wir sehen in Schütz' Bemühen, sich die italienische Schreibart anzuverwandeln und für die deutsche Musik nutzbar zu machen, einen europäischen Zugriff auf eine Musikkultur, die nicht im Nationalen verharren, sondern grenzüberschreitend, völkervereinigend sein sollte. Nun ist das 17. Jahrhundert generell eher von den umgekehrten Bemühungen geprägt – von den Bemühungen, nationale Schreibarten zu entwickeln, eine spezifisch französische, englische, deutsche. Auch Schütz' Interesse an der italienischen Musik diente ja nicht der Idee einer universellen Musiksprache, sondern der Verbesserung der deutschen Musik. Was also findet sich von dem Weltmann Schütz in seiner Musik wieder? Ich wage die umgekehrte These: So sehr Schütz selbst sich als ein Opfer der Zeitläufte sah – seine Musik wollte er davon rein erhalten, sie sollte von den Zeitläufte, den Schrecken des Krieges, der moralischen Ambivalenz diplomatischer Winkelzüge eben gerade nicht beeinflusst werden. In diesem Kontext ließe sich das zitierte Vorwort des *Becker-Psalters* von 1628 wie ein heimliches Programm lesen: »Der getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten / sein heiliges / reines / vnverfälschtes Wort / in Kirchen / Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater [...] reichlich wohnen lassen.« Und, so möchte ich hinzufügen, auch die Musik soll von diesen letzten betrübten Zeiten rein und unverfälscht bleiben.

*

Um diese These zu begründen, sei zunächst auf Schütz' Veröffentlichungspolitik verwiesen. Allgegenwärtig ist in der Schützforschung das Bedauern darüber, dass letztlich nur ein kleiner Teil dessen erhalten ist, was Schütz komponiert hat, dass zum Beispiel das komplette musikdramatische Œuvre verloren ist, ebenso die gesamte Instrumentalmusik, die Schütz als Hofkapellmeister für die ungezählten weltlichen Anlässe komponiert hat. So bedauerlich dies tatsächlich ist – wir müssen doch auch konstatieren, dass dies in Schütz' Sinne war. Denn er selbst hat sehr sorgfältig ausgewählt, was er der Nachwelt hinterlassen wollte, und es mag dahingestellt sein, ob es ihm recht gewesen wäre, dass die Nachwelt die handschriftlich

erhaltenen Kompositionen überhaupt kennenlernen konnte. In den gedruckten offenbart sich ein planvolles Konzept, der Versuch, so etwas wie ein klassisches, überzeitliches Werk zu schaffen. Schütz war sich, je älter er wurde, umso deutlicher bewusst, dass die musikalische Entwicklung einen Weg ging, den er selbst nicht mitgehen wollte. Nicht dass er selbst diese neuen Tendenzen nicht seinerseits beherrschte, und sicherlich nicht schlechter als die jungen Komponisten. Die *Weihnachts historie* mit ihrem wunderbaren Wiegenlied-Ostinato nach Art der italienischen Oper ist ein beredtes Zeugnis dafür. Bezeichnend ist aber doch auch, dass er von dieser *Weihnachts historie* nur die Evangelistenpartie veröffentlichte und die Intermedien genannten Kompositionen eben nicht. Dass er weder seine Gelegenheitsmusiken noch seine musikdramatischen Kompositionen zum Druck beförderte, hat nicht nur mit der Tatsache zu tun, dass solche ephemeren Werke generell in den Archiven verschwanden, nachdem sie ihren Dienst getan hatten. Als musikalische Dokumentation des Ereignisses, aus dessen Anlass diese Werke entstanden waren, hätte Schütz sie für die Nachwelt bewahren können, wenn es ihm ein Anliegen gewesen wäre – beispielsweise seine *Dafne*. Alle frühen Opern von Peri's *Euridice* über Monteverdis *Orfeo* bis hin zu Landis' *S. Alessio* sind auf diese Weise erhalten geblieben. Und vielleicht wäre es Schütz gelungen, seinen Kurfürsten davon zu überzeugen, dass sich die Ausgabe für eine solche Dokumentation diplomatisch durchaus hätte auszahlen können. Es mag aber sein, dass Schütz seine Musik anlassungebunden, kontextungebunden der Nachwelt überliefern wollte. Und es mag außerdem scheinen, als habe Schütz seine Musik von den Widerwärtigkeiten seiner Zeit bewahren wollen. Eine derart affektgeladene musikalische Interpretation eines Bibeltextes wie Matthias Weckmanns *Wie liegt die Stadt so wüste* sucht man bei Schütz vergebens. Seine Musik hält Distanz zu den Ereignissen, denen ihr Komponist ausgesetzt ist, sie sucht das Allgemeingültige und biedert sich nicht an, sie will nicht überwältigen, sondern zur Reflexion, zum Nachdenken anregen. Das mag erklären, warum Schütz, der doch seit seinem zweiten Italienaufenthalt immer wieder die neue dramatische Schreibart der Italiener beschwor, sich selbst dieser Schreibart kaum befeißigte – von dem explizit »in stylo oratorio« geschriebenen geistlichen Konzert *Eile mich, Gott, zu erretten* einmal abgesehen.

