

## »Lauter Berenhäuterey«? Heinrich Schütz und das Lob der Musik\*

Beate Agnes Schmidt

»Es ist ein gerühme/wie hoch heute zu Tage die Music gestiegen sey/ich meine sie ist gestiegen! lautere Berenhäuterey gehet im Schwange«<sup>1</sup>, schrieb Schütz 1647 an den Quedlinburger Musiktheoretiker Henricus Baryphonus. In dem von Andreas Werckmeister überlieferten Brief nimmt Schütz mit »Berenhäuterey« die angebliche Faulheit und Trägheit zeitgenössischer Komponisten aufs Korn. Damit kritisiert er zugleich den Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend selbstzufrieden eingesetzten Topos vom musikalischen Fortschritt. Dieser Fortschrittsgedanke gehört zum festen Bestand des *Encomium musicae*, des Lobs der Musik – einer Gattung des Musikschrifttums, die bislang nicht systematisch untersucht wurde. Anders als seine lutherischen Musikerkollegen Michael Praetorius oder Seth Calvisius beschäftigte sich Schütz bekanntlich weder in theoretischen Abhandlungen noch in Vorreden mit historisch-genealogischen Ursprungsfragen, Funktionen oder Wirkungsweisen der geistlichen und weltlichen Musik. Freilich war ihm die Topik des Musiklobs durch Ausbildung und Schrifttum vertraut. Geradezu zentral – und von der Forschung bisher unbeachtet – zitiert Schütz das *Encomium musicae* im Holzschnitt zu den *Kleinen geistlichen Konzerten I* von 1636.

Viele Notendrucke des frühen 17. Jahrhunderts enthalten Titelholzschnitte. In der Regel dienen sie der Musikpublizistik allerdings eher zu illustrativen Zwecken als zur optisch-ästhetischen Integration philosophischer oder musikästhetischer Aussagen nach Art eines Gesamtkunstwerks. Im Folgenden sei am Beispiel des Titelblattes der *Kleinen geistlichen Konzerte* aufgezeigt, welche musikhistorischen Erkenntnisse sich aus der Einbeziehung dieses Mediums gewinnen lassen. Zu fragen ist, in welcher Beziehung Titelbilder als Paratext im Sinne eines materiell mit dem Basistext (Notendruck) verbundenen »Beitextes« zum Werk stehen. Und zu klären ist natürlich, inwiefern Schütz überhaupt an der Gestaltung des Holzschnittes mitgewirkt hat und was damit über Intention und Werkcharakter ausgesagt werden kann<sup>2</sup>.

Der Titelholzschnitt ist nicht zuletzt durch seine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte bemerkenswert: Zum einen stellt die Graphik die einzige Illustration in Schütz' gesamtem gedruckten Schaffen überhaupt dar. Zum anderen wurde, dies ist eher untypisch, kein originärer Holzschnitt als Titelblatt entworfen. Stattdessen wurden zwei Abbildungen aus einer bereits 47 Jahre zurückliegenden, explizit

\* Für Hinweise und Korrekturen danke ich ganz herzlich Werner Breig, Walter Werbeck und Kai Marius Schabram.

1 Andreas Werckmeister, *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus, oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser* [...], Frankfurt u. a. 1686, S. 114.

2 Die *Kleinen geistlichen Konzerte I* verlegte der renommierte Leipziger Buchhändler Gottfried Große. Er kündigte den Druck in seinem Messkatalog für die Leipziger Herbstmesse 1636 an. Siehe Karl Albert Göhler, *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, Leipzig 1901, S. 78. Schütz kannte Große persönlich über die Patenschaft seines Neffen Heinrich Friedrich, dem Sohn seines Bruders Georg in Leipzig. In der Regel beschäftigte sich Schütz selbst mit Druckabläufen und Korrekturen seiner Werke oder stellte eigenes Privatpapier zur Verfügung. Hier scheint – dafür spricht die hohe Fehlerquote des Originaldruckes – Schütz allerdings eher weniger Hilfe zur Verfügung gestellt zu haben. Das Titelblatt wird aber mit Sicherheit nicht über seinen Kopf hinweg konzipiert worden sein.

mit *Encomium musices* überschriebenen Antwerpener Graphiksammlung zitiert und miteinander kombiniert<sup>3</sup>. Anhand dieser Vorlage von 1589 soll zunächst der intertextuelle Bezug auf die Tradition des Musiklobs und dessen strukturelle Merkmale kurz skizziert werden. Diese Aspekte werden schließlich mit der zeitgenössischen Musiktheorie sowie dem lutherischen Musikschrifttum und seiner typisch endzeitlichen Heilserwartung in Beziehung gesetzt. Sie bilden die Grundlage für die Frage nach Motiven und Strategien für Rhetorik und Bildprogramm in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und nach deren Verhältnis zu Intention und Struktur des Werkes. Denn mit dem Holzschnitt wurde – so die These dieses Aufsatzes – über bloß dekorative Aspekte hinaus in der »Sprache des Sehens«<sup>4</sup> eine klare Aussage über die Absichten des Werkes vermittelt.



Abbildung 1: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 13.5 Musica 2° (1)

## 1. Musiklob – Original und Kopie

In der Gattung des *Encomium musicae* würdigen vor allem lutherische Autoren die *ars musica* in ihren Entstehungs- und Wirkungskontexten als heilsgeschichtlich relevante, auf Gott und »seine himmlischen Musiker« – die Engel – verweisende Kunst<sup>5</sup>. Mit Bernhard Jahn<sup>6</sup> erschließt sich seine Struktur nicht nach modernen Gattungstheorien, sondern durch eine einheitliche Topik: Das *Encomium musicae* findet seinen Ausdruck in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, in Lobgedichten, Lobreden, Vorreden zu musikalischen Werken, musiktheoretischen Werken und Chroniken oder als musikgeschichtliche Abhandlung. Die idealtypischen Strukturprinzipien des *Encomium musicae* sind der antiken Rhetorik entlehnt. Jahn klassifiziert vier Topoi: *ortus* (Ursprungs- und Abstammungsfrage), *progressus* (Fortschritts- und Perfektibilitätslob), *usus* (Wirkung und Nutzen) und *abusus* (Missbrauch). Sie durchziehen in variiert Form und nicht immer vollständig das Musikschrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts. Seine Anfänge reichen indes bereits bis ins 9. Jahrhundert zurück<sup>7</sup>. Seit dem 16. Jahrhundert lässt sich besonders im lutherischen Musikschrifttum eine Verdichtung seiner Topik beobachten<sup>8</sup>. Eine Schlüssel-

3 Der Holzschnitt ist in der Organum-Stimme überliefert. Zu Abbildung und Überlieferungssituation siehe NSA 10/11 (*Kleine geistliche Konzerte I* [1636]), Neuausgabe von Beate Agnes Schmidt, Kassel etc. 2019, S. VII–XXVIII. Auf die Adaption verweist Ulf Wellner in: *Die Titelholzschnitte in den Drucken Michael Praetorius Creutzbergensis*, Diss. masch. Leipzig 2008.

4 Carsten Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987. Überblicksartig zum Bedeutungshorizont von Titelholzschnitten in Musikdrucken: Beate Bugenhagen, *Musik im Bild – sinnbildliche Darstellungen zur Kirchenmusik auf Titelblättern der Frühen Neuzeit*, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 5/1: *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*, hrsg. von Ulrich Fürst u. a., Laaber 2015, S. 161–176.

5 Überblicksartig zur frühen lutherischen Musikgeschichte siehe Kai Marius Schabram, *Ursprung und Entwicklung der »Musica sacra« in der lutherischen Musikgeschichtsschreibung des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 100* (2016), S. 25–46. Eine gute Darstellung der Hintergründe und Rechtfertigungsargumente lutherischer Musik im 16.–18. Jahrhundert bietet Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2017, Kap. 2.

