

# Musik und Konfession bei Heinrich Schütz\*

Walter Werbeck

Wenn ein Komponist Gemeinsamkeiten in der Musikkultur Dänemarks und Sachsens<sup>1</sup> zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verkörpert, dann sicherlich Heinrich Schütz. Immerhin zweimal, von 1633 bis 1635 und von 1642 bis 1644, hat er sich am Hof Christians IV. in Kopenhagen aufgehalten und Hochzeitsfeiern organisiert bzw. musikalisch bereichert, die zur Vertiefung der dynastischen Verbindungen zwischen dem dänischen und dem sächsischen Hof führten<sup>2</sup>. Über die Musik, die Schütz jeweils beisteuerte, ist leider außer dem *Gesang der Venuskinder* SWV 278 nichts Sicheres bekannt<sup>3</sup>; immerhin denkbar sind theatralische Kompositionen sowie geistliche Stücke in großer wie kleiner Besetzung. Was letztere betrifft, so wäre an virtuose Konzerte aus den *Symphoniae sacrae* II zu erinnern<sup>4</sup>: Frühfassungen lagen vermutlich schon 1634 vor, und Stücke der Sammlung könnten 1642 in Nykøbing oder Kopenhagen zur Aufführung gekommen sein.

Eingeladen zu seinem ersten Besuch in Kopenhagen hatte Schütz der dänische Kronprinz Christian. Er war dem sächsischen Kapellmeister 1631 begegnet, und zwar vermutlich in Leipzig, als Kurfürst Johann Georg I. zusammen mit anderen protestantischen Fürsten zum sogenannten Leipziger Konvent zusammengekommen war, um das kaiserliche Restitutionsedikt zurückzuweisen<sup>5</sup>. Der Konvent dauerte vom 10. Februar bis zum 2. April 1631, und möglicherweise erklang in den Gottesdiensten zur Eröffnung und zum Abschluss Musik von Schütz, darunter, wie Wolfram Steude vermutete, die großbesetzte Komposition von Psalm 85 *Herr, der du bist vormals gnädig gewest* SWV 461<sup>6</sup>. Hans Joachim Moser hat

\* Vortrag, gehalten bei der Eröffnung des Schütz-Festes Kopenhagen 2014. Der Text wurde durch Fußnoten ergänzt; der Vortragscharakter wurde beibehalten.

1 Dazu zusammenfassend vgl. die Beiträge in: Jutta Kappel/Claudia Brink (Hrsg.), *Mit Fortuna übers Meer. Sachsen und Dänemark – Eben und Allianzen im Spiegel der Kunst (1548–1709)*, München 2009.

2 Zur Hochzeit von Kronprinz Christian mit der Sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylla, dem Anlass für den ersten Aufenthalt Schützens in Kopenhagen, vgl. umfassend Mara R. Wade, *Triumphus nuptialis danicus. German court culture and Denmark. The »Great Wedding« of 1634*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27), vor allem S. 221–278; außerdem dies., *Heinrich Schütz and »det Store Bilager« in Copenhagen (1634)*, in: SJB 11 (1989), S. 32–52. Zum Thema »Schütz und Dänemark« vgl. auch die Texte in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, sowie neuerdings Bjarke Moe, *Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish courts*, in: SJB 33 (2011), S. 129–142.

3 Vgl. Kurt Gudewill, *Der »Gesang der Venuskinder« von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Überlieferung und zu den Kopenhagener Hochzeitsfeierlichkeiten im Oktober 1634*, in: SJB 6 (1984), S. 72–92.

4 Vgl. Walter Werbeck, *Musik am dänischen Hof. Bemerkungen zum zweiten Teil der Symphoniae sacrae von Heinrich Schütz*, in: Ole Kongsted u. a. (Hrsg.), *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, Kopenhagen 2008 (= Danish Humanist Texts and Studies 37), S. 687–700.

5 Vgl. Mara R. Wade, *Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz*, in: SJB 21 (1999), S. 49–61.

6 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert »Herr, der du bist vormals gnädig gewest«*, in: ders., *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 147–154.

das Stück als eine »politische Musik« bezeichnet, als einen »Staatspsalm«, weil Schütz hier »in leidenschaftlichster Weise alles das hervorhebt, was einer Friedensberatung dienen könnte: [...]«<sup>7</sup>. Ähnlich haben vermutlich schon die Zeitgenossen, also der dänische Kronprinz, Schütz' Musik verstanden. Der Wunsch Christians, Schütz für seine Hochzeit mit der sächsischen Kurprinzessin Magdalena Sybille nach Kopenhagen zu engagieren, war sicherlich seiner Bewunderung von Schütz' Musik geschuldet, hatte aber wohl politische Gründe: Immerhin sollte die Hochzeit den Plan seines Vaters, König Christian IV., zur Bildung einer protestantischen Union unter Ausschluss von Schweden befördern, und natürlich versprach sich der dänische Hof durch die Anwesenheit von Schütz eine künstlerische Aufwertung der Feier und damit eine Steigerung des politischen Gewichts in den Verhandlungen mit Sachsen. Schütz' Musik besaß in Dänemark einen unübersehbar politischen Charakter.