Eine vergleichbare Veröffentlichungspolitik, wie ich sie Schütz hier attestieren möchte, hat auch sein bewundertes Vorbild, der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«¹³, wie Schütz ihn 1647 titulierte, betrieben. Liest man Monteverdis Briefe und die Äußerungen im Vorwort der *Scherzi musicali* von 1607, dann könnte man glauben, Monteverdi sei in Mantua vornehmlich mit der Verfertigung von Instrumentalmusik und anderer Gelegenheitsmusik beschäftigt gewesen. In Venedig dann hatte er jeden Sonntag für jeweils neu komponierte liturgische Musik zu sorgen. Blickt man dagegen auf seine Veröffentlichungen, so ergibt sich ein gänzlich anderes Bild. Sorgfältig wählte Monteverdi aus, was er der Mit- und der Nachwelt überliefern wollte, und nur ein Bruchteil dessen, wofür der alltägliche Monteverdi zuständig war, findet sich in den Veröffentlichungen wieder.

Allerdings – hier enden die Gemeinsamkeiten – bezog Monteverdi mit seiner Musik deutlich mehr Stellung zu den Ereignissen, die ihn umgaben, als Schütz dies tat. Wenn Monteverdi seine erste, 1607 aufgeführte Oper *L'Orfeo* unverhohlen mit einem Bibelzitat beendet und die Orpheus-Geschichte auf diese Weise christlich wendet, so bezieht er damit Stellung in einem gegenreformatorischen Kontext, der religiöse Inhalte in alle weltlichen, alltäglichen Sphären tragen will. Und wenn er 1624 in seinem *Combattimento di Tancredi e Clorinda* den Kampf zwischen dem Kreuzritter und der Sarazenin, die Taufe der Heidin und ihr seliges Sterben zum Gegenstand einer theatralischen Darbietung im venezianischen Karneval

13 Schütz GBr, S. 179.

macht, wenn er dabei mit dem sogenannten *genere concitato*, d. h. den tremolierenden Sechzehntelketten die Musik der Osmanen, wie er selbst in einem Brief bekannte, in seine eigene Musiksprache überträgt, dann steckt darin ebenfalls eine direkte und durchaus parteiische Bezugnahme auf die Zeitläufte. Am deutlichsten aber wird seine offene Parteinahme für die Sache der katholischen Kirche da, wo sie nicht unbedingt nötig wäre – bei der Vertonung eines ganz normalen Vesperpsalms. Wie Monteverdi die Sehnsucht nach Frieden in Musik setzt, das hat etwas unverhohlen und dennoch für Uneingeweihte kaum merkbar Politisches.