6 Erstmals überblicksartig zur Topik des *Encomium musicae* mit Schwerpunkt auf dem späten 17. Jahrhundert: Bernhard Jahn, »*Encomium musicae*« und »*musica historica*«: zur Konzeption von Musikgeschichte im 17. Jahrhundert an Beispielen aus dem schlesisch-sächsischen Raum, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 491–511.

7 Jahn nennt als frühestes Beispiel die Kapitel »De laude musicae disciplinae« und »De nomine et inventoribus« aus der *Musica disciplina* von Aurelius Reomensis/Aurelian von Réôme aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Ebd., S. 495. Siehe auch Günter Bader, *Psalterium affectum palestra*, Tübingen 1996, S. 183–187.

8 Die folgende Aufzählung soll als Überblick für die Literatur des späten 15.–17. Jahrhunderts dienen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Jean Gerson, *Carmen de laude musicae*, in: *De canticis* (1424–26), das in Adam Fuldas *De musica* (1490) wiederabgedruckt wurde und zu Luthers Zeit an der Wittenberger Universität Lehrbuch war (*Oeuvres complètes*, Bd. 4, hrsg. von Palémon Glorieux, Paris 1962, S. 135–137); Johann Walter, *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538; Georg Frölich, *Uom preis, lob vnnd nutzbarkeit der lieblichen kunst Musica*, Augsburg 1540; Johann Holtheuser, *Encomium musicae*, Erfurt 1551; Johann Walter, *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*, Wittenberg 1564; Johann Fischart, *Ein Artliches lob der Lauten* (Vorwort unter dem Pseudonym J. F. G. Mentzer), in: Bernhard Jobin, *Das erste Buch Newerleßner Fleissiger etlicher viel Schöner Lautenstück | von artlichen Fantaseyen | lieblichen Teütschen | Frantzösischen vnnd Italiänischen Liedern | künstlichen Lateinischen Muteten [...] in die Teutsche Tabulatur [...] zusammen getragen [...]*, Straßburg 1572; Nicodemus Frischlin, *Oratio de Encomio Musicae* (1574); Matthäus Gwinne, *Oratio in laudem Musices* (1582), in: John Ward, *The lives of the professors of Gresham College*, London 1740, S. 81–87; John Case, *The praise of musicke*, Oxford 1586; Sebastian Pichsel, *Carmen de Musica*, Speyer 1588; Cyriacus Spangenberg, *Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musica und deren Anknuff, Lob, Nutz und Wirkung*

funktion in der Geschichte des *Encomium musicae* im protestantischen Raum nimmt Luthers Vorrede zu den *Symphoniarum iucundae atque adeo breves* (Wittenberg 1538) von Georg Rhau ein. Seine Schrift befeuerte maßgeblich die Beschäftigung mit dem Lob der Musik bis ins 18. Jahrhundert. Luthers Vorrede wurde erst 1605 von Michael Praetorius mit *Encomion Musices* überschrieben und häufig als Standardreferenz in lateinischer und deutscher Sprache vollständig oder in Ausschnitten zitiert<sup>9</sup>; graphische Darstellungen des Lobs der Musik sind kaum bekannt<sup>10</sup>.

Bislang in diesem Kontext unbeachtet ist die von Philipp Galle (1537–1612) um 1589 in Antwerpen unter *Encomium musices* herausgegebene Kupferstichsammlung<sup>11</sup>. Gleich zwei ihrer Illustrationen

(1589), hrsg. von Adalbert Keller, Stuttgart 1861; Franciscus Praetorius, *De praestantia, autoritate et dignitate artis Musices*, Rostock 1603; Andreas Vogeler, *Encomium musices*, Königsberg 1604; Martinus Friedrich, *Encomium Musicae vocalis et instrumentalis: Das ist: Eine Christl. Predigt vom Lob der lieben Musicae, wie man Gott nicht allein mit lebendiger Stimme, sondern auch mit Instrumenten loben soll*, Jena 1610; Joachim Leseberg, *Oratio, de honestorum concitorum, cum primis musicorum, ipsiusque musices iucunditate et utilitate*, Schaumburg 1616; Johann Woltz, *Encomium musicae*, in: *Nova musices organicae tabulatura*, Basel 1617; Martin Hyller, *Encomion musices*, Leipzig 1621; Adam Staden, *Ενκομιον μουσικης; Hoc est: Dissertatiuncula, De dignitate utilitate et iucunditate artis musicae*, Altdorf 1632; Lorentz Schröder, *Ein nützliches Tractätlein vom Lobe Gottes oder der herzerfreuenden Musica*, Kopenhagen 1639; Wenzel Scherffer von Scherffenstein, *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, 11. Buch: *Der Music Lob*, Brieg 1652, S. 728–766.

9 Johann Walter, *Lob und Preis/ Der Himlischen Kunst MVSICA*, Wittenberg 1564; Hieronymus Weller, *Der ander Theyl des Buchs Hiob [...]*, Nürnberg 1565, S. Vviv<sup>v</sup>–Xxii<sup>v</sup>; Wolfgang Figulus, *Cantionarum sacratum*, Frankfurt/Oder 1575; Tobias Michael, *Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil*, Leipzig 1637. Die deutsche Übersetzung von Praetorius unter dem Titel *Encomion Musices* in: Michael Praetorius, *Musae Sioniae I* (1605), hrsg. von Rudolf Gerber (Gesamtausgabe der musikalischen Werke 1, im Folgenden zitiert als GA), Wolfenbüttel 1928, VII–IX wurde im 17./18. Jahrhundert wiederabgedruckt von: Andreas Werckmeister, *Der Edlen Music-Kunst Würdel Gebrauch und Mißbrauch*, Frankfurt 1691, S. 36–41; Lorenz Christoph Mizler, *Musikalische Bibliothek [...]*, Bd. 1, Leipzig 1739, S. 50–57. Zu Überlieferungsgeschichte und weiterer Literatur: Walter Blankenburg, *Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers »Encomion musices«*, in: Lutherjahrbuch 39 (1972), S. 80–104; Derek Stauff, *Hieronymus Weller's Job Commentary: a New Source for Luther's »Encomion musices«*, in: Lutherjahrbuch 81 (2014), S. 54–78.

10 Graphiken zum *Encomium musicae* sind etwa in Nürnberg nachweisbar: zum einen eine Bildrolle von Hanns Haiden dem Älteren als Anhang zu *Triumph der hochgelobten Kunstreichen Musica* (Nürnberg 1607), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Mm 391a–d. Dazu Monika Holl, *»Der Musica Triumph« – Ein Bilddokument von 1607 zur Musikauffassung des Humanismus in Deutschland*, in: *Imago musicae* 3 (1986), S. 9–30; zum anderen der Einblattdruck von Sigmund Theophil Staden: *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik* von 1658, Stadtbibliothek Nürnberg, Will. II, 436a. Dazu Dieter Gutknecht, *Musik als Bild. Allegorische »Verbildlichungen« im 17. Jahrhundert*, Freiburg 2003, S. 71–74.