Der kursächsische Kapellmeister war es gewohnt, Musik nicht nur für politische Anlässe, sondern gerade für besondere Ereignisse im höfischen Leben bereitzustellen: Joshua Rifkin hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Schütz Wert darauf legte, vor allem für solche Gelegenheiten verantwortlich zu sein, »bei denen sich der Staat in seinem ganzen Glanz darstellte«<sup>8</sup>. Selbstverständlich diene seine Musik in solchen Kontexten stets dem Ruhm seines Fürsten. Schon Schütz' Amtsvorgänger Antonio Scandello und Rogier Michael wurden darauf verpflichtet, Musik zum Ruhm der Kapelle und damit zugleich des Kurfürsten zu liefern. Als Schütz 1645 um Dispensierung von den alltäglichen Dienstangelegenheiten bat, verband er dies mit der Versicherung, weiterhin »bey fürgehenden *solenniteten* und festagen in der Kirchen nach gelegenheit persönlich das *Directorium* zu führen«<sup>9</sup> – also bei herausgehobenen Anlässen noch immer präsent zu sein.

An Beidem, der Dispensierung von den täglichen Diensten und der Zuständigkeit vor allem für besondere Auftritte der Kapelle, war Schütz schon zu Beginn seiner Tätigkeit in Dresden gelegen – was ihn übrigens mit seinem Vorgesetzten, dem Oberhofprediger Hoë von Hoënegg verband, der seine Anstellung 1613 von der Bedingung abhängig gemacht hatte, als einziger die Sonntagspredigten zu halten und vom Lesen der Episteln, Evangelien und Kollekten sowie von der Haltung der Vespers dispensiert zu werden<sup>10</sup>. Schütz stellte zwar, soweit wir wissen, keine Bedingungen. Aber nachdem er sich schon 1617 beim Kaiserbesuch in Dresden und beim Reformationsjubiläum als Komponist eindrucksvoller Festmusiken empfohlen hatte<sup>11</sup> und 1624 durch den Vizekapellmeister Zacharias Hestius von den alltäglichen Verpflichtungen befreit worden war<sup>12</sup>, hatte auch er sein Amt gewissermaßen auf sich zugeschnitten und konnte sich auf die für ihn wichtigsten Aufgaben konzentrieren. Dazu gehörten festliche Ereignisse, aber dazu zählte auch das Komponieren und Publizieren von Werksammlungen. Schütz dürfte ein erheb-

7 Moser, S. 311–313.

8 Joshua Rifkin, *Henrich Schütz. Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 5–21, hier S. 12.

9 Schütz Dok, S. 231.

10 Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961, S. 160. Zu Hoë vgl. auch Hans-Dieter Hertrampf, *Höe von Höenegg [sic] – sächsischer Oberhofprediger 1613–1645*, in: Herbergen der Christenheit. Jb. für deutsche Kirchengeschichte 7 (1969), S. 129–148.

11 Vgl. Eberhard Möller, *Henrich Schütz und das Jahr 1617*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 69–80.

12 Vgl. Heinz Krause-Graumnitz, *Henrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. Erstes Buch. *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, 2. erg. Aufl. Leipzig 1988, S. 303; außerdem Schmidt (wie Anm. 10), S. 60, mit einem Auszug aus Hestius' Anstellungsurkunde, sowie S. 172.

liches Maß an Zeit und Energie in dieses »studium privatum«, wie er in seinem bekannten Memorial von 1651 die »auslassung unterschiedlicher Musicalischer Wercke«<sup>13</sup> bezeichnete, investiert haben. Denn er verstand seine Sammlungen und deren Druckpublikationen nicht nur als Dokumente einer hoch stehenden kursächsischen Hofmusik – und damit zugleich als Lobpreis des diese Musik erst ermöglichenden Kurfürsten. Sie waren außerdem Dokumente seiner Kompositionskunst, und in dieser Funktion wollte Schütz sie der Nachwelt zu seinem eigenen Andenken bewahren. Die Opuszahlen, die er seinen Drucken verlieh<sup>14</sup>, sind dafür ebenso ein beredtes Zeichen wie 1664 die Überlassung seiner Handexemplare an Herzog August von Wolfenbüttel, dem Schütz für die Ehre und Gnade dankte, seinen Werken »auff dero furstl. undt durch gantz Europa höchstberümbten *Bibliothek*, auch Ein räumlein gnädigst zu gönnen«<sup>15</sup>.

Wenn also Schütz darauf erpicht war, einerseits politische Musik zu liefern und sich andererseits als Komponist zu profilieren – welche Rolle spielte dann die Kirche, genauer die protestantische Konfession für seine Musik? Wird ihre Bedeutung überschätzt? Aber: Warum galt und gilt Schütz als Schöpfer protestantischer Kirchenmusik?

Um sich Antworten auf diese Fragen zu nähern, ist zunächst daran zu erinnern, dass Schütz' Lebensjahre in das sogenannte Zeitalter des Konfessionalismus fallen. Das war, nach der Reformation und der damit einhergehenden religiösen Spaltung, eine Zeit konfessioneller Polarisierung. Zugleich kam es zur Ausbildung frühmoderner, absolutistisch regierter Staaten, in denen Religion und Politik, Staat und Kirche auf das engste miteinander verzahnt waren. Mit anderen Worten: Angelegenheiten der Konfession waren zugleich Angelegenheiten des Staates, und Staatspolitik war zugleich konfessionelle Politik. Unter solchen Voraussetzungen bildete die Zugehörigkeit zu einer Konfession eine Grundbedingung jeglicher Existenz. Für einen Musiker wie Schütz war seine lutherische Konfession fraglos Bedingung für das Amt als kursächsischer Hofkapellmeister. Seine Tätigkeit am calvinistischen Kasseler Hof zuvor war kein Hindernis, schon gar nicht sein Studium im katholischen Venedig. Im Gegenteil, seine italienische Ausbildung könnte gerade für ihn gesprochen haben, war doch das Interesse an italienischer Kunst und Musik traditionell groß in Dresden. Johann Georg I. hatte sich als 16jähriger Kurprinz selbst 1601/02 in Italien aufgehalten<sup>16</sup>, und bekannt ist, dass Schütz während seiner Dresdner Zeit nicht nur erneut nach Italien fuhr, sondern sich auch immer wieder für italienische Musiker in der Hofkapelle starkmachte und italienische Musik aufführte. Die Leistungsfähigkeit der Kapelle rangierte weit über religiösen Bedenken; bei Musik italienischer Komponisten fiel deren Konfession jedenfalls nicht ins Gewicht. Im April 1632 etwa erwähnt Schütz in einem Brief an Philipp Hainhofer die erfolgreichen Feldzüge seines Kurfürsten im 30jährigen Krieg und beklagt, dass »die Evangelischen Kirchen, wegen grosser vntterdrückung der Catholischen, auch viel trawrikeit erduldet«<sup>17</sup>. Hauptgegenstand des Briefes aber ist die

