

# Der Souverän und sein musikalischer Idealstaat

## Zu den Kompositionen des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel

Wolfgang Hirschmann

Das der junge Schütz durch das religiöse, pädagogische, kulturelle und musikalische Klima am Hof des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel spezifisch geprägt wurde, ist eine nahe liegende Annahme und als *communis opinio* in betreffenden Publikationen immer wieder zu finden. Eine genauere Bestimmung dieser Prägung fällt indes schwer. Schütz' eigener Aussage zufolge hatte er in seiner Zeit als Kapellknecht in Kassel (1599–1609) keine wirkliche kompositorische Ausbildung erhalten, er habe vor seiner Reise nach Venedig nur einen »unbegründeten schlechten anfang«<sup>1</sup> in der Komposition gehabt. Dieser Aussage kann man trauen; man kann sie aber durchaus auch anzweifeln, wenn man die Ergebnisse der neueren Biographie- und Autobiographieforschung zur Kenntnis nimmt, die gezeigt hat, dass in der Frühen Neuzeit Äußerungen zum eigenen Lebensweg auf der Grundlage topischer Standards oder vorgegebener Deutungsschemata erfolgten – die historische Realität beschreiben sie oft gerade nicht<sup>2</sup>.

In der Forschung ist eine Tendenz festzustellen, die Kasseler Zeit von Schütz als einen Lebensabschnitt zu beschreiben, in dem das »Fundament« für eine freilich erst in Venedig sich formierende kompositorische und künstlerische Biographie von europäischen Maßstäben gelegt wurde, also das »handwerkliche und intellektuelle Rüstzeug« hierfür vermittelt worden sei. Aber auch die entsprechenden sozialen Verhaltensnormen seien in einer vom Ideal des »gebildete[n] und weltoffene[n] Hofmann[s]« getragenen Ausbildung gelehrt worden<sup>3</sup>. Dietrich Berke hat dies folgendermaßen zusammengefasst: »Schütz verdankt Kassel eine umfassende humanistische Erziehung und darüber hinaus seinem Gönner Landgraf Moritz die Ausbildung zum Musiker.«<sup>4</sup>

Hiermit ist die Schlüsselfigur der Kasseler Jahre von Heinrich Schütz benannt: Moritz, der Gelehrte, der Kassel zu einem humanistisch und calvinistisch geprägten Musenhof ausbaute, zu einer Pflegestätte der Künste und Wissenschaften, der er als Polyhistor, als »Ausnahmeerscheinung unter den Fürsten seiner Zeit, hochgelehrt, hochmusikalisch, hartnäckig in der Verfolgung künstlerischer und wissenschaftlicher Ziele«<sup>5</sup>, seinen eigenen persönlichen Stempel aufdrückte. Insofern ist die Charakterisierung von Moritz als Renaissancefürst durchaus zutreffend. Renaissancehaft ist seine Haltung nicht nur in ihrer intensiven Orientierung an und produktiven Auseinandersetzung mit antikem Bildungsgut, sondern auch

1 Heinrich Schütz, *Memorial* von 1651, zitiert nach: Dietrich Berke, *Heinrich Schütz 1585–1672*, in: *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 63–100, hier S. 70.

2 Dazu Joachim Kremer, »*Leben und Werk*« als *biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur »Berufsbiographie*«, zu den »*Komponisten von Amts wegen*« und dem Begriff »*Kleinmeister*«, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 2002*, Hildesheim u. a. 2004 (= *Telemann-Konferenzberichte* 14), S. 11–39.

3 Hartmut Broszinski, »*Schütz als Schüler in Kassel*«, in: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 35–62, hier S. 35 und 40.

4 Dietrich Berke, *Vorwort*, in: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 7.

5 Broszinski (wie Anm. 3), S. 35 f.

in dem Selbstbewusstsein, mit dem der Landgraf die eigene Haltung, seine politischen, religiösen und künstlerischen Sichtweisen als Regierungsdoktrinen durchsetzte: Ein Souverän schafft sich – durchaus auch selbstherrlich und entgegen aller Widerstände – seinen Idealstaat.

In diesem Idealstaat war der Fürst höchstselbst der Mustergeber in allen Bereichen. Landgraf Moritz war ein humanistischer Gelehrter und fürstlicher Forscher von polyhistorischen Dimensionen: Mathematiker, Chemiker und Alchimist, Mediziner, Chirurg und hervorragender »bonesetter« (Henry Peacham 1597)<sup>6</sup>, Verfasser klassischer Lyrik und mehrsprachiger Komödien, ein Sprachenkenner und Philologe, ein akademischer Disputator von Rang und ein hoch gebildeter Musiker und Komponist. Der springende Punkt in diesem Zusammenhang scheint mir zu sein, dass all diese Bildungsvielfalt und Gelehrsamkeit nicht als Selbstzweck in sich ruhte, sondern im Dienste einer Reform von Staat, Religion und Bildung stand, die man stärker als in anderen Fällen mit einer Persönlichkeit identifizieren muss – es handelt sich eben um eine »Maurizianische« Reform.