11 *Encomium musices*, Kupferstiche von Adriaen Collaert nach Vorlagen von Johannes Stradanus, hrsg. von Philipp Galle, Antwerpen um 1589. Online zugänglich im Virtuellen Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig unter: <http://kk.haum-bs.de/?id=collaert-a-ab3-0006> und <http://kk.haum-bs.de/?idcollaert-a-ab3-0022> (Aufruf am 25.10.2017). Die Sammlung ist nur in wenigen Exemplaren erhalten. Desweiteren online zugänglich in der Digitalen Sammlung des British Museum London, ohne Titelblatt, aber mit Galles seltener Widmungsvorrede: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=176558001&objectid=704959](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=176558001&objectid=704959) (Aufruf am 25.10.2017). Zu Beschreibungen der Kupferstiche: Paulina Kowalczyk, *»Laudate eum in sono tubae«. Musical references in »Encomium Musices«, a collection of engravings by Phillipe Galle*, in: Elzbieta Szczurko u. a. (Hrsg.), *Logos et musica. In honorem summi romani pontificis Benedicti XVI.*, Frankfurt 2012, S. 607–622; Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975, S. 36–27; *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Amsterdam 1993, 264.5.II, 474–487 (The Collaert Dynasty), 136–150 (Johannes Stradanus); Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999, S. 174–175. Zu Jan van der Straet: A. Baroni and

finden sich nun kombiniert auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* wieder. Welche Rezeption erfährt nun diese prunkvolle Kupferstichsammlung durch Schützens Holzschnitt? Ausgehend von einem frühneuzeitlichen »wortanaloge[n] Verständnis der Bilder«<sup>12</sup> sollen im Folgenden die Graphiken in Original und Adaption als künstlerische (nichtsprachliche) Ausdrucksform des *Encomium musicae* beschrieben werden. Da Bilder im Vergleich zur Sprache weniger konkret sind, illustrieren anschließend zeitgenössische Texte des Musiklobs ihren ideengeschichtlichen Bedeutungshorizont.

Galles Zyklus entstand in der Phase der Rekatholisierung Antwerpens infolge der (Wieder-)Eroberung durch ein spanisches Heer unter Alexander Farnese 1585. Er enthält siebzehn Stiche zu alt- und neutestamentarischen Themen und eine Darstellung der Messe. Sie sind durch Bild, Textanteile und Noten einer Vokalmusik (Titelblatt) optisch gegliedert. Sämtliche Elemente nehmen aufeinander Bezug und thematisieren als verbindendes Moment die Bedeutung der Musik als Lobpreis Gottes. Bis auf einen Kupferstich (Nr. 16) handelt es sich um Druckgraphiken von Adriaen Collaert (1560–1618), die ihrerseits auf Vorlagen von Jan van der Straet/Johannes Stradanus (1523–1605) zurückgehen.

Die gesamte Serie greift mit biblischen Motiven und dem zeitgenössischen Gotteslob einer Messe typische Beispiele des Nutzens der Musik (*usus musicae*) auf: Danach ist Musik nie Selbstzweck, sondern offenbart in ihrer Funktion ihr göttliches Wesen. Die Argumente sind Teil eines über Jahrhunderte lang anerkannten Beispielkatalogs über die Wirkungsmacht der Musik, der seit dem 16. Jahrhundert maßgeblich von Tinctoris' »effectuus musicae« des *Complexus effectuum musicus* (um 1473) beeinflusst war: die heilende und Trübsal vertreibende Kraft der Musik (David beruhigt Saul), ihre schmückende Aufgabe im Gottesdienst zum Lob des Herrn (Psalm 150, jüdische Tempelmusik zur Zeit Davids und Salomons, christliche Messe), ihre freudeerfüllende Macht (bei Dankfeiern) oder ihre geistliche Wirkung während Segnungen und Salbungen<sup>13</sup>. Den zyklischen Rahmen bilden die Graphiken zu Hiob 38 (Nr. 3) und Offb 5 bzw. 15 (Nr. 18). Sie vermitteln die alte Vorstellung von der Musik als Teil einer universellen kosmischen Ordnung. Die Musik ist Abbild göttlicher Harmonie und Ewigkeit (Nr. 3) und deutet auf die Ursprungsfrage (*ortus musicae*). Die Literatur des *Encomium musicae* diskutiert unter diesem Aspekt die Entstehung und Erfindung der menschlichen Musik, wobei mythologische Ursprungsvorstellungen

M. Sellink, *Stradanus 1523–1605: Court artist of the Medici*, in: *Katalog Groeningemuseum Brugge 2008–2009*, Turnhout 2012, S. 307–313.

**12** Im Gegensatz zu einer »Epochenauffassung, die immer von der ideellen Priorität des Begriffes ausgehend das Wort als vorrangig ansieht«. Warncke (wie Anm. 4), S. 17, 166 f.

**13** Nr. 3 (Himmlische Chöre als Antwort des Herrn an Hiob): Hiob 38; Nr. 4 (Moses und Miriams Lied nach der Überquerung des roten Meeres): Mose 2,15; Nr. 5 (Saul unter den Propheten): 1 Sam 10,5; Nr. 6 (David beruhigt Saul mit der Harfe): 1 Sam 16,23; Nr. 7 (Frauen Israels musizieren bei Davids Rückkehr): 1 Sam 18,6–7; Nr. 8 und Nr. 9 (Überbringung der Bundeslade nach Jerusalem): 2 Sam 6; Nr. 10: Sänger vor den Königen von Juda, Israel und Edom: 2 Kön 3,15; Nr. 11 (Freude des Volkes Juda über den Eid zum Herrn): 2 Chr 15; Nr. 12 (Salbung Joas zum König): 2 Kön 11,12; Nr. 13 (Beginn des Tempelbaus): Esra 3,10–11; Nr. 14 (Lobpreis der Frauen Israels): Judit 15, 14; Nr. 15 (Eroberung der Zitadelle): 1 Makk 13; Nr. 16 (Verkündigung an die Hirten): Lk 2,8–12; Nr. 17: Gesungene heilige Messe; Nr. 18 (Anbetung des Lammes): Offb 5 und 15. Zur Ikonographie etlicher Motive seit dem Mittelalter siehe überblicksartig die Artikel von Ute Jung-Kaiser, *Ikonographie der Engelsmusik – der himmlische Lobpreis ab 1600*, Franz Körndle, *Hiob, König David, Hl. Gregor, Hl. Cäcilia: Die Autorisierung der Kirchenmusik im Bild*, Thea Vignau-Wilberg, *Die tröstende Wirkung und heilende Kraft der Musik* sowie Eckhard Roch, *Die Musik der Apokalypse*, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 5/1 (wie Anm. 6), S. 63–121. Zum weiteren Kontext der Emblematik und Ikonographie siehe überdies das Standardwerk von Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996.

im 16. Jahrhundert zunehmend von biblischen Deutungsmustern überlagert werden<sup>14</sup>. Mit der Johannes-Offenbarung (Nr. 18) wird der humanistische Fortschrittsgedanke der Musik (*progressus musicae*) visualisiert, die sich in lutherischer Vorstellung durch immer größere Perfektion dem ewigen Musizieren fast angenähert hat. Der Anfang der Musik bei der Erschaffung der Welt und ihr Ende im Jüngsten Gericht assoziiert eine zyklische Struktur im Stil der seit dem Mittelalter überlieferten ontologischen Ordnung.

Galles Titelblatt symbolisiert das Lob der Musik schlechthin. Es enthält mit Psalm 150 den prominentesten biblischen Beleg für vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit. Auch bei Tinctoris verkörpert dieser Psalm musikalisches Gotteslob: »musica laudes dei decorat« und bleibt wichtige Referenzquelle des Musiklobs im 16./17. Jahrhundert<sup>15</sup>. Mit ihm wird der Psalter beschlossen und noch einmal zum Gottesdienst mit verschiedensten Arten von Blas- und Schlaginstrumenten vergangener und moderner Bauarten aufgerufen: »Lobet den Herrn [...] mit Posaunen [...] mit Psalter und Harfe [...] mit Pauken und Reigen [...] mit Saiten und Pfeifen [...] mit hellen Zimbeln« (Ps 150,3–5). Diese ganze Vielfalt zeitgenössischer und historischer Schlag-, Streich- und Blasinstrumente umgibt die »Musica« mit Lorbeerkrantz<sup>16</sup>.