13 Schütz Dok, S. 323.

14 Opusnummern begegnen in zwei Verzeichnissen: Eines erschien im Zusammenhang mit der Publikation der *Symphoniae sacrae* II 1647, ein zweites, vollständiges, wurde mit einiger Wahrscheinlichkeit 1663 im Zusammenhang mit dem Plan erstellt, seine Handexemplare nach Wolfenbüttel zu geben. Vgl. Schütz Dok, S. 257 f. und 412–415.

15 Schütz Dok, S. 417 f.

16 Vgl. Barbara Marx, *Die Italienreise Herzog Johann Georgs von Sachsen (1601–1602) und der Besuch von Cosimo III. de' Medici (1668) in Dresden. Zur Kausalität von Grand Tour und Kulturtransfer* [...], in: Rainer Babel/Werner Paravicini (Hrsg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern 2005 (= Beihefte der Francia 60), S. 373–400.

17 Schütz Dok, S. 174.

Bitte an Hainhofer um die Beschaffung von Vokalmusik aus dem katholischen Neapel: Canzonetten, Madrigale und Motetten.

Wenn die Konfession zu den Grundlagen des Staates zählte, hatten geistliche Werke eo ipso eine politische und damit auch weltliche Funktion. Der Dominanz des Konfessionellen im beruflichen Leben des Komponisten Heinrich Schütz entspricht die Dominanz seiner Bibeltextvertonungen. Erklungen sie im Gottesdienst, so dienten sie natürlich dem Lob des himmlischen Herrschers, aber immer zugleich auch dem Lob des irdischen Herrschers, also des Kurfürsten. Ob und inwieweit Schütz' Werke allerdings in den regulären Hofgottesdiensten aufgeführt wurden, ist, wenn man von wenigen Ausnahmen wie den späten Passionen oder den Liedsätzen des *Becker-Psalter*s absieht, durchaus fraglich: Zum einen ließ der Komponist sich, wie schon erwähnt, bei solchen Diensten vom Vizekapellmeister vertreten, und zum zweiten fällt es schwer, seine Kompositionen zuverlässig der Liturgie der Dresdner Hofgottesdienste zuzuordnen. Eberhard Schmidt übte an dieser Praxis scharfe Kritik: Wenn Schütz weder lateinische Ordinariumstexte noch liturgisch gebundene protestantische Kirchenlieder in nennenswerter Menge komponiert habe, wohl aber Musik zum Ruhme seines Fürsten, dann zeige sich darin eine »Entwertung des liturgischen Dienstes«; die kirchenmusikalischen Aufgaben am Hofe seien »ihres Gottesbezuges entkleidet und in den Dienst menschlicher Prunksucht gestellt« worden<sup>18</sup>.

Kein Zweifel, Schütz hatte mit Kantorendiensten im landläufigen Verständnis nichts im Sinn; die musikalische Bestellung der Wochenpredigten, der täglichen Vespers, vermutlich auch der gewöhnlichen Sonntage überließ er seinem Vertreter. Von einer planvollen liturgischen Musikpflege kann kaum die Rede sein; ein gottesdienstliches Repertoire, das als Ausdruck von Schütz' Religiosität oder seines spezifisch konfessionellen Engagements gelten könnte, liegt nicht vor. Daran ändern die einfachen Psalmvertonungen wenig, die Schütz in den Früh- und Abendgebeten mit den Kapellknaben gesungen und in seinen *Becker-Psalter* übernommen hat. Denn zum einen rangierten sie auf einem musikalischen Level, der ihn nicht sonderlich interessierte. Und zum anderen gehörten die Stücke zur Erziehung der Knaben und waren vermutlich eher Pflichterfüllung als Dokumente der Religiosität ihres Schöpfers. Nicht übergangen werden darf schließlich, dass Schützens geistliche Musik, zumal in kleinerer Besetzung, immer auch zur Tafel erklang. Als Schütz sich 1645 nach den musikalischen Verhältnissen am Wolfenbütteler Hof erkundigte, nannte er drei Gelegenheiten, bei denen die geistliche Musik zu gebrauchen sei: an erster Stelle die Tafel, dann die gewöhnlichen Gottesdienste und zuletzt die »*Principal* absonderlichen Musicalischen Gottesdienste«<sup>19</sup>. Tafelmusik diene zur Ausschmückung der zeremoniellen fürstlichen Speisung, aber sie erfüllte wohl auch die Funktion fürstlicher Unterhaltungsmusik, hatte Schütz sie doch zu »Ehrlicher ergetzung vnnndt *recreation*«<sup>20</sup> komponiert, wie es 1636 in einer Bitte an seinen Kurfürsten um ein Druckprivileg für den ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* heißt.