Von dieser Warte aus lassen sich auch in musikalischer und musikgeschichtlicher Hinsicht, letztlich auch mit Blick auf Schütz, einige Deutungsaspekte gewinnen, die vielleicht eine neue Sichtweise auf das Phänomen »Schütz und Kassel« ermöglichen. Man sollte sich zunächst klar machen, dass für eine Marginalisierung des kompositorischen Schaffens von Landgraf Moritz kein Anlass besteht; vielmehr muss man den komponierenden Fürsten als musikalischen Mustergeber und Kirchenmusikreformer ins Auge fassen. Wenn in der Neuausgabe der MGG zu lesen ist, dass »viele seiner Werke besonderes musikalisches Genie vermissen lassen« und deshalb »seine eigene musikalische Bedeutung in der massiven Förderung seiner Hofkapelle und des Nachwuchses« liege<sup>7</sup>, dann würde ich dem entgegenhalten, dass der Begriff »Genie« in diesen Zusammenhängen unangemessen ist, weil er eine Vorstellung von Autonomie der Kunst und des Künstlers zur Voraussetzung hat, die der Zeit um 1600 fremd war. Die Künste waren mit großer Selbstverständlichkeit funktional gebunden, der Künstler Diener dieser Funktionen.

Wenn wir heute über die Mutilationen kirchlicher Kunstwerke, die der »Ikonoklast als Kunstliebhaber«<sup>8</sup> im Zuge der calvinistischen »zweiten Reformation« anordnete, verständnislos den Kopf schütteln, dann projizieren wir unbewusst einen modernen autonomen Kunstbegriff in die Betrachtung der zerstörten Statuen und Bilder. Hinter Verstümmelungen wie denen in der Marienkapelle Frankenberg mit ihrer geköpften Madonna, der zerstörten Verkündigungsszene und den abgeschlagenen Gesichtern und Instrumenten der musizierenden Engel auf dem unteren Fries des Altars<sup>9</sup> steht die rigoros interpretierte calvinistische Doktrin, dass auf der Basis der biblischen Zählung des Dekalogs nach Mose (das Bilder- verbot ist dann ein eigenständiges Gebot, 9. und 10. Gebot werden in eines zusammengezogen) die aus dem Papsttum übernommenen Bilder aus dem Sakralraum entfernt werden müssten. Rigoros ist diese Position deshalb, weil sie nicht nur das Bild als Objekt religiöser Devotion ablehnt (was ja der lutherische Protestantismus auch vertrat), sondern das Bild im Sakralraum überhaupt.

Die religiöse Kunst, die hier verstümmelt wurde, hatte also zuvor schon ihren Kunstcharakter verloren, weil sie funktionslos geworden war: Für bildliche Darstellungen des Göttlichen war in der reformier-

6 Vgl. Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627)*, Marburg 1996 (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 23), und die dort auf S. 18 f. versammelten Belege.

7 Hartmut Broszinski (Christiane Engelbrecht), Art. *Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 477–479, hier Sp. 478.

8 Vgl. Anm. 6.

9 Ebd., S. 52 ff.

ten Kirche des Hessischen Landgrafen kein Platz. Der Gedanke eines autonomen, für sich Schönen, wie er für den modernen Kunstbegriff bezeichnend ist, war solcher Haltung offensichtlich fremd. Vielmehr diente die ausgestellte Entwertung dieser funktionslos gewordenen Kunst dann auch der Sozialdisziplinierung der Untertanen, deren Religionsausübung in dem Maße neu organisiert wurde, in dem die alte religiöse Bilderkunst sinnlos geworden war<sup>10</sup>.

Moritz machte die rigorose Interpretation des biblischen Bilderverbots zu seiner Sache und damit zur Sache seines Staates, ebenso wie er eine enge Bindung zwischen Humanismus und Calvinismus forcierte, indem er die Lehren des calvinistischen Humanisten Petrus Ramus zur Bildungsdoktrin erhob: Interpretieren dieser Lehre wie Théodore de Bèze in Genf, Moritz' Lehrer Caspar Cruciger oder der Dresdner Hofprediger Gregorius Schönfeldt waren die religiösen Leitfiguren des Landgrafen. Es ging dabei um eine vor allem durch die Rhetorik und Dialektik Ciceros geprägte Neudeutung christlichen Denkens in calvinistischem Geist: Silberne Latinität, Trivium und reformierte Religiosität sollten zu einer neuen, zukunftsweisenden Einheit geführt werden<sup>11</sup>.

Welchen Platz nahm in diesem Konzept die Musik ein, und wie sollte sie beschaffen sein? Landgraf Moritz überließ auch im Bereich der Kirchenmusik nichts dem Zufall, strebte gezielt und entschlossen eine Reform in seinem Geiste an, und seinen Kompositionen kommt in diesem Zusammenhang paradigmatische Bedeutung zu. Meine nachfolgenden Überlegungen werden nicht wie neuere kulturgeschichtlich orientierte Studien die Kontexte, sondern die musikalischen Artefakte ins Zentrum rücken. Sicherlich trifft zu, dass Musik »im Maurizianischen Kassel als wichtiges Medium der höfischen Selbstdarstellung wie auch der durchaus außenpolitisch wirksamen Kommunikation gelten kann«; ob nun aber Moritz »über seine musikalischen Interessen« tatsächlich »ein gelehrtes Herrscherbild, das überkonfessionellen wie übernationalen Zielen verpflichtet ist«<sup>12</sup>, prägte, erscheint mir fraglich, in jedem Fall zu einseitig und müsste zumal an konkreten Analysen seiner Musik verdeutlicht werden.