Den 122. Psalm »Laetatus sum« vertont Monteverdi in der *Marienvesper* in sehr moderner Weise über einem ostinaten »gehenden« Bass, der refrainartig wiederkehrt und von Abschnitten ohne diesen gehenden Rhythmus unterbrochen wird. Monteverdi gewann diesen Bass dem Beginn des Textes ab – »in domum domini ibimus« (wir werden in das Haus des Herrn gehen). Bei den Worten »stantes erant pedes nostri« (unsere Füße standen still), hält auch der gehende Rhythmus inne. Als Ostinato-Melodie wählt Monteverdi die Romanesca. Bedenkt man, dass er die *Marienvesper* dem Papst in Rom widmete, bekommt diese Romanesca bereits eine außermusikalische Bedeutung. Verfolgt man dann den musikalischen Satz weiter, stellt man fest, dass diese Romanesca jedes Mal wiederkehrt, wenn im Psalmtext das Wort »Jerusalem« steht: Rom, so die musikalische Botschaft, ist das neue Jerusalem. Und damit nicht genug: Das einzige Mal erklingt die Romanesca ohne das Wort Jerusalem bei den Worten »Fiat Pax« (es werde Friede): Rom, das neue Jerusalem, ist der Ort, von dem aus der Friede in die Welt kommt. Das sagt die Musik, nicht der Text. Sie sagt es dem, der diese Botschaft zu verstehen in der Lage ist. Der aber, der dies nicht versteht, kann sich einfach an der schönen Musik erfreuen.

Wer nun einen derartigen Zugriff auf das Wort »Friede« bei Schütz suchen wollte, hätte es schwerer. »Verleih uns Frieden« aus der *Geistlichen Chormusik* setzt ganz auf das Verständnis der Worte, auf die Textdeklamation und eine Ausdeutung nach Art des Madrigals – der Friede wird mit langen, »friedlichen« Notenwerten charakterisiert, dem gegenüber die aggressiven raschen Tonrepetitionen nach Art der *Battaglia* bei den Worten »der für uns könnte streiten« ebenfalls wortausdeutenden Charakter haben. Eine verborgene Botschaft, die auf irgendein aktuelles Ereignis anspielen könnte, lässt sich nicht erkennen; lediglich das Erscheinungsdatum 1648, das Jahr des Westfälischen Friedens, gibt Anlass, über die Komposition hinaus zu denken. In der Musik selbst aber findet sich nichts, das in irgendeiner Weise auf das spezielle Ereignis anspielt – »Verleih uns Frieden« könnte zu jedem anderen Anlass genauso entstanden sein.

Deutlicher artikuliert sich der aktuelle Anlass dann freilich in der doppelchörigen Motette *Da pacem, Domine*, die Schütz für den Mühlhauser Kurfürstentag 1627 komponierte. Sie basiert auf der Antiphon, die Luthers deutscher Nachdichtung »Verleih uns Frieden« zugrunde liegt, und gehört in die Tradition der Staatsmotetten, wie sie bereits im 15. Jahrhundert bei politischen Großereignissen üblich waren – Guillaume Dufay hat zu dieser Gattung ebenso beigetragen wie Heinrich Isaac. In dieser Motette erlaubte sich Schütz einen persönlichen Appell mit den Mitteln der Musik. *Da pacem, Domine* wird von dem einen der beiden Chöre in den üblichen getragenen langen Notenwerten gesungen, unterbrochen von den aufgeregten Vivat-Rufen, mit denen die sieben Kurfürsten akklamiert wurden: die drei geistlichen als »fundamina pacis« (Grundlagen des Friedens), die drei weltlichen dagegen als »tutamina pacis« (Schutzmächte des Friedens), und in der Mitte dazwischen der Kaiser. *Da pacem, Domine* bildet den Anfang und den Schluss der Motette, die Vivat-Rufe tönen dazwischen; am Schluss aber stimmt auch der zweite Chor in das »Da pacem« ein. Auch hier ist die Botschaft eindeutig: Die Kurfürsten sind aufgerufen, den Frieden herbei zu führen. Und, auch dies sagt die Musik, Friede ist möglich, wenn die Herrscher ihre Herrschaftsansprüche dem höheren Ziel des Friedens unterordnen.