Hartmut Lehmann hat die Zeit der Konfessionalisierung als Etappe auf dem Weg zur Säkularisierung bezeichnet. Hinter der Politik der Fürsten, so Lehmann, stand die Stabilisierung weltlicher Herrschaft durch umfassende Disziplinierung, nicht aber die Sorge um das ewige Heil<sup>21</sup>. Heinrich Schütz herrschte zwar nur auf dem Gebiet der Musik, aber hier interessierten ihn vor allem die Regeln guten Komponierens,

18 Schmidt (wie Anm. 10), S. 171 f.

19 Schütz Dok, S. 237.

20 Ebd., S. 194.

21 Vgl. Hartmut Lehmann, *Grenzen der Erklärungskraft der Konfessionalisierungsthese*, in: Kaspar von Greyerz u. a. (Hrsg.), *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, Heidelberg 2003 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 201), S. 242–249.

sei es der Umgang mit dem Generalbass, die Beachtung der Gesetze des Kontrapunkts, die Disposition und klangliche Spezifizierung verschiedener Chöre oder eine sinnvolle Realisierung von Prosodie und Inhalt des jeweiligen Textes. Die Vorreden, die er seinen Werken mitgab, handeln genau davon: Es geht immer um musikalische Sachverhalte wie eine angemessene und wirkungsvolle Ausführung, aber es geht nie um Religion oder Konfession. Nichts dokumentiert die Bedeutung, die Fragen guter Komposition für Schütz besaßen, mehr als seine *Geistliche Chormusik*, jene 1648 publizierten Motetten, die als Inbegriff protestantischer Kirchenmusik gelten. Ausgerechnet diese Sammlung hat Schütz mit einer regelrechten Denkschrift ausgestattet, die seine kompositorischen Grundsätze enthält – womit die Motetten zu praktischen Realisationen dieser Grundsätze avancieren<sup>22</sup>. Die Nähe der Sammlung zu Schütz' Stellungnahme in der Kontroverse zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert unterstreicht einmal mehr, worauf Schütz mit seinen Motetten in erster Linie zielte<sup>23</sup>.

Fast scheint es, als könne man den meisten von Schütz' Werken kaum eine dezidiert kirchliche, geschweige denn reformatorische, lutherische Haltung zusprechen. Der Dresdner Kapellmeister interessierte sich primär für außerordentliche Ereignisse, die den Ruhm seines Fürsten wie den seines Hofkapellmeisters mehrten. Die Liturgie der Hofgottesdienste hingegen, zumal der gewöhnlichen, war eine für Schütz nachrangige Angelegenheit, weshalb er an die Bereitstellung liturgischer Musik offenbar niemals gedacht hat. Vor allem opferte er seine Zeit für die Komposition und Drucklegung von Werken, die er als Dokument eigener Kompositionskunst verstand und die er in möglichst vollendeter Form aufzuführen ließ. Die Musik der Reformation spielte hier eine eher geringe Rolle. Martin Luther kommt in den Schütz-Dokumenten äußerst selten vor – kein Wunder, Schütz war schließlich Musiker, kein Theologe. Natürlich wusste Schütz, wer die deutschen Bibeltexte geschaffen hatte, die er bevorzugt zu vertonen pflegte. Aber die Reformation und ihre Musik identifizierte Schütz vor allem mit den evangelischen Kirchenliedern, die in den Hofgottesdiensten gesungen wurden. Sie bezeichnete er in der Widmungsvorrede zur 1. Ausgabe des *Becker-Psalters* 1628 als »alte Weisen Herrn Doktor Luthers und anderer frommer Christen«<sup>24</sup>. Mehr als 100 Jahre nach der Reformation waren deren Lieder für einen modernen Komponisten wie Schütz eine veraltete Sache – ihr setzt er die aktuelle Musik, seine Musik, entgegen.

Es mag erstaunen, dass Schütz' Amtsverständnis ebenso wie seine künstlerischen Überzeugungen den Erwartungen, die der Hof an ihn hatte, nicht widersprachen. Auch seine persönliche Einstellung zur Religion bzw. zu seiner lutherischen Konfession ließ sich ganz offenbar mit seinen beruflichen und künstlerischen Zielen verbinden. Doch darf nicht vergessen werden, dass seine Musik grundsätzlich als Musik des protestantischen Kursachsens verstanden wurde. Insofern waren seine Kompositionen, gleich ob mit geistlichen oder weltlichen Texten, ob für den Gottesdienst, die fürstliche Tafel oder selbst für das Theater, immer konfessionelle Musik, die der Hof ganz selbstverständlich für seine Zwecke instrumentalisierte.

Vor dem Hintergrund eines derart umfassenden Verständnisses von konfessioneller Musik – und es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln, dass der Hof ebenso wie Schütz dieses Verständnis teilte – hat Schütz nach seinen eigenen Worten auch Kirchenmusik komponiert: In der schon erwähnten Bitte um ein Druck-

22 Schütz Dok, S. 279–280.

23 Vgl. Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79; neuerdings auch Michael Heinemann, *Die »alte« Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, Köln 2014 (= Schütz-Dokumente 3).