Ich möchte, wie angedeutet, einen anderen, in gewisser Hinsicht diametral entgegengesetzten Aspekt fokussieren: Musik als Mittel der Abgrenzung und wesentlicher Katalysator einer religiösen Reform, die per Oktroi gegenüber der Bevölkerung durchgesetzt wurde. Moritz hat ja nicht nur den Bildersturm befohlen, sondern auch gegen den starken Widerstand der Untertanen in den verschiedenen Landesteilen den neuen Ritus durchgesetzt; er setzte dabei auch Volksverhöre als Mittel der Sozialdisziplinierung ein:

An den entscheidenden Stellen griff der Landgraf selbst in das Geschehen ein. Er verhörte Geistliche, predigte und hielt vor aufständischen Bürgern Reden. [...] In den größeren Städten wie z. B. in Kassel, Marburg und Eschwege versuchte Moritz die Durchsetzung der Reform durch Volksverhöre zu gewährleisten. In Marburg erzielten die Kommissare 1605 mit sechs Fragen den erwünschten Erfolg. Doch als 1609 alle Volljährigen erneut befragt wurden, fanden sich allein in einem der vier Bezirke 264 Personen, die sich gegen die Reform aussprachen.

10 Vgl. ebd., S. 20–29.

11 Vgl. dazu die Beiträge von Gerhard Menk (*Ein Regent zwischen dem Streben nach politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung des Politischen*) und Arnd Friedrich (*Die Bildungspolitik Landgraf Moritz des Gelehrten zwischen Melancthonianismus und Ramismus*) in: Gerhard Menk (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte: Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000 (= Beiträge zur Hessischen Geschichte 15), S. 7–78 und 159–172.

12 Dörte Schmidt, *Zwischen Wissen, Repräsentation und Kommunikation. Moritz von Hessen-Kassel und die Bedeutung der Musik für das Herrscherbild der Zeit*, in: Joachim Kremer u. a. (Hrsg.), *Hofkultur um 1600. Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld*, Ostfildern 2010 (= Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), S. 279–297, hier S. 297.

In Eschwege lehnten im Dezember 1607 fast alle Bürger die »Verbesserungspunkte« ab. Nach verschärften Einzelverhören erzielte die Kommission ein umgekehrtes Verhältnis: Nur zehn der Befragten erklärten sich gegen den Konfessionswechsel. Der Modus dieser Sozialdisziplinierung zeigt die Hilflosigkeit und Fragwürdigkeit des kirchlichen Bürokratismus. Über die örtlichen Besonderheiten hinaus standen die Stände insgesamt der Neuerung sehr distanziert gegenüber. Große Teile des »Landes« entfremdeten sich dem Landesherrn durch die Ablehnung einer Reform, die aus der Sicht des mehr an theoretischen Maximen orientierten Landgrafen Moritz dringend notwendig und durchsetzbar erschien.<sup>13</sup>

Genau diese stark »theoretische« Orientierung des Landgrafen finden wir auch in seinen Kompositionen wieder; tatsächlich lassen sie sich als klingende Illustration und musikalische Realisierung seines komplexen Reformprogrammes begreifen.

Ich möchte dabei der in der Fachliteratur immer wieder beobachtbaren Tendenz entgegentreten, gegen den rigorosen Ikonoklasmus eine gleichsam weltmännisch freie, tolerante und internationale Musikpflege des Landgrafen auszuspielen; letztlich gehen auch die Ausführungen von Dörte Schmidt in diese Richtung, wenn sie die »Musik als gemeinsame Basis und Ebene des Austausches« und damit als Mittel der »kulturellen Kommunikation«<sup>14</sup> zwischen religiös verfeindeten Höfen wie Darmstadt und Kassel ansieht. Man muss sich schon klar machen, dass den Gläubigen jedes Mal, wenn sie das neue Zehngebotelied »Erheb dein Herz« zu singen hatten, auch vor Ohren geführt wurde, warum sie ihren Gottesdienst nun in einer entbilderten Kirche abhielten und ihnen beim Abendmahl Brot statt Hostien gereicht wurde. Die Musik war insofern das klingende Komplement des Ikonoklasmus; sie war in diesem Zusammenhang ein Mittel der Trennung und gerade keines, das Verbindungen herstellte. Dass sich die Vorgänge in der Musik weniger drastisch und offensichtlich gestalteten als in der Bildenden Kunst, erlaubt noch lange nicht, die distinktive Kraft selbst kleinster Veränderungen liturgisch-musikalischer Abläufe zu marginalisieren; insofern hat es eben doch einen »dem calvinistischen Bildersturm vergleichbaren Vorgang für die Musik«<sup>15</sup> gegeben, auch wenn dieser nicht mit der Abschaffung von kunstvoller Figuralmusik einherging.

Durch die verdienstvolle derzeit erscheinende Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Landgraf Moritz durch Paul-Heinz Leifhelm können wir einen stetig anwachsenden Einblick in sein musikalisches Schaffen und damit in seine Vorstellungen von einer rechten reformierten Kirchenmusik wie einer »richtigen« Musik überhaupt gewinnen.