Die »Musica« thront über den personifizierten Allegorien »Harmonia« und »Mensura«, die ein Chorbuch halten. Die aufgeschlagene sechsstimmige Motette *Nata et grata polo* geht auf Andries Pévernage (1542–1589), Musikdirektor am Jesuitenkolleg von Kortrijk und an der Kathedrale von Antwerpen, zurück. Ihren Text verfasste der Stadtschreiber von Antwerpen Johannes Boghe/Bochius: »Nata, et grata polo, vovum discordia concors Musica, scitque homines flectere, scitque Deos, flectere scitque feras: at quisquis nescius illa flectier, is nec homo, nec fera, sed lapis est«. (*Im Himmel geboren und gesegnet ist die Musik, die in einträchtiger Zwietracht der Stimmen harmoniert. Sie weiß die Götter, die Menschen und wilden Tiere zu rühren. Derjenige, der nicht von ihr bewegt wird, ist weder Mensch noch Tier, sondern ein Stein.*) Boghes Motettentext erinnert im ersten Teil an die mittelalterlich-mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik als pythagoreische *scientia* und schlägt gedanklich den Bogen zu den beiden personifizierten, links und rechts stehenden Allegorien: Die Musik ist Abbild der ewigen »Harmonia«, der »discordia concors«, und beruht auf rationalen Zahlengesetzen, die die »Mensura« verkörpert. Als Symbol dieser mathematisch-geometrischen Seite trägt die »Mensura« eine Art Messgerät in ihrer linken Hand<sup>17</sup>, während sie mit der rechten Hand dirigiert und den Takt angibt. Die Figur der sinnlichen »Harmonia« wendet sich dagegen seitlich ab und scheint ihren Blick auf die Vielfalt der Instrumente zu richten. Sie trägt in der Rechten ein geflügeltes Herz mit Ohren, ein Bild, das auf Theophilus von Antiochia zurückgeht, der die Ohren des Herzens im *Ad Autolyicum* neben den Augen der Seele als

14 Schabram (wie Anm. 5); Jahn (wie Anm. 6).

15 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel 1495, übersetzt von Heinrich Bellermann, Nachwort von Peter Gülke, Leipzig 1983. Auf dem Holzschnitt zu der *Psalmodia Christiana* des Pfarrers Hector Mithobius (Bremen 1665) symbolisiert der Psalm die Bundeslade, die mit Davids Lobgesang und einer feierlichen Prozession bildlich in Szene gesetzt wird.

16 Zu Instrumenten, die nicht in der zeitgenössischen Praxis üblich waren, zählen die Lyra und das Cornu links und rechts neben der »Musica«. Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven 1979, S. 35.

17 Bei dem T-förmigen Gegenstand soll es sich um ein Zeitmessgerät oder eine Waage handeln. Vgl. *Himmelschöre & Höllenkrach. Ausstellungskatalog*, hrsg. von Ursula Härting, Bönen 2006, S. 88; Fischer (wie Anm. 11), S. 26; Vignau-Wilberg (wie Anm. 11), S. 174, Kowalczyk (wie Anm. 11), S. 614. Wahrscheinlicher ist meines Erachtens ein Messgerät, das im Instrumentenbau eingesetzt wurde, etwa zum Bestimmen der Maße/Mensuren von Orgelpfeifen. Gerade im Instrumentenbau sah man nach mittelalterlicher Vorstellung die Proportionen der auf Zahlengesetzen beruhenden, göttlichen Harmonie wiedergespiegelt.





Abbildung 3: Herzog August  
Bibliothek Wolfenbüttel,  
13.5 Musica 2° (1), Ausschnitt

Auf den Bedeutungshorizont von Galles *Encomium musices* greift der dreiteilig konzipierte Holzschnitt der *Kleinen Geistlichen Konzerte* ausgesprochen selektiv zurück: Der Blick des Betrachters wird auf die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« sowie die Offenbarungsszene (Nr. 18) gelenkt (Abbildung 3). Schütz verzichtete sowohl auf das dekorative Lob der Instrumente als auch dasjenige der »Musica«, weder als Allegorie noch als Abbildung einer Notation. Die »Mensura« blickt nun – aufgrund der getilgten »Musica« – auf den Titel, während die »Harmonia« weiterhin auf das Herz schaut. Mit ihren Händen verweisen beide über das Titelblatt aufeinander.

Mit Instrumenten abgebildet ist nur der obere Engelschor auf einer Wolke (Abbildung 1). Vier Engel musizieren auf Harfe, Diskantzink, Chorlaute und Chorzink, während ein mittig platzierter Engel singt oder aus Noten dirigiert. Er entspricht in Haltung und Position der Figur des Gottvaters der Offenbarungsszene. Die Strahlen göttlichen Lichts ergießen sich über das Himmelgewölk beider Szenen. Über ihnen halten zwei kleinere Engel ein Banner mit der lateinischen Version von Ps 89,2: »Misericordias Domini in aeternum cantabo«. (*Dein Erbarmen, Herr, will ich in Ewigkeit singen.*) Der Engelschor findet sein Pendant in der unteren Abbildung, die ein Plagiat der Offenbarungsszene von Galles *Encomium musices* ist (Abbildung 5).

Dargestellt wird nur die Anbetung des Lammes aus der Johannes-Vision, in der Gottvater das Buch der sieben Siegel hält. Er wird umringt vom Lamm Gottes und vier geflügelten Wesen. Sie symbolisieren seit den Kirchenvätern die Evangelisten (Mensch/Matthäus, Löwe/Markus, Stier/Lukas, Adler/Johannes). Das zentral positionierte Lamm trägt sichtbar die sieben Hörner als Zeichen göttlicher Macht und Vollkommenheit. Festgehalten ist der Moment, in dem die 24 Ältesten vor ihm niederknien: Sie »hatten ein jeglicher Harfen und goldene Schalen voll Räuchwerk, das sind die Gebete der Heiligen, und sangen ein neues Lied« (Offb 5,8–9). Im Original umgeben das apokalyptische Geschehen zwei aneinander gereihete Engelshierarchien, die im Hintergrund durch undeutliche Schatten ins Unendliche zu reichen scheinen. Diese Tiefenwirkung fehlt in Schütz' Adaption. Statt konzentrischer Engelskreise liegen Wolken über den Köpfen der Ältesten. Überhaupt sind Tiere, Gesichter und Gewänder schematischer und stark vereinfacht dargestellt. Über Gottvater erscheint als Zeichen der Trinität das gleichseitige Dreieck. Die originale Tiefenwirkung weicht einem eindimensionalen Geschehen, das durch die Öffnung der Reihen der Ältesten das Lamm und damit den *Solus Christus*-Gedanken stärker in den Vordergrund rückt.



Abbildung 4: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, A Collaert AB 3.22



Abbildung 5: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13.5 Musica 2° (1), Ausschnitt

Schütz' Titelbild spielt auf zwei verschiedene Himmelsvorstellungen an, die sich auf dem Holzschnitt überlagern:

1. auf die traditionelle Proportionenlehre und Himmelsharmonie, für die »Harmonia« und »Mensura« Pate stehen und
2. mit der Offenbarungsszenerie auf biblische Engelschöre und die Himmelskantorei. Sie erlangt im lutherischen Musikschrifttum durch theologisch heilsgeschichtliche Konnotationen eine eigene Bedeutung.