24 Schütz Dok, S. 144.

privileg vom August 1636 schreibt Schütz seinem Kurfürsten, er beabsichtige nach und nach die Sammlung und Publikation derjenigen musikalischen Werke, die er in nunmehr zwanzig Jahren »theils zu be-  
huff der Christlichen Evangelischen Kirchen *Music*, theils aber zu anderweit Ehrlicher ergetzung vndt  
*recreation, Componiret vndt aufgesetzt habe*«<sup>25</sup>. Christliche evangelische Kirchenmusik – damit meinte  
Schütz fraglos diejenigen seiner geistlichen Werke, die im Gottesdienst in der Kirche erklingen waren  
(was, wie schon erwähnt, nicht ausschließt, dass sie in kleiner Besetzung bei der Tafel musiziert wurden).  
An anderen Stellen in seinen Eingaben spricht Schütz nur von geistlicher Musik, die er von weltlicher  
trennt. Und wie die geistliche an verschiedenen Orten bzw. zu verschiedenen Gelegenheiten erklingen  
kann (in der Kirche zum Gottesdienst oder im Schloss zur Tafel), so die weltliche: bei der Tafel oder  
im Theater. Weitere Differenzierungen gibt es nicht, genauere Bestimmungen von Kirchenmusik sucht  
man bei Schütz vergebens. Ganz offenbar hat sie ihren Namen allein von ihrem Ort, nicht jedoch von  
einer spezifischen Machart. Hier gibt es für Schütz, wie die Vorrede der *Geistlichen Chormusik* deutlich  
macht, lediglich die grundsätzliche Unterscheidung zwischen der Schreibart ohne und derjenigen mit  
obligatem Generalbass, und diese Dichotomie gilt für alle seine Musik, sei sie geistlich oder weltlich,  
Kirchen-, Tafel- oder Theatermusik. Mit anderen Worten: Schütz' Kompositionsweise, sei es die motet-  
tisch-madrigalische oder die konzertierende Schreibart, sei es sein spezifischer Umgang mit dem Text, ist  
keine spezifisch evangelische Kompositionsart – auch wenn in früheren Zeiten vor allem seine Text-  
behandlung mit ihren musikalisch-rhetorischen Figuren gerne als »protestantisch« bezeichnet wurde<sup>26</sup>,  
was schon deshalb fragwürdig erscheint, weil dann zum Beispiel auch Schützens theatralische Kom-  
positionen als »protestantisch« bezeichnet werden müssten. Dass unter musikalischen Gesichtspunkten  
Geistlich und Weltlich bei Schütz nicht getrennt werden kann, hat schon Philipp Spitta beobachtet<sup>27</sup>.

Halten wir fest: Protestantisch ist Schütz' Musik – und zwar alle seine Musik – in erster Linie deshalb,  
weil sie Musik eines protestantischen Hofes ist und als solche wahrgenommen wurde – wie die Einschät-  
zung seiner Beiträge etwa zum Reformationsjubiläum 1617 zeigen. Zu verweisen wäre auf die von Jürgen  
Heidrich herausgearbeiteten politischen Ursachen für die Widmung der *Cantiones sacrae* von 1625 an den  
kaiserlichen Beamten Hans Ulrich von Eggenberg<sup>28</sup>. Schütz' Musik diente zur Unterstützung der diplo-  
matischen Strategie seines protestantischen Kurfürsten in der Anfangsphase des großen Krieges, einer  
Strategie, die wesentlich von der Suche nach den richtigen konfessionellen Bündnissen geprägt war. Die  
natürlich in lateinischer Sprache abgefasste Widmungsvorrede ist hinsichtlich der Funktion der Musik  
außerordentlich typisch für einen Hofbeamten, wie Schütz es war: Wie die Musik, so heißt es, einzig dem  
Ziel dient, das Lob des unsterblichen Gottes zu verkünden, so »verdienen es auch die Mächtigen, je wei-  
ter sie ihre Würde in die Nähe Gottes erhebt, [...] daß es sich die Musik angelegen sein läßt, vor allem

25 Schütz Dok, S. 194.

26 Besonders wirkungsmächtig etwa bei Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, S. 10. Vgl. auch Oskar Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: Karl Ferdinand Müller/Walter Blankenburg (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1961, S. 1–267, hier S. 159: Schütz »bewährt den evangelischen Ansatz seines Musizierens darin, daß er sich auf das Gewissenhafteste mit dem Sinngehalt des Textes auseinandersetzt [...]«.

27 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 1–60, hier S. 41.

28 Jürgen Heidrich, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: SJB 18 (1996), S. 53–64.

anderen ihnen Verehrung und Huldigung darzubringen«<sup>29</sup>. Das sind natürlich Floskeln, aber sie unterstreichen doch, worin die Bestimmung der Musik eines Hofkapellmeisters in dieser Zeit lag – welcher Konfession er angehörte. Die Zueignung der *Cantiones sacrae* an Eggenberg erweist sich übrigens unter konfessionellen Gesichtspunkten als besonders interessant, aber vermutlich nicht untypisch in jenen Jahren: Der protestantische kursächsische Kapellmeister (und mit ihm der protestantische Hof, dem er dient) widmet eine Sammlung lateinischer geistlicher Musik an einen katholischen, ursprünglich aber protestantischen Beamten, der konvertiert war, um in die Dienste des katholischen Kaisers in Wien zu treten<sup>30</sup>.