Von den beiden zentralen Reformwerken des Hessischen Landgrafen im Bereich der Kirchenmusik ist zunächst der erweiterte Druck des Lobwasserpsalters Kassel 1607 als *Psalmen Davids Nach Frantzösischer Melodey und Reymen art in Teutsche reymen artig gebracht / Durch Ambrosium Lobwasser* zu nennen (2. Auflage Hofgeismar 1649). Die vierstimmigen Sätze Goudimels vervollständigte Moritz durch eigene Sätze und Melodien zu weiteren Psalmen, zum Zehngebotelied und zum *Canticum Simeonis*. Das zweite wichtige Reformbuch ist sein *Christlich Gesangbuch / Von allerhandt Geistlichen Psalmen / Gesängen und Liedern*, Kassel 1612 (2. Auflage ebenfalls Hofgeismar 1649). Die Vorrede des Hofdruckers Wilhelm Wessel zum letztgenannten Druck macht deutlich, wie eng Ikonoklasmus und reformierte Kirchenmusik miteinander verquickt waren:

13 Kümmel (wie Anm. 6), S. 23f.

14 Schmidt (wie Anm. 12), S. 297.

15 Ebd., S. 283.

Denen nach/vnd von vnser zeit an biß noch dahero/hat Gott der HERR gleichermaßen je etlichen/Fürsten/Graffen/Herren vnd Ständen im H. Römischen Reich den Muth erweckt/vnd jhnen ins Hertz gegeben/daß sie nicht allein gute fürsorge vnd vorschub zu mehrer beförderung vnd außbreitung der reinen Evangelischen Warheit in jhren Gebieten angewendet/sondern auch/ daß sie in dem Eyffer jrer Gottseeligen Voreltern fortfahrend/die *reliquias* des Pabsthumbs aus jren Landen vnd Kirchen/so viel dero zeit wegen müglich gewesen/den Leuten aus den Augen weg vnd abgethan/Dagegen aber vollends an vnd auffgerichtet/was zur reinen vnverfälschten Lehr vnnd Gottesdienst gehörig.

Welchen obbemelten allen dann auch der Durchleuchtige und Hochgeborne Fürst vnd Herr/Herr Moritz Landgraff zu Hessen etc. in Christlichem Eyffer sich ebenermaßen hochlöblich erzeigt/vnd noch an nictes mangeln lesset/was zu erbawung der Ehre GOTTes/vnd einhelligkeit seiner Christlichen Kirchen ersprießlich sein mag.

Zu welchem Ende dann jetzo auch die Psalmen vnd Gesänge D. Mart. Luth. *p. m.* (die der Gottseelige Fürst vnd Herr nach den Fürstlichen hochwichtigen Geschäften *sui recreandi gratias, per otium* in eine schöne lieblich *Harmoniam quatuor vocum* gesetzt hat) durch öffentlichen Druck *communiciret* werden/damit dieselbigen neben den Psalmen Davids/(wie die von Ambros. Lobwasser in gute verständliche Deutsche Reymen artig gebracht/vnd erstmahls zu Leiptzig *publicirt* worden sind) in J. Fürstl. Gn. Kirchen vnd Schulen hinführo geübt/gesungen vnd gebraucht werden/alles zur besserung vnd erbawung in dem HERRN.<sup>16</sup>

Ein Vergleich der in dem Gesangbuch beispielsweise für das Weihnachtsfest mitgeteilten Gesänge mit der Hessischen Kirchenordnung von 1657 zeigt, wie eng die reformierte Liturgie mit der Liedauswahl des Landgrafen verknüpft war:

*Agenda 1657*<sup>17</sup>: »Festo nativit[atis].«

*Christlich Gesangbuch 1612*: »Christsfests Gesänge«  
(Ed. Leifhelm)

Psalm	Gesänge	
1. 8. 148.	Vom Himmel hoch da komm ich her.	Nr. 8 (S. 21)
	Vom Himmel kam der Engelschar.	Nr. 9 (S. 22)
2. 42. 79.	Der Tag der ist so Freudenreich.	Nr. 10 (S. 24 f.)
3. 99.	Christum wir sollen loben schon.	Nr. 6 (S. 18 f.)
	Ein Kind gebohrn zu Bethlehem.	–
	Allein GOTT in der Höhe sey Ehre.	Nr. 12 (S. 26)
	Mein Seel O HErr muß loben dich.	–
		Nr. 5 Lob sey dem Allmechtigen Gott
		Nr. 7 Gelobet seystu Jesu Christ
		Nr. 11 In süßer frewd

<sup>16</sup> Abbildung von Titelblatt und Vorrede in: Moritz Landgraf von Hessen, *Christlich Gesangbuch 1612. Erster Theil/Darin Allerhandt Festgesänge*, Heft 1: *Advent bis Passion*, hrsg. von Paul-Heinz Leifhelm, o. O. u. J. (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Moritz Landgraf von Hessen 2,3), S. [8]–[10].

<sup>17</sup> *AGENDA*, *Das ist: Kirchen-Ordnung/Wie es im Fürstenthumb Hessen mit Verkündigung Göttlichen Worts/Reichung der heiligen Sacramenten und andern Christlichen Handlungen und Ceremonien gehalten werden soll* [...], Kassel 1657, S. 367–372: »Das Zwanzigste Capitul. Abtheilung der Psalmen und Gesänge/wie sie in Kirchen auff die Son- und Feyrtage zu singen sind«, hier S. 367.