## 2. Harmonie und Himmelskantorei

Mit den Allegorien »Harmonia« und »Mensura« greift der Holzschnitt pythagoreisch-platonische Vorstellungen von der Musik auf, die in ihren Zahlengesetzen und Proportionen das Prinzip göttlicher Weltordnung offenbaren. Seit Augustinus wurden daran die biblischen Schöpfungsverse nach seiner Ordnung nach Maß, Zahl und Gewicht (Weish 11,22) geknüpft. In ihrer Zahlhaftigkeit spiegelte die Musik als mathematisch erklärbares, vernunftgesteuertes *scientia* die kosmische Harmonie wider. Seit Boethius' *De institutione musica* war damit die Vorstellung einer für den Menschen unhörbaren *musica mundana* verbunden, die die himmlische Harmonie im Weltall erfüllt. In dieser Vorstellung entsteht der vollkommene, ewige Himmelsklang durch wohlgeordnete Bewegungen der Planeten.

Diese Harmonie findet ihr Abbild in der ebenso wohlgeordneten irdischen Musik. Daraus leiten sich Maß und Regelmäßigkeit ab – ein noch im 17. Jahrhundert musiktheoretischer Gemeinplatz: Mit Schütz' Dresdner Kollegen Michael Praetorius ist die Harmonia »süß«, »lieblich« und »wohlklingend«, deren Klang ohne Gesetz und Maß (*mensura*) Gott selbst beleidige. Denn schon Platon habe gewusst, dass Zahl, Gewicht und Maß durch Gott geordnet seien<sup>21</sup>. Ganz ähnlich verwendet Schütz den Begriff der »himmlischen Harmonie«:

1. Im Vorwort zu den *Italienischen Madrigalen* von 1611 dient Schütz die Vorstellung der »Armonia Celeste« als Vorbild, die unvergleichlichen Werke seines Lehrers Giovanni Gabrieli zu rühmen<sup>22</sup>.

2. In der *Geistlichen Chor-Music* von 1648 verhöhnt Schütz mit dem Begriff ungebildete Hörer ohne Kenntnisse musikalischer Kunst- und Regelmäßigkeit sowie »in der Music nicht recht gelehrten Ohren«. Denn diesen Hörern würden manche Kompositionen nur »als Himmlische Harmoni fürkommen«. Aus Schütz' Sicht seien diese jedoch »nicht viel höher als einer tauben Nuß werth«. Auch Schütz verbindet mit seiner Vorstellung der himmlischen Harmonie die »gute Ordnung« der Musik, nämlich die »harte Nuß (als worinnen der rechte Kern und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist)«. Dabei brauchte Schütz mit seiner Vorstellung von »guter Ordnung« auf mathematische, astronomische oder musiktheoretische Auffassungen gar nicht einzugehen<sup>23</sup>.

In seiner Zeit berühmt und Schütz gewiss nicht fremd waren in der frühen Dresdner Zeit die Werke des kaiserlichen Mathematikers Johannes Kepler<sup>24</sup>. Seine Ideen über Planetengeschwindigkeiten in ihrer Beziehung zu Tonabständen und musikalischen Modi kann Schütz durch den befreundeten kursächsischen Hofpoeten Johannes Seusse gekannt haben. Kepler erklärt 1619 im fünften Band der *Harmonices mundi*, dass die »Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende, mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr fassbar)« seien<sup>25</sup>. Dass himmlische Harmonie klingt, aber akustisch und physisch nicht wahrnehmbar ist, stand für Kepler und die folgende Generation bis ins 18. Jahrhundert außer Frage<sup>26</sup>.

Keplers Vorstellung klingender Himmelsbewegungen als mehrstimmige Musik verdeutlicht mit Christian Kaden einen Wandel der frühneuzeitlichen Musiklehre in ihrem Verhältnis zur *musica mundana*<sup>27</sup>. Kaden formuliert ihn als Paradigmenwechsel von einer kosmozentrischen hin zu einer anthropo-

21 »Mensurae etiam servanda est aequalitas, ne harmonia deformatur velturbetar: Nam sine lege & mensura canere, est Deum ipsum offendere, qui omnia numero, pondere & mensura disposuit, ut Plato inquit.« Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, Faksimile-Reprint, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 79.

22 Schütz Dok, Nr. 4.

23 Schütz Dok, Nr. 121.

24 Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton 1994. Seusse stand in Briefkontakt mit Kepler und schrieb für Schütz fünf Widmungsgedichte zu den *Psalmen Davids* und den *Cantiones sacrae*.

25 Johannes Kepler, *Weltharmonik*, übers. von Max Caspar, München/Berlin 1939, S. 315.

26 Noch der Halberstädter Organist, Musiktheoretiker und geistige Nachlassverwalter der Schütz-Generation Andreas Werckmeister setzt sich mit Keplers Ideen auseinander: »Die Meinung ist zwar nicht/daß die Sternen ihre natürlichen *Sonos* geben müsten/sondern das ist gewiß/daß sie in ihre *harmonische Proportion* und Ordnung von Gott dem Schöpfer gesetzet sind/und in ihrem Lauffe/die Ordnung der *Musicalischen Proportionen*/und *Harmonia* behalten und in acht nehmen müßen.« Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse* [...], Quedlinburg 1707, S. 19.

27 Christian Kaden, Art. *Musik*, IV: Übergänge zur Neuzeit, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. a. 2010, S. 274. Kaden nennt als frühes Beispiel für die Himmelsmusik als Mensuralpolyphonie Claude Sebastiens *Bellum musicale* (Straßburg 1563). Zu dem Paradigmenwechsel auch Carl Dahlhaus, *Was heißt »Geschichte der Musiktheorie«?* In: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 8–39.

zentrischen Sicht. Denn mit dem Verweis einer mehrstimmigen Planetenmusik projiziert Kepler die fortschrittliche Idee der musikalischen Mehrstimmigkeit auf die göttliche Sphärenharmonie. Danach imitiert nicht mehr die irdische die himmlische Musik wie noch in der mittelalterlichen Vorstellung, sondern umgekehrt.

Besonders Schütz' Dresdner Kollege Michael Praetorius entwickelt die Vorstellungswelt himmlischer Mehrstimmigkeit weiter. Er erklärt die aus Italien importierte vokal-instrumentale venezianische Mehrchörigkeit zum Ideal aller göttlichen Harmonie. Vorbild für diese »rechte Himmlische Art zu *musiciren*«<sup>28</sup> waren ihm neben Lambert de Sayve und anderen besonders Giovanni Gabrieli und sein Onkel Andrea. Schütz teilte in seinen frühen Jahren diese Vorstellung. Das zeigt das Lob von Giovanni Gabrielis Musik als »Armonia Celeste« in den *Italienischen Madrigalen*. Die gemeinsame Verehrung für den Organisten von San Marco in Venedig findet sich in den mehrchörigen Konzerten der *Psalmen Davids* und den *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* von 1619 wieder. In etlichen Nummern lassen Echos und endlos scheinendes Wechselspiel göttliche Ewigkeit und Harmonie erahnen<sup>29</sup>.