Natürlich sollten die lateinischen Motetten der *Cantiones sacrae* die Nähe des protestantischen Kursachsens zum katholischen Hof in Wien symbolisieren und damit eine Politik unterstützen, die schon länger im Reich vor allem auf protestantischer Seite für starke Irritationen gesorgt hatte. Kurfürst Johann Georg vertrat bis 1630 auf reichspolitischer Ebene nahezu bedingungslos die kaiserliche, d. h. die katholische Seite, und zwar in allen Auseinandersetzungen zwischen protestantischen Staaten und Städten sowie der katholischen Liga bzw. dem Kaiser. Wenn man sich in Dresden gegen Katholiken wandte, dann gegen den Papst und die ihm dienenden Jesuiten. In Reichssachen jedoch betrieben, wie Axel Gotthard gezeigt hat, die Dresdner Regenten ihre Politik nicht als Protestanten, sondern zu allererst als Kurfürsten<sup>31</sup>.

Es wäre vermutlich übertrieben, wollte man wegen dieser politischen Ausrichtung Kursachsens Schütz' Musik bis 1630 als eher überkonfessionell bezeichnen. Immerhin fällt auf, dass bis zu diesem Zeitpunkt die beiden wichtigsten Sammlungen lateinischer Kompositionen gedruckt worden waren: die *Cantiones sacrae* und der 1. Teil der *Symphoniae sacrae*. Möglicherweise waren auch schon die lateinischen Vokalkonzerte komponiert, die erst 1639 im zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* veröffentlicht wurden. Gegen die These von einer eher überkonfessionellen Haltung könnte ein so eindeutig konfessionelles Datum wie die Einhundertjahrfeier der Reformation 1617 sprechen, zu der Schütz bekanntlich großbesetzte Werke beisteuerte, die später partiell in seine erste Dresdner Werksammlung, die *Psalmen Davids*, eingingen<sup>32</sup>. Allerdings war, wie Wolfgang Herbst gezeigt hat, die theologische Stoßrichtung in Dresden 1617 vor allem gegen den Calvinismus gerichtet, kaum aber gegen den katholischen Kaiser<sup>33</sup>. Schließlich wäre auf die *Auferstehungshistorie* von 1623 zu verweisen. Sie stand in der Tradition Alessandro Scandellos und hatte ihren festen liturgischen Ort in der Vesper des ersten Ostertags, aber sie war auch für »fürstliche Zimmer« bestimmt – eine exklusive Formulierung im Titel, die die liturgische Bindung des Stückes lockert und vielleicht seine modernen, italienischen Mustern entlehnten Merkmale erklärt, auf die Silke Leopold aufmerksam machte<sup>34</sup>.

Sind es die italienischen Einflüsse, die für eher überkonfessionelle Züge von Schütz' Musik sorgen? Seine Ausbildung in Italien war fraglos ein Qualitätsmerkmal. Italienische Künstler – Maler, Architekten,

29 Krause-Graumnitz (wie Anm. 12), S. 311.

30 Ebd., S. 309.

31 Vgl. Axel Gotthard, »Politice seint wir bapstisch«. *Kursachsen und der deutsche Protestantismus im frühen 17. Jahrhundert*, in: Zs. für Historische Forschung 20 (1993), S. 275–319.

32 Möller (wie Anm. 11); auch Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: HS-WdF, S. 61–71 (Erstveröffentlichung 1931).

33 Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen: Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37.

34 Silke Leopold, *Die Wurzeln der Rezitationspraxis in Heinrich Schütz' »Auferstehungshistorie«*, in: Jb. Alte Musik 1 (1989), S. 105–118.

Kunsthandwerker, aber eben auch Musiker – hatten schon im 16. Jahrhundert am Dresdner Hof ihr Auskommen gefunden, einem Hof, der längst die Künste planvoll zur Repräsentation seiner Macht eingesetzt hatte. Konfessionelle Divergenzen mit katholischen Künstlern spielten dabei keine besondere Rolle. Denn zum einen konvertierten viele Italiener und zum anderen nutzte man ihre Kunstwerke als repräsentative Instrumente, mit denen am protestantischen Hof protestantische Kunstprogramme orchestriert wurden. Sie verbürgten neben anderen Faktoren die konfessionelle Identität des Hofes. Auf dem Gebiet der Musik verkörperte Schütz die Einbindung einer Italianità in diese konfessionelle Identität. Sie war recht flexibel, ließ sie doch politische Bindungen an den Kaiser ebenso zu wie nach 1630 die Abwendung von Wien und die Allianz mit Schweden. Jedenfalls garantierte sie dem Katholizismus gegenüber eine offene Haltung, war demzufolge keine offensive, gar aggressive konfessionelle Identität<sup>35</sup>.

Inwieweit die italienischen Muster in Schütz' Musik am Hof auch als eine Nähe zum Katholizismus wahrgenommen und gegebenenfalls sogar instrumentalisiert wurden, ist schwer zu sagen; das Beispiel der *Cantiones sacrae* zumindest erhellt, dass katholische Elemente bei Schütz während der Phase einer engen Anlehnung Dresdens an Wien nicht unerwünscht sein konnten, während sie später, nach 1630, hinter deutschen Bibeltexen gewissermaßen in die zweite Reihe zurücktraten. Für den Komponisten selbst, der seinen Lehrer Giovanni Gabrieli tief bewunderte, spielte das Katholische an italienischer Musik ohnehin keine Rolle. Er interessierte sich für Kompositionstechniken, und einen katholischen Kontrapunkt oder Generalbass gab es nicht. Und wenn er in seiner Widmung der *Cantiones sacrae* für Eggenberg auf die Musik zu sprechen kommt, dann geht es um die Unterscheidung zwischen den älteren Stücken ohne und den modernen Stücken mit Generalbass, nicht aber um konfessionelle oder politische Dinge.