Viele der musikalischen Sätze in dem Gesangbuch entsprechen dem Ideal schlichter liturgischer Musik, dem sich Calvin verpflichtet sah. Andererseits aber begegnen Sätze von forcierter Artifizialität. Die nachfolgenden Notenbeispiele können die beiden stilistischen Pole illustrieren.

Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,  
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,  
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,  
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,

ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.  
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.  
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.  
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.

Notenbeispiel 1: Moritz Landgraf von Hessen, *Christlich Gesangbuch 1612*, 1. Teil, Nr. 5:

»Lob sey dem Allmechtigen Gott« (Ed. Leifhelm, S. 17)

Der Contrapunctus floridus des zweiten Beispiels ist freilich ein spezifischer: Die Oberstimme, der Choral, wird nicht in das kontrapunktische Geflecht der unteren drei Stimmen einbezogen, bleibt unangetastet wie ein Cantus firmus. Wenn man nach dem Muster Oslanders von einer Aufführungspraxis ausgeht, bei der Gemeinde und Figuralmusik zusammengeführt werden, dann ließe sich diese Stimmenkombination mit einem reformierten Ideal schlichten Choralgesangs durchaus in Übereinstimmung bringen. Die Gemeinde singt die eine tragende Stimme mit, die anderen drei Stimmen umspielen sie mit kontrapunktischem Rankenwerk, das den Kapellsängern und Instrumentalisten übertragen werden konnte.

Die Einbeziehung der Psalmgesänge und Festlieder Luthers, wie sie die Vorrede deutlich anspricht, darf man nicht als Öffnung gegenüber dem tradierten protestantischen Liedgut missverstehen: Denn diese Lieder erklingen ja in einem veränderten liturgischen Zusammenhang und in ganz anderer Gewichtung gegenüber dem dominierenden Psalmengesang nach Goudimel-Lobwasser. In betriebswirtschaft-



gearbeitet, dass immer die erste Zeile des Liedes einstimmig im Sopran vorgetragen wird, diese Stimme dann pausiert und eine Variation der Choralzeile im unteren vierstimmigen Chor erklingt, während für den weiteren Verlauf dann der melodietragende erste Sopran und der vierstimmige Chor zur Fünfstimmigkeit zusammengeführt werden; das Verfahren illustriert Notenbeispiel 3.

Ein fe - ste Burg ist un - - - - ser Gott,  
Er hilft uns frei aus al - - - - ler Not,  
Ein fe - ste uns  
Er hilft uns  
Ein fe - ste Burg  
Er hilft uns frei  
Ein fe - ste uns

ein gu - te Wehr und Waf - - - - fen.  
die uns jetzt hat be - trof - - - - fen.

Burg ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - - - - fen.  
frei aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - - - - fen.

Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen und Waf - fen.  
aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen be - trof - fen.

Burg ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
frei aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

Notenbeispiel 3: Moritz Landgraf von Hessen, *Fünfstimmiges Cantional 1595*, 2. Teil, Nr. 30:

»Ein feste Burgk ist vnser gott«, T. 1–11 (Ed. Leifhelm, S. 16)

Der Beginn des Satzes verdeutlicht gleichsam die Fundierung des Gesangs in der schlichten Einstimmigkeit, dann folgt die kunstvolle Durcharbeitung, die aber durch den prononcierten Beginn stets auf die Einstimmigkeit bezogen bleibt.

Solch ostentatives Deuten auf die Einstimmigkeit hat etwas Didaktisches an sich, ist zugleich eine Art intellektuelles Spiel, in dem die Elemente überdeutlich erst einmal exponiert werden (einstimmige Melodie, vierstimmiger Satz), bevor sie dann zusammengeführt werden. Ich bezeichne das als ›intellektuell-eklektische Kombinatorik‹ und erblicke darin einen Wesenszug der Musik des Landgrafen.

Ebenfalls liturgische Musik repräsentieren die fünfstimmigen Sätze, die Moritz auf lateinische metrische Texte verfasste und die im *Novum et insigne opus* des Valentin Geuck enthalten sind. Diese Sammlung bildet mit dem *Opus musicum novum* des Kasseler Kapellmeisters und Lehrers von Moritz, Georg Otto, eine Auftragsarbeit des Landgrafen: Otto vertonte auf dessen Geheiß die Evangelientexte der Sonn- und Feiertage, und Moritz beauftragte zugleich seinen Kammerherrn Valentin Geuck damit, von ihm selbst verfasste poetische Paraphrasen der Evangelientexte in gleichen Besetzungen zu komponieren. Bei diesen Poesien handelt es sich um humanistische Oden, wir haben es hier also mit Perikopendichtungen in antikisierenden Versmaßen zu tun. Nach dem Tod von Geuck im Jahr 1596 vertonte Moritz 30 noch fehlende Motetten selbst<sup>19</sup>.