Auf den ersten Blick scheint diese Beschreibung von Schütz' *Da pacem, Domine* der These, Schütz habe seine Musik von aktuellen Bezügen, von den Zeitläuften rein halten wollen, zu widersprechen. Bei näherem Hinsehen bestätigt sie diese Vermutung. Denn *Da pacem, Domine* wurde nicht veröffentlicht, weder von Schütz selbst noch in irgendeinem der Sammeldrucke, in denen Kompositionen von Schütz mit abgedruckt wurden. Es wäre ein Leichtes gewesen, diese Motette in einer der späteren Sammlungen unterzubringen. Aber Schütz wollte offenbar gerade dieses nicht. *Da pacem, Domine* war allzu eindeutig von den Ereignissen des Tages kontaminiert, als dass es in sein Konzept eines klassischen, überzeitlichen Werks gepasst hätte.

An einem klassischen, überzeitlichen Werk aber hatte die Nachwelt wenig Interesse. Zwar hielten Schütz' Schüler, darunter Matthias Weckmann und Christoph Bernhard, das Andenken an ihren Lehrer ebenso hoch wie Schütz dies zeitlebens mit Giovanni Gabrieli gehalten hatte, auch wenn die musikalische Entwicklung rasch über ihn hinweg gegangen war. Wenn Wolfgang Caspar Printz 1690 behauptete, Schütz habe in der Mitte des 17. Jahrhunderts als der allerbeste deutsche Komponist gegolten, so dürfte diese Äußerung des Dresdners Printz sich wohl eher als lokalpatriotisch denn als zutreffend herausstellen. Wir wissen nicht, wie bekannt Schütz außerhalb seines direkten Umfelds war. Er war auch kein Lehrer, zu dem die Schüler von weither gekommen wären. Seine zahlreichen Schüler waren die Kapellknaben der Dresdner Hofkapelle, und vielleicht mag auch der eine oder andere Italiener in der Kapelle des Kurprinzen bei Schütz etwas gelernt haben. Blickt man aber auf die Verbreitung seiner Werke, so wird auch hier ein gravierender Unterschied zu seinem Zeitgenossen Monteverdi deutlich. Denn während dessen Madrigale, namentlich das fünfte Buch, über Jahrzehnte hinweg in Italien und außerhalb Italiens immer wieder nachgedruckt wurden, während seine weltlichen Werke in die Kontrafaktursammlungen des Breslauer Ambrosius Profe Eingang fanden und seine geistlichen Kompositionen für den protestantischen Gottesdienstgebrauch umtextiert wurden, blieb Schütz mit seinen Bemühungen um ein klassisches Werk weitgehend allein. Keine seiner Publikationen wurde zu Lebzeiten nachgedruckt, und auch nach seinem Tode nur der *Becker-Psalter*. Der Kreis derer, die seine Musik kannten, war in protestantischen Landen, wo seine Kompositionen auch in Abschriften kursierten, groß. Ins katholische Reich fanden sie keinen Eingang, und die Achse Schütz–Italien blieb eine Einbahnstraße. Die Idee eines konfessionell befriedeten Kontinents, in dem großartige Musik unabhängig von ihrer Herkunft hätte zirkulieren können, blieb auch nach dem großen Krieg eine Utopie. Und Europa – diese Prinzessin mit den vielen Verehrern – war nicht nur eine keusche Jungfrau, die sich schwer erobern ließ, sondern vielleicht sogar eine Fata Morgana.