Halten wir erneut fest: Konfessionelle Musik, wie sie Schütz jedenfalls bis 1630 komponierte, schloss die Nähe zum Katholizismus nicht aus. Nach 1630 konzentrierte sich Schütz zwar auf deutsche Texte – worin man vielleicht ein Indiz auch für die gewandelte Politik des Hofes sehen kann. Aber die musikalischen Grundlagen änderten sich nicht; Schütz' Musik war in ihrer spezifischen Anverwandlung italienischer Vorbilder ganz offensichtlich konfessionell neutral genug und nach verschiedenen Seiten anschlussfähig. Als dezidiert protestantisch lassen sich vor allem seine späten Passionen verstehen, komponiert auf Wunsch von Johann Georg II. und in einer Zeit, in der Schütz, vielleicht auch unter dem Eindruck der neuen Italiener in Dresden, die italienischen Wurzeln seiner eigenen Musik nachgerade verleugnete und sich auf einen asketischen Tonsatz von »fast ›entmusikalisierter‹ Strenge«<sup>36</sup> zurückzog.

Eine gewisse konfessionelle Offenheit von Schütz' Musik vor dem Spätwerk könnte man auch darin erkennen, dass sich Bearbeitungen protestantischer Choräle unter seinen Werken nur vergleichsweise wenig finden<sup>37</sup>. Das hatte sicher auch musikalische Gründe: Der konzertierende Stil und die Art der Textvertonung, wie Schütz sie verstand, vertrugen sich wenig mit strophischer Dichtung und einer festen Melodievorgabe. Generell unverträglich waren Concerto und Kirchenlied allerdings nicht – wie etwa die Choralkonzerte eines Michael Praetorius oder eines Johann Hermann Schein zeigen. Doch ob nun Schütz die Arbeit mit vorgegebenen Melodien schätzte oder nicht: Hätte der Hof von seinem Kapellmeister Bearbeitungen lutherischer Lieder gewünscht – gleichsam als musikalische Waffen im Streit der Konfessionen –, hätte Schütz sie fraglos auch geliefert. Natürlich wurden im Dreißigjährigen Krieg oder

35 Zu italienischen Künstlern am Dresdner Hof vgl. Barbara Marx, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext*, in: dies. (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 7–36.

36 Rifkin (wie Anm. 8), S. 17

37 Vgl. Arno Forchert, *Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte*, in: *SJb 4/5* (1982/83), S. 57–67.



zum Reformationsjubiläum Luthers Lieder als konfessionelle musikalische Propaganda eingesetzt. In Irmgard Scheitlers Verzeichnis deutscher Schauspielmusiken der Frühen Neuzeit finden sich zahlreiche geistliche Stücke, häufig Schuldramen, auch aus Sachsen, in denen die Reformation durch ihre Lieder präsent ist, gelegentlich tritt auch Luther selbst als Sänger auf<sup>38</sup>. Vom Dresdner Hof sind derartige Stücke allerdings nicht überliefert. Und vielleicht war es wirklich so, dass die schwankende Politik des Hofes derart eindeutige konfessionelle musikalische Stellungnahmen gar nicht zuließ.

Allerdings gibt es ein Dokument, das vielleicht dafür sprechen könnte, dass man in späteren Jahren von Schütz auch konfessionell eindeutige Musik wünschte: Gemeint ist sein Gesuch an den Kurfürsten vom 21. September 1653 um den Ruhestand. Wie in seinem großen Memorial von Anfang 1651 schreibt Schütz auch hier, er wolle in der ihm verbleibenden Lebenszeit Kompositionen sammeln und in den Druck geben, um seinem Andenken zu dienen. Dazu kommt aber hier die »*intention* [...] zuuersuchen, das Psalterbüchlein *Beati Lutherj, version in prosa*, auf gewisse art in die *Music* zubringen, das das gemeine Volck auch in der Kirchen, solche Melodeyen möchte leichtlich lernen Vndt mitsingen können«<sup>39</sup>. Joshua Rifkin hat von einem »merkwürdigen« Plan gesprochen<sup>40</sup>; auch ist von dem genannten Psalterbüchlein bislang nichts bekannt geworden. Vielleicht hat Schütz das Projekt lediglich vorgeschoben. Um den Kurfürsten günstig zu stimmen, erwähnt er die Absicht, eine dezidiert evangelische, lutherische und noch dazu einfache, für das Volk geeignete Musik zu schreiben – ein Projekt, das denkbar quer zu seinen sonstigen, eher elitären, für professionelle Musiker geschriebenen Kompositionen steht und wohl kaum zufällig, soweit wir wissen, nie in Angriff genommen wurde<sup>41</sup>. Erst mit dem Amtsantritt Johann Georgs II. kam es zu einer Wende Schützens zu liturgischer Musik. Am Anfang stand, vom Kurfürsten angeordnet, die Neufassung des *Becker-Psalters*, dessen Melodien in das Dresdner Gesangbuch von 1676 eingingen und wohl weniger vom Volk, aber zumindest in kurfürstlichen Zimmern und Kapellen, wie es im Titel heißt<sup>42</sup>, längere Zeit gesungen wurden.

Musik und Konfession, soviel lässt sich abschließend festhalten, hängen bei Schütz auf das engste zusammen. Der Kapellmeister des mächtigsten protestantischen Fürsten schrieb notwendigerweise konfessionelle Musik – die seine weltlichen Werke mit einschließt. Auch die theatralischen Kompositionen sind Stücke für den protestantischen Hof, sie dienen der kurfürstlichen Repräsentation nicht anders als geistliche Konzerte, und hier wie dort agierte Schütz vor allem als Künstler, der seine italienischen Erfahrungen für die Hofmusik fruchtbar machte.