Ich greife das Beispiel des Festes für den Apostel Bartholomäus am 24. August heraus. Grundlage der Dichtung ist die Perikope für dieses Heiligenfest, Lukas 22, 24–30; es geht um die Frage nach Herrschen und Dienen:

Es entstand unter ihnen [den Jüngern] ein Streit darüber, wer von ihnen wohl der Größte sei. Da sagte Jesus: Die Könige herrschen über ihre Völker, und die Mächtigen lassen sich Wohltäter nennen. Bei euch aber soll es nicht so sein, sondern der Größte unter euch soll werden wie der Kleinste, und der Führende soll werden wie der Dienende. Welcher von beiden ist größer: wer bei Tisch sitzt oder wer bedient? Natürlich der, der bei Tisch sitzt. Ich aber bin unter euch wie der, der bedient.<sup>20</sup>

Moritz merkt selbst an, er habe die »evangelia dominica kürzlich carminice reddiret«<sup>21</sup>. Diese poetische Redaktion der Perikopen nimmt aber zugleich predigtähnliche Interpretationen der Evangelientexte vor: So ist es in dem Gedicht Bartholomäus, der die anderen Jünger belehrt, und der Abschluss des Gedichts weitet die Aussage zu der sehr allgemeinen und auf die Lebenspraxis einer christlichen Gemeinde gemünzten Aussage, Ehrsucht und Streit seien die Wurzel allen Übels. Zugleich wird mit dem Ausdruck »condiscipulus« (Mitschüler) ein Bezug auf die Schule und einen pädagogischen Kontext hergestellt.

Tatsächlich sollten nach Moritz' eigenen Worten die Motettensammlungen »dem almechtigen zue lob, auch kirchen und schulen zu gutem« dienen<sup>22</sup>.

Bei dem Gedicht handelt es sich um eine Folge von drei elegischen Distichen<sup>23</sup>; der Text entfaltet sich also in einem dreimaligen Wechsel von Hexameter und Pentameter (¯ = Länge, ˇ = Kürze; | = Ende des Versfußes; || = Binnenzäsur, Unterstreichungen im Text markieren Verschleifungen von Vokalen; die Verse werden durchgezählt: H = Hexameter, P = Pentameter):

19 Vgl. Moritz Landgraf von Hessen, *Fünfstimmige Motetten aus Valentin Geuck: Novum Et Insigne Opus Liber Tertius 1603*, hrsg. von Paul-Heinz Leifhelm, o. O. u. J. (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Moritz Landgraf von Hessen 1,3), Vorwort, S. 4.

20 Wortlaut der Einheitsübersetzung der Bibel, Freiburg u. a. 1980, S. 1189.

21 Vgl. Moritz (wie Anm. 19), Vorwort, S. 4, Anm. 25.

22 Ebd.

23 Für die metrische Analyse danke ich sehr herzlich Andreas Pfisterer (Regensburg).

Dūm cēr tañt cōn dīscīpū lī, qūis   mākīmūs   ēssē	Hexameter (1 H)
Dēbēāt   ĩntēr   quōs  Bārthōlō māeūs ād eēt,	Pentameter (2 P)
Āt lī tēm dīrī mēns rē prēnsō_er rōrē mǎ gīstēr	Hexameter (3 H)
Sērvī re_hos ālī īs  ātqūe sūb ēssē iū bēt,	Pentameter (4 P)
Sīt p̄rocūl   ā Chfī stī līs   āmbīty ōqūe mī nīstrīs,	Hexameter (5 H)
Āmbīty ō lī tēs  līs p̄rīt   ōmne mǎ lūm.	Pentameter (6 P)

Versuchsweise kann folgende Übersetzung gegeben werden: »Während die Jünger streiten, wer unter ihnen wohl der Größte sei, steht Bartholomäus nur dabei; er aber schlichtet den Streit als (weiser) Lehrer, indem er ihren Irrtum tadelt: Sie müssten den anderen dienen und helfen, befiehlt er; fern seien den Dienern Christi Streit und Ehrsucht. Denn die Ehrsucht gebiert Streitigkeiten, und aus dem Streit folgt alles Böse.«

Mit Blick auf die Verknüpfung von reformierter Religiosität und silberner Latinität kommt diesen Dichtungen programmatische Bedeutung zu. Sehen wir nun, wie Moritz, der Komponist, den Text vertont hat (vgl. Notenbeispiel 4 auf Seite 108 f.)<sup>24</sup>.

Die Eigenart der Komposition lässt sich vielleicht dadurch erfassen, dass man zunächst ihre beiden stilistischen Pole näher betrachtet, das Exordium (T. 1–5) und die Vertonung des fünften Verses (T. 21–24).

Beginnen wir beim Exordium. Die fünfstimmige imitatorische Anlage des Satzes hat textausdeutenden, rhetorischen Charakter: Den anwachsenden Streit zwischen den Jüngern stellen die aufeinanderfolgenden Einsätze mit ihrer ansteigenden klanglichen und rhythmischen Verdichtung bis zum Beginn von T. 5 dar; das energisch aufsteigende, im Sopran und Tenor den gesamten authentischen Tonraum dieser Motette im ersten Modus ausschreitende Thema mit seinem Melisma auf »cer-tant« (strei-ten) wirkt als prägnantes Klangsymbol der je kontroversen Haltung des Einzelnen. Hinzu kommen intervallische und harmonische Mittel: In das Thema und seine Fortsetzung ist eine mi-fa-Spannung einkomponiert (zwischen dem mi *cis*, im Notenbeispiel eingekreist, und dem fa *b*, ebenfalls eingekreist), eine Spannung, die dann auch in die vertikale Ebene übertragen wird, wenn in T. 4 im Altus I das mi *fi*s mit dem fa *f* im Soggetto des Altus II einen Querstand, eine *relatio non harmonica*, bildet.