Das Gegenbild solcher Harmonie ist, so führt es Schütz im Vorwort zu den *Psalmen Davids* aus, irdisches Mittelmaß und Missbrauch in unbefriedigend ausgeführten Aufführungen (*abusus musicae*): »Im widrigen fall wird eine sehr vnangenehme Harmony vnd anders nicht als eine *Battaglia di Mosche*, oder Fliegenkrieg darauß entstehen, der *intention* deß *Authoris* zu wider«<sup>30</sup>. Ex negativo assoziieren die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« den *abusus musicae*. Anders als in den Enkomien, die sich meist allgemein gegen Feinde der Musik oder schlechte Aufführungspraxis richten, können sie bei Schütz auch als Ermahnung für ein ausgewogenes Gleichgewicht von Tradition (Kontrapunkt) und stilistischen Neuerungen in Kompositionen stehen. Dilettantismus der Musiker und Unwissenheit des tradierten Regelwerkes thematisiert Schütz nicht nur während der Erscheinungszeit der *Kleinen geistlichen Konzerte*<sup>31</sup>. Auch in den Vorworten bis zur *Geistlichen Chormusik* betont er immer wieder die Einheit von kontrapunktischem Regelwerk und stilistischen Neuerungen. In diesem Sinne erklärt noch Werckmeister, dass man sich niemals »allzu grosser Freyheit in der *Composition*« bedienen dürfe. So würden »die natürlichen *Fundamenta* [...] zerrissen/und eine grausame *Barbarey Confusiones* und Unfug/in die *Music* möchte eingeführet werden«. Die Musik basiere auf dem »Bau der *Harmoniae*« aus Zahlen und Proportionen, »weil er [Gott, d. Verf.] selber ein GOTT der Ordnung ist/waß nun GOTT und die Natur geordnet/dem muß man billig nachfolgen«<sup>32</sup>.

Dieser Paradigmenwechsel, der das traditionelle Verhältnis von himmlischer und irdischer Musik verkehrt, spiegelt sich noch in den Lobgedichten des Andreas Rivinus in den *Kleinen geistlichen Konzerten I* wider, wonach Schütz sogar die Himmelsharmonie lenke. Siehe das fünfte Epigramm: »[...] Traxit; sed Terram *Schützius*, Astra, Fretum«.

28 Praetorius, GA 16: *Urania* (1613), S. VIII. Allgemeiner zur Engelsmusik siehe Praetorius' Vorworte in: GA 1: *Musae Sioniae I* (1605/06), GA 5: *Musae Sioniae V* (1607), GA 7: *Musae Sioniae VII* (1609) und besonders in GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619); siehe auch Praetorius, *Syntagma musicum II* (wie Anm. 21), S. 11<sup>v</sup>f.

29 Vgl. Bettina Varwig, *Italien-Bilder der Schütz-Zeit*, in: SJB 36 (2014), S. 7–22, hier S. 20 f.

30 Schütz Dok, Nr. 15 (III).

31 So heißt es in einem Kommentar vom 19. Januar 1638: »Ein Musicus soll die Theoriam nicht auf die Seite setzen/ sondern die Regulas, so wohl auch die Tonos verstehen«. Am 24. Januar 1642 folgte: »Es thäte wohl von Nöthen/daß umb unserer lieben Deutschen allerhand vielfältigen und selbstwachsenden Componisten willen ein ausführlicher *discurs* ans Tage Licht käme/darinnen die unterschiedliche *species* der Music vor Augen gestellt würden/auf daß ein jeder von seinen schlechten Thaten besser *judiciren* lernet«. Werckmeister (wie Anm. 1), S. 102; siehe auch Schütz Dok, Nr. 93.

32 Werckmeister, *Hypomnemata Musica, Oder Musicalisches Memorial* [...], Quedlinburg 1697, S. 1 f.

Die ontologische, nach Maß und Zahl geordnete Himmelsharmonie wird seit dem Mittelalter von der Vorstellung biblischer Engelschöre überlagert. In den lutherischen Schriften erhält sie mit Johann Walters Vorstellung einer Himmelskantorei neben ihrer protologischen auch eine eschatologische Bedeutung. In der Topik des *Encomium musicae* sind damit Passagen über das Jüngste Gericht und die Johannes-Offenbarung unter dem Aspekt *progressus musicae* gemeint<sup>33</sup>. Die Erwartung des Jüngsten Gerichtes verhiess ein ewiges Musizieren als allumfassende Beschäftigung der Menschen und Engel im Himmel. Praetorius fasst diese ewige Seligkeit in die scherzhafte Sentenz: »Wer nicht lust zur Musica, oder kein Musicus sein wil/was (wolle) derselbe (dann) im Himmel machen«<sup>34</sup>? Das ewige Musizieren versprach auch ein Musizieren auf immer höherem Niveau. Im Lob der Musik wird mit dem ewigen Lobpreis der humanistische Fortschrittsgedanke auf die Musik übertragen. Denn der *progressus musicae* führt in der lutherischen Musikpublizistik zur Beschreibung der menschlichen Musik als einer sich fast den Engelschören annähernden Vervollkommnung. Darin liegt mit Bernhard Jahn der Kern unserer modernen Musikgeschichtsauffassung.

Besondere Schubkraft erhält diese Ewigkeitsvorstellung durch das Konzept der Himmelskantorei von Luthers musikalischem Berater Johann Walter. Er gilt Praetorius als der Begründer der lutherischen Musik (»in Germaniae Ecclesiae gravissimus et suavissimus Lutheranae conditor«)<sup>35</sup>. Im lutherischen Musikschrifttum wird seit Walters Gedicht *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica* die himmlische Welt apokalyptisch mit einem biblischen Endgericht assoziiert<sup>36</sup>. Luther prophezeit das Jüngste Gericht als unmittelbar bevorstehendes Ereignis: »Der Welt ende ist nahe / sie ist auff die Hefen kommen«<sup>37</sup>. Dieses apokalyptische Denken gewann nicht nur im lutherischen Geschichtsverständnis des 16. und 17. Jahrhundert an Bedeutung, sondern auch im persönlichen individuellen Erleben des einzelnen Gläubigen. Es ist Teil der lutherischen Rechtfertigungslehre und diente der Identitätsvergewisserung, indem das eigene Leben als Kampf um den rechten Glauben gegen Teufel und Antichrist verstanden wurde<sup>38</sup>. Als Vorboten von Gottes Zorn, Wunderzeichen und Fingerzeige galten und wurden in Flugschriften und Predigten the-

33 Überblicksartig Jahn (wie Anm. 6), S. 504–508. Jahn betont die Bedeutung des *progressus musicae*, aus dem sich die moderne Musikgeschichtsschreibung entwickelt habe.

34 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619): *Weltliche Regierung vnd Gottes Dienst*, S. VIII.

35 Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), S. 15; dazu Schabram (wie Anm. 5), S. 27; auch Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzbergensis)*, Leipzig 1915, S. 68. Zu Praetorius' Selbstinszenierung: Beate Agnes Schmidt, *Michael Praetorius manu propria. Persönliche Bekenntnisse und Wahlsprüche in Selbstzeugnissen*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 100 (2016), S. 65–98; Wellner (wie Anm. 3).

36 Johann Walter, *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538, Faksimile hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1938; grundlegend dazu auch Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern <sup>2</sup>1990.

37 Martin Luther, *Colloquia Oder Tischreden* [...], Frankfurt 1568, S. 360. Dass die Prophetie des Jüngsten Gerichts existentiell, real und unmittelbar bedrohlich wahrgenommen wurde, basierte auf zeitgenössischen mathematischen Berechnungen seit Luthers Biblexegese. Danach gingen frühneuzeitliche Gelehrte davon aus, dass die Dauer der Schöpfung etwa 6000 Jahre währen sollte, durch Luthers Hermeneutik allerdings um 500 Jahre verkürzt wurde. Im 16. Jahrhundert stand also ihr Ende unmittelbar bevor. Siehe dazu Marcus Sandl, *Martin Luther und die Zeit der reformatorischen Erkenntnisbildung* sowie Thomas Kaufmann, *Apokalyptische Deutung und politisches Denken im lutherischen Protestantismus in der Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: Arndt Brendecke u. a. (Hrsg.), *Die Autorität der Zeit in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, S. 377–453.