Gewiss lassen sich Schütz' geistliche Stücke zur protestantischen Kirchenmusik rechnen, weil sie auch in der Kirche zum Einsatz kommen konnten. Allerdings wird ihre politische und repräsentative,

38 Vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. Bd. 1: *Materialteil*, Tutzing 2013 (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2,1), S. 845 f.: Hier sind zwei Schauspiele von Martin Rinckart verzeichnet: *Der Eißlebische Christliche Ritter* [...] von 1613 sowie *Indulgentiaris Confusus, Oder Eißlebische Mansfeldische Jubel-Comaedia* [...] von 1618. In beiden tritt Luther auf; im ersten Stück singt er zudem einige Strophen aus *Ein feste Burg*.

39 Schütz Dok, S. 368.

40 Rifkin (wie Anm. 8), S. 17.

41 Vgl. Schmidt (wie Anm. 10), S. 196.

42 *Geistreiches Gesang-Buch* | An D. Cornelij Beckers Psalmen und Lutherischen Kirchen-Liedern | mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso, sammt einem Kirchen-Gebeth-Buche | Auf Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen etc Hertzog Johann Georgens des Anderen | gnädigste Verordnung und Kosten | für die Churfl. Häuser und Capellen aufgelegt und ausgegeben | im Jahre 1676. Digitalisat in: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/pageview/7564602> (15.9.2015).

wohl auch unterhaltende Funktion ausgeblendet, reduziert man sie auf ihre liturgische Funktion. Auch die modernen Seiten von Schütz' Musik wird man sicher nicht nur mit ihrer Funktion als Kirchenmusik begründen können, sondern auch, und in nicht geringem Maße, mit den Wünschen des Hofes nach einer den aktuellen Standards verpflichteten, repräsentativen Musikpflege. Das gilt vermutlich generell für die Hofmusik in der Zeit des Konfessionalismus, gleich ob unter protestantischen oder katholischen Herrschern.

Im Übrigen war gerade die Verbindung traditioneller und moderner Mittel bei protestantischen Komponisten alles andere als neu. Von Anfang an orientierten sich vor allem Hofmusiker an aktueller Musik: zuerst franko-flämischer, dann italienischer Provenienz. Spezifisch protestantisch waren die Textgrundlagen – strophische Lieddichtung oder Luthers Bibelübersetzung – oder die Bearbeitungen lutherischer Kirchenlieder; ansonsten aber kann, zumal im Bereich der Hofmusik, von einer eigenen protestantischen Musiksprache kaum gesprochen werden<sup>43</sup>. Dennoch diente die Musik an protestantischen Höfen selbstverständlich als konfessionelle Kunst – nicht anders als etwa Bildwerke, die, von protestantischen oder katholischen Höfen bestellt, in jeweils unterschiedliche konfessionelle Bildprogramme integriert wurden, wobei es gleich war, ob die protestantischen Gemälde von katholischen Malern oder umgekehrt die katholischen von protestantischen Malern stammten<sup>44</sup>. Die Entscheidung der Herausgeber der jüngsten, gerade abgeschlossenen *Geschichte der Kirchenmusik*, auf eine Trennung zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik zu verzichten, ist deshalb zwar aus musikalischen Gründen verständlich, vor dem zeit- und religionsgeschichtlichen Hintergrund gerade im Konfessionalismus jedoch nicht ganz unproblematisch<sup>45</sup>.

Diejenigen Werke, die Schütz der evangelischen Kirchenmusik zuordnete, sind sicher auch mit seiner eigenen Religiosität in Zusammenhang zu bringen, die am Ende seines Lebens, wenn wir der Leichenpredigt Geiers glauben können, noch deutlich zunahm. Dennoch ist das Konfessionelle bei Schütz in erster Linie an sein Amt am Dresdner Hof und dessen konfessionelles bzw. politisches Umfeld geknüpft. Gerade weil er als Kapellmeister in die politischen Strategien seines Hofes eingebunden war, schuf Schütz konfessionelle Musik, die wegen ihrer geistlichen Texte schon seine Zeitgenossen als protestantische Kirchenmusik nutzten und die bis heute zu deren herausragenden Zeugnissen gezählt wird.

**43** In der älteren Forschung ist dieses Phänomen mit der Formulierung von einer musikalischen »Literaturgemeinschaft« zwischen den Konfessionen auf den Begriff gebracht worden. Vgl. etwa Friedrich Blume, *Das Zeitalter des Konfessionalismus*, in: ders., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Kassel u. a. 1965, S. 77–213, hier S. 81. Vgl. auch ders. (bearb. von Ludwig Finscher), *Das Zeitalter der Reformation*, in: ebd., S. 1–75, vor allem S. 68–74.

**44** Vgl. etwa Andreas Tacke (Hrsg.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, Regensburg 2008; darin die Beiträge von A. Tacke (*Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld »Gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum«*, S. 13–33) und Robert Suckale, *Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547*, S. 34–70. Vgl. außerdem Katja Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin/München 2009, sowie die Fallstudie von Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012.

**45** Vgl. Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden*, I: *Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber 2011 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik I/1). Im Vorwort heißt es (S. 9), »eine konfessionell getrennte Darstellung der evangelischen bzw. katholischen Kirchenmusik« sei »weder historisch angemessen, da sich viele ihrer Erscheinungsformen zeitgleich abspielen, noch entspräche diese dem inzwischen erreichten Stand ökumenischer Verflechtung und Gemeinsamkeit«.