Die Satz- und Dissonanzfiguren im Exordium lassen sich mit dem Vokabular der musikalisch-rhetorischen Figurenlehren des 16. und frühen 17. Jahrhunderts präzise beschreiben, und Joachim Burmeister hätte seine reine Freude an dieser Eröffnung gehabt, die man mit dem analytischen Musterbeispiel seiner *Musica poetica*, Lassos Motette *In me transierunt*, durchaus vergleichen kann<sup>25</sup>. Also: Moritz komponiert hier eine kunstvolle Eröffnung in einem rhetorisch geprägten Motettenstil, als dessen Meister die Zeit Orlando di Lasso ansah.

**24** Ich habe im Notenbeispiel die Anfänge der jeweiligen Verse über den Akkoladen mit 1H (erster Vers Hexameter), 2P etc. bezeichnet und mit durch die Systeme gezogenen Linien den jeweiligen Versbeginn in den einzelnen Stimmen markiert. Außerdem habe ich Soggetti oder soggettoähnliche Prägungen mit einem Haken angezeigt, um polyphone Strukturen zu verdeutlichen. Kadenzten und kadenzähnliche Stellen habe ich unter der Akkolade mit dem jeweiligen Kadenzklang verdeutlicht (in T. 5 auf Taktbeginn heißt »A«: Kadenz auf A mit Großsterzklang); ein weiteres wichtiges Analysemoment ist die Übertragung der metrischen Struktur des Textes in die Sopranstimme (gemäß langen und kurzen Silben; ein vertikaler Strich steht für die festliegende Mittelzäsur im Pentameter, zwei vertikale Striche für den Versschluss).

**25** Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u. a. 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), S. 162–166.

Wer nun glaubt, dass die gesamte Vertonung des Textes so angelegt sei, täuscht sich: Betrachten wir den fünften Vers (einen Hexameter, T. 21–24), dann können wir feststellen, dass er in einem strikten Note-gegen-Note-Satz ausgearbeitet ist und – wichtiger noch –, dass dieser Contrapunctus simplex in seinem Rhythmus vollkommen exakt die Abfolge von Längen und Kürzen des Hexameters wiedergibt (Länge = Halbe, Kürze = Viertel): Die Musik ordnet sich hier ganz und gar der Darstellung des antiken Metrums unter, der Vers ist humanistische Odenkomposition im Stil der französischen Vers mesurés oder, vielleicht näher liegend, nach Art der Oden des Petrus Tritonius.

Im Exordium ist hingegen jeder Bezug auf die metrische Vorgabe fallen gelassen; das antike Metrum wird nicht nur durch die polyphone Anlage völlig verdeckt, sondern spielt auch für die Deklamation keine Rolle, die sich an den Wortbetonungen, an der natürlichen Prosodie, und nicht an den Längen und Kürzen des antiken Schemas orientiert. Und mit großer Selbstverständlichkeit wird auch das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers auskomponiert (T. 6) – die metrische Zäsur zwischen erstem und zweitem Vers wird überspielt, und höchstens an der Längung des »es-se« (Ende T. 5, Anfang T. 6) wird die Andeutung einer Verszäsur greifbar.

Es stimmt nun aber auch nicht, dass die humanistisch-metrische Kompositionsweise des fünften Verses in der Motette völlig insular sei. So ist das ›freie‹ Soggetto in Vers 4 (T. 14 ff.) sehr deutlich an den Pentameterrhythmus angelehnt (lang, lang, lang, kurz, kurz, lang; die im Schema zu verschleifenden Vokale zwischen dritter und vierter Silbe werden freilich separat als zwei Längen deklamiert), genauso der daktylische Beginn der zweiten Vershälfte (T. 18 ff. »atque sub-«: lang, kurz, kurz); beide Vershälften werden mit eigenen Abschnitten bedacht, deren Zäsur freilich durch die starke Überlappung der beiden Teile (T. 18/19) überspielt ist.

Die gesamte Komposition hat modellhafte Züge. Es werden unterschiedliche Verfahren vorgestellt, mit elegischen Distichen musikalisch umzugehen, und in einen geschlossenen Ablauf gebracht. Neben den bereits genannten Verfahren sei etwa noch hingewiesen auf die homorhythmische, aber an den Wortbetonungen angelehnte Deklamation des zweiten Verses (T. 6–9) mit dem Wechsel zwischen vierstimmigem Hochchor und Vollstimmigkeit, oder die Isolierung zunächst eines Versteiles (»at litem dirimens«), dann einzelner Versworte (»repreno«, »errore«, »magister«) in einem quasi doppelchörigen Wechselspiel im dritten Vers (T. 10–14) oder die dichte und klangvolle Deklamation des Schlussverses (T. 24–28) mit eröffnender freier Imitation und dadurch Hervorhebung des Wortes »ambitio« – auch hierin könnte man ein rhetorisches Verfahren sehen. Dass der fünfte Vers mit seiner strikt metrischen Deklamation so stark aus dem Gesamtverband heraussticht, könnte auch eine textausdeutende Funktion haben, liegt hier doch der eigentliche Kernsatz des Gedichts vor: »fern seien den Dienern Christi Streit und Ehrsucht«. Als Noema wird man das Gebilde aber nicht ansprechen können, weil eben das Umfeld zu wenig polyphon, eher aufgelockert homorhythmisch ausgearbeitet ist.