38 Dazu grundsätzlich: Volker Leppin, »... mit dem künftigen Jüngsten Tag und Gericht vom sünden schlaff aufgeweckt«. *Lutherische Apologetik zwischen Identitätsvergewisserung und Sozialdisziplinierung (1548–1619)*, in: Wolfram Brandes/Felicitas Schmieder (Hrsg.), *Endzeiten. Eschatologie in den monotheistischen Weltreligionen*, Berlin u. a. 2008, S. 339–349.

matisiert: unheilvolle Kometen, Hungersnöte, Pest, Naturkatastrophen, Krieg oder Inflation durch die Kipper- und Wipperzeit. Wie existentiell bedrohlich Naturkatastrophen auf den Einzelnen gewirkt haben, dokumentiert ein seltener Beleg in Schützens direktem Umfeld. In dem Vorwort zur *Kleinen und Großen Litaney* beschreibt Praetorius das »grewlich Windbrausen« Neujahr 1613, das auf ein Erdbeben im Raum Bielefeld einen Monat zuvor folgte, als »handgreiffliche Bußprediger am hohen Himmel«. Die Naturgewalten deutet Praetorius konkret als Wunderzeichen für Jüngstes Gericht und Weltenende<sup>39</sup>.

Überhaupt spiegelt sich auf seinen Titelholzschnitten die Naherwartung des Jüngsten Gerichtes im Vergleich mit Notendruckern im frühen 17. Jahrhundert sehr deutlich wieder. Apokalypse und ewig gesungenes Gotteslob erweitert Praetorius auf zwei Titelholzschnitten zu einem barocken Gewimmel mehrchöriger Chöre. In ihren Reihen finden sich musizierende und singende Patriarchen, Apostel, Propheten, König David und andere Könige sowie unzählige Engel wieder und vermitteln in mehrchöriger Vielstimmigkeit den Menschen auf Erden »Vorspiel vnd Schmack [dieser] Himmlischen Frewde«<sup>40</sup>. Zentrales Thema ist auf beiden Holzschnitten das *Canticum agni* der Johannes-Offenbarung (Offb 4,15 und 19/20). Während auf dem älteren Holzschnitt (Abbildung 6) himmlisches und irdisches Musizieren noch klar voneinander abgegrenzt sind, erscheinen die Übergänge von biblischer Szene, alt-, neutestamentarischer und moderner Musik- sowie Instrumentenbautraditionen im Musiklob der *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* fließend (Abbildung 7).

Auch Praetorius fordert im Vorwort zur *Kleinen und Großen Litaney* zur Buße und Einkehr auf. In dieser Vorstellung ist die Zukunft des Einzelnen klar vorherbestimmt. Doch jeder Gläubige kann auf Gnade und Erlösung im Jenseits durch gottesfürchtiges Leben und Lob Gottes hoffen. Endgericht und ewige Himmelskantorei sind daher nicht allein der Trauer- und Sterbethematik vorbehalten – wie es mitunter Kommentare zu Trauerkompositionen nahelegen, die das *memento mori* gattungsbedingt thematisieren. So erscheint in den *Musikalischen Exequien* 1636 ein Trauergedicht von Schütz, das sich wie eine Bildunterschrift zum Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* liest<sup>41</sup>:

Auch GOtt an solchen Ort/daselbst zuwohnen bey Der Ausserwehlten Schaar/vnd Himmels-Cantorey; Mit sampt den Cherubin vnd Seraphin hoch-preisen Den Höchsten für vnd für/vnd singen Heilig GOtt/ Ja Heilig/Heilig sey der gross Zebaoth.	<i>Es. 4.4.</i> <i>Apoc. 4.8.</i>
Wir wollen mit dem Chor der vier vnd zwentzig Alten/ Die ümb deß Lammes Stuhl/in lieblichsten gestalten Dort haben Ihre sitz/einstimmen gleicher weis/ Vnd singen: Dir O HErr gebühret Krafft vnd Preiß.	<i>Apoc. 4.11.</i>
Ja mit dem grossen Heer von viel-viel tausend Schaaren/ Zusingen wollen wir in Ewigkeit fortfahren. Das Lamb höchstwürdig ist zunemen/mehr vnd mehr/ Krafft/Weißheit/Reichthumb/Stärck/vnd Lob/vnd Preiß vn[d] Ehr.	<i>Apoc. 5.12.</i>

39 Praetorius, GA 20: *Kleine und Grosse Litaney* (1613), Vorrede, S. IX.

40 Praetorius, GA 16: *Urania* (1613), S. VIII.

41 Schütz Dok Nr. 77 (III), Verse 46–64. Die entstehungsgeschichtliche Nähe zwischen den *Musikalischen Exequien* und den *Kleinen geistlichen Konzerten* belegen konzertante Passagen, die beide Werken enthalten: *Das Blut Jesu Christi* (SWV 298) und *Herr, wann ich nur dich habe* (SWV 321) werden in SWV 279 zitiert.

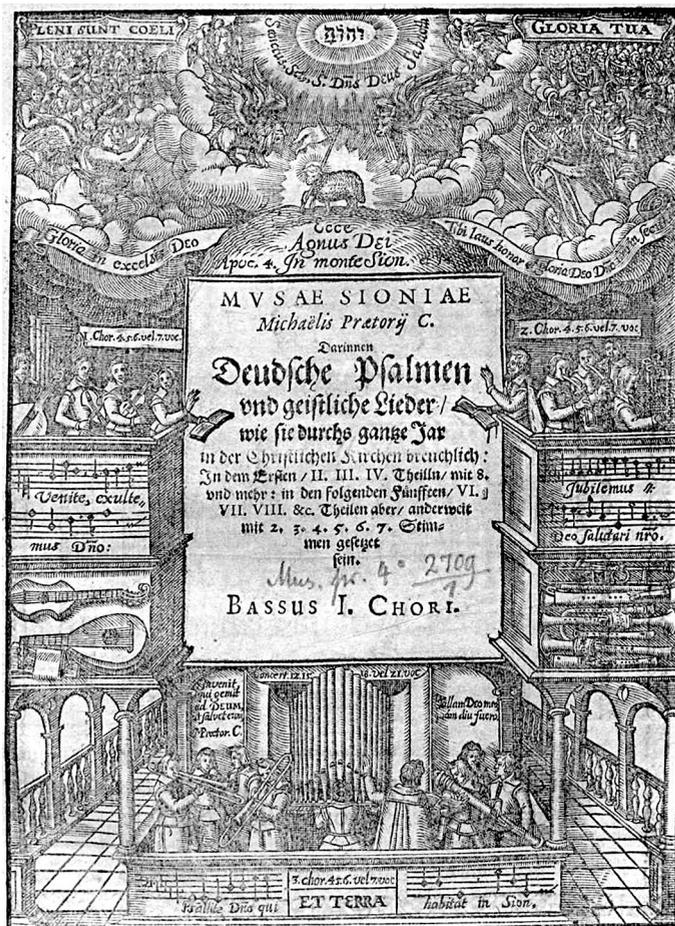


Abbildung 6: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 2709

Schütz war mit dem eschatologischen, unter Lutheranern kollektiv empfundenen Zeitverständnis vertraut. Auch bei den Festlichkeiten am Dresdner Hof wurde es bei Umzügen gern thematisiert und von seinem unmittelbaren Vorgesetzten, dem Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, in den überlieferten Predigten immer wieder vermittelt<sup>42</sup>. Interessanterweise schließt Schütz' Trauergedicht ein weiteres zentrales Thema des traditionellen Musiklobs ein, das auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* keine Darstellung findet: Über den Widmungsträger, Kunst- und Kirchenförderer Heinrich d. J. Posthumus Reuß wird die Brücke zu König David als dem Inbegriff des guten, musikliebenden Herrschers geschlagen. Er galt seit dem Mittelalter als der Begründer der Kirchenmusik, um den sich einst die

<sup>42</sup> Siehe etwa die Wiederkehr des Propheten Elias als Vorbote des Jüngsten Gerichtes im Festumzug zur Taufe 1614 (Beate Agnes Schmidt, *Schütz und die kursächsische Kunstpolitik*, in: *SJb* 38 [2016], S. 122–125) oder die Predigten von Hoë von Hoënegg zum Jubelfest der Reformation 1617. In diesem Kontext wurde auch auf Flugblättern Luther als neuer Elias und Verkündigungengel der Apokalypse (Offb 14,6) gedeutet.