So sehen wir auch hier ein intellektuelles Kalkül am Werk, das einzelne Elemente und Verfahren deutlich exponiert und gleichsam nebeneinanderstellt: »Dum certant condiscipuli« ist Musterbeispiel eines kühl kalkulierenden, wenn man so will, ›theoretischen‹ Eklektizismus. Dass die einzelnen, so unterschiedlich gearbeiteten Teile der Komposition nicht in synkretistischer Beliebigkeit auseinanderfallen, wird vor allem durch das enge Spektrum der Kadenzpunkte (I. und V. Stufe) und die daraus sich ergebende starke tonale Geschlossenheit der Motette erreicht.

Wenn ich vorhin gesagt habe, dass Moritz' religiöses, staats- und bildungspolitisches Reformwerk sich als eine Synthese von Calvinismus, silberner Latinität und Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) beschreiben lässt, dann ist genau diese Verbindung hier eingelöst: Textvorlage und Komposition sind von

1 H

Dūm cēr - - tānt cōn - dis - či - pu - lī, dum cer - tant con - dis - ci - pu -

Dum cer - tant con - dis - ci - pu - li, dum cer - tant con - dis - ci - pu -

Dum cer - - - tant con - - - dis - ci - pu -

Dum cer - - - tant con - dis - ci - pu -

2 P

li quis mā - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos | Bār - tho - lō - mae - ūs ad - est, || Bar - tho -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar -

ci - pu - li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar - tho -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar - tho -

A li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - D

3 H

- lo - mae - us ad - est at li - tem di - ri - mens re - pren - so

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens (at li - tem di - ri - mens) re - pren - so

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so er -

lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so er -

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so

D

13 4 P

er-ro-re ma-gi-ster || ser - vi - re hōs a-li - is | (ser - vi - re hos a-li-is)

er-ro-re ma-gi-ster ser - vi - re hos a-li-is (ser - vi - re hos a-li -

ro - re ma - gi - ster ser - vi - re hos a - li - is (ser - vi - re hos a - li - is) at-que sub-es -

ro - re ma - gi - ster ser - vi - re hos a - li - is (ser - vi - re hōs a - li - is) (ser - vi - re hos a - li -

er-ro-re ma-gi-ster ser - vi - rehos a - li - is (ser - vi - re hos a-li-is)

(a°)

19 5 H

at-que subēs-sē jū-bēt, || sīt prō-cul ā Chri-sti līs am - bi-ti - o - que mī-ni-

is) atque sub - es-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

- se ju - bet, (at - que sub - es-se ju - bet) sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

is) atque subesse ju - bet, at - que subes-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

atque subes-se ju - bet, at - que subes-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

A

24 6 P

stris, || am - bi - ti - o lī - tēs | līs pā-rit ō - mnē mā-lūm, || līs pa - rit o-mne ma - - lum.

stris, am - bi - ti - o li - tes, lis pa-rit o-mne ma - lum, lis pa - rit o-mne ma - lum.

stris, am - bi - ti - o, am - bi - ti - o li - tes, lis pa-rit o-mne ma - lum, o - mne ma - - - lum.

stris, am - bi - ti - o, am - bi - ti - o li - tes, lis pa-rit o-mne ma - lum, lis pa - rit o-mne ma - lum.

stris, am - bi - ti - o li - tes, lis pa-rit o-mne ma - lum, lis pa - rit o-mne ma - lum.

A a D

einer hochgradigen analytischen Sprachbewusstheit, geschult an spätantiken Modellen, geprägt; es handelt sich zugleich um liturgische Musik, Perikopenmusik für die calvinistische Liturgie, in der – sicherlich von der Cappella vorgetragen und nicht für eine Mitwirkung der Gemeinde bestimmt – die Verbindung von, wenn man so will, Cicero und Calvin zelebriert wird: Die antike Autorität stützt die neue Lehre. Auch hier wird Musik als ein sehr genau kalkuliertes Spiel heterogener Elemente inszeniert, das Ergebnis ist – bei aller Schlichtheit der satztechnischen Mittel – ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Satzverfahren und verschiedener Text-Musik-Relationen, das in der sinnlichen Wahrnehmung (also ästhetisch) als Fülle und Reichtum erfahren werden kann.

Die musikalische Kunst des Heinrich Schütz, die zweifelsohne auf einem ganz anderen satztechnischen Niveau als die des Landgrafen liegt, ist aber stets auch eine Kunst der Synthese unterschiedlicher Elemente und Einflüsse, satztechnischer Verfahren und Text-Musik-Relationen gewesen. Dass die Integration vielfältiger Elemente einer Komposition Reichtum und Fülle geben kann und dies einen hochgradig intellektuellen, eklektischen Zugriff auf Gestaltungsverfahren und rhetorische Mittel erfordert – das ist vielleicht eine Lektion, die der kluge, gelehrige, hochbegabte Schüler am Hof des Kasseler Landgrafen von den Kompositionen seines Dienstherrn lernen konnte. Es war freilich eine Kunst, die ganz und gar in dem ehrgeizigen und eigensinnigen Reformwerk aufging, dem sich der Landgraf verschrieben hatte und das er in der für ihn bezeichnenden Regierungsweise vorantrieb: Es war zweifelsohne eine »ausschließlich auf sich konzentrierte, ganz auf den Regenten allein abzielende absolutistische Regierungsweise«<sup>26</sup>; ein komponierender Souverän erschuf sich seinen musikalischen Idealstaat.