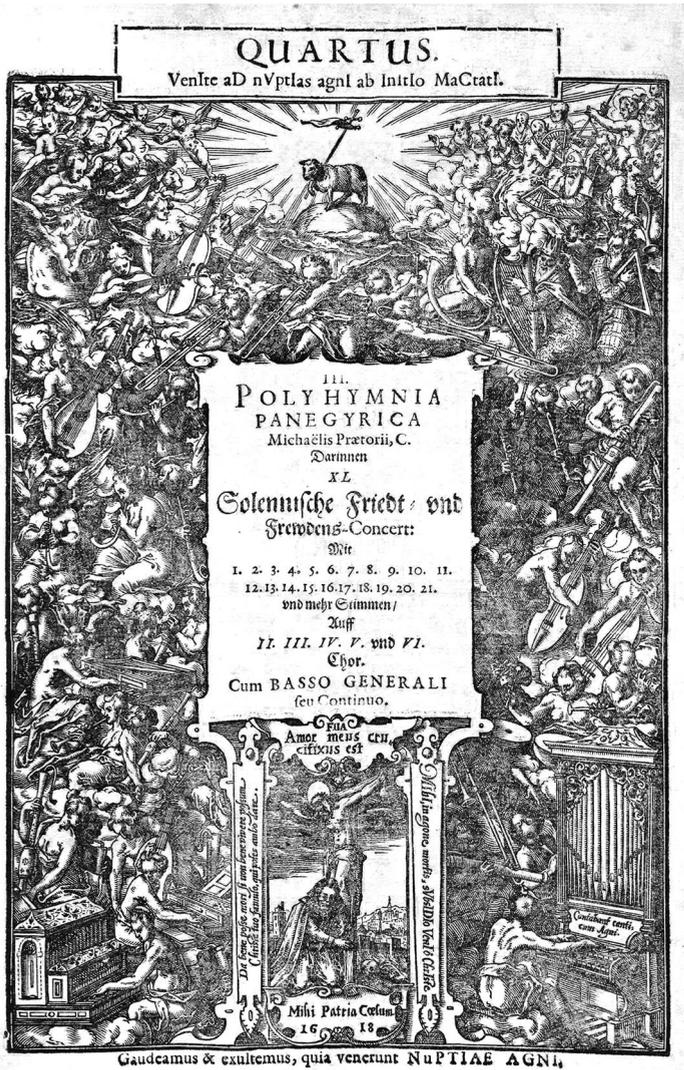


Abbildung 7: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 2684

levitischen Chöre und nun im Jenseits die himmlischen unter seinen Chorführern Asaph, Heman und Jedithun versammeln<sup>43</sup>. König David ist, wie etwa die Kupferstiche in Galles *Encomium musices* oder Praetorius' Holzschnitte zeigen, fester Bestandteil der himmlischen Personage, die die ewige Glückseligkeit im Lobpreis Gottes erfährt.

<sup>43</sup> Schütz Dok. 77 (III) (wie Anm. 22), Verse 39f. Schütz zitiert 1. Chr 23,5: »Vnd vier tausent Lobesenger des HERRN mit Seitenspiel / die ich gemacht hab/lob zusingen«. Zur zentralen Rolle König Davids in der europäischen Musikgeschichte und verschiedenen Mythen des David-Bildes siehe Therese Bruggisser-Lanker, *König David und die Macht der Musik. Gedanken zur musikalischen Semantik zwischen Tod, Trauer und Trost*, in: Walter Dietrich/Hubert Herkommer (Hrsg.), *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*, Freiburg 2003, S. 589–629.

Die Leerstelle auf dem Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* kann mit dem Widmungsträger von Heinrich Freiherr von Friesen (1578–1659) in Zusammenhang gebracht werden. Er gehörte als Präsident des Appellationsgerichtes und späterer Geheimer Rat am Dresdner Hof zwar dem einflussreichen kursächsischen Adel an und war »in der Edlen Kunst der Music [...] wolerfahren und derselben ein grosser Liebhaber«<sup>44</sup>. Doch zum Zeitpunkt der Widmung hatte von Friesen keine eigenen Musiker, seinen Wohnsitz auf dem Rittergut in Rötha aus Kriegsgründen aufgegeben und Zuflucht auf dem kurfürstlichen Schloss zu Rochlitz gefunden<sup>45</sup>. An ihn als Mäzen konnte mit dem Ideal König David nicht in gleichem Maße wie an die einflussreichen Fürsten Johann Georg I. oder Heinrich d. J. Posthumus Reuß appelliert werden. Eine Gleichsetzung mit König David wäre da nur unpassend gewesen.

### 3. *Progressus musicae*: Fortschrittslob und Apologie

Im lutherischen Musikschrifttum ist an die Heilserwartung das Perfektibilitätslob der gegenwärtigen Musik gebunden – meist mit der Formel, die Schütz als jenes »gerühme/wie hoch heute zu Tage die Music gestiegen« kritisiert. Jahn beschreibt das musikgeschichtliche Geschichtsmodell des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu dem eher statischen heilsgeschichtlichen Modell augustinischer Prägung als Vorstellung einer »immer größeren Perfektion und Höherentwicklung der Musik«<sup>46</sup>. Dieses Musiklob nahm humanistische Vorstellungen über die Vervollkommnung künstlerisch-technischer Erfindungen auf und überformte diese mit einer eschatologischen Deutung, in der eine direkte Linie von der irdischen zur Musik im Gottesreich gezogen wurde.

Luther hatte dem Fortschrittslob in den *Tischreden* zuerst eine endzeitliche Dimension gegeben: Denn würde König David »itzund auferstünd von den Todten«, müsste er sich sehr »verwundern [...] /wie doch die Leut so hoch weren komen mit der Musica/Sie ist nie höher komen /als itzt«<sup>47</sup>. An anderer Stelle setzt er den künstlerischen Gipfelpunkt mit dem Weltende in Beziehung: »Am Himel geschehen vnd werden gesehen viel zeichen /die ein anzeigung sind /das der welt ende verhanden ist / [...] alle Künste sind vberaus hoch gestiegen /gleich als wolte die Welt wider anfahren zu blühen vnd jung zu werden. Ich hoffe /der liebe Gott wirds ein ende machen«<sup>48</sup>.

Dieses Fortschrittslob findet sich nach Luther erst in Seth Calvisius' *Exercitationes musicae duae* (1600) wieder: Nach ihren kärglichen Anfängen habe die Musik mit Calvisius nun womöglich ihren Zenit erreicht, »so dass es scheint, sie könne nicht weiter emporklimmen«<sup>49</sup>. Wie in zeitgleich entstande-

44 Schütz Dok Nr. 73.

45 Schütz kannte von Friesen von seiner ersten dänischen Reise anlässlich des Großen Beilagers in Kopenhagen 1634, an dem von Friesen als Vizehofmeister und Reisebegleiter der Kurfürstin Magdalena Sibylla sowie als Richter während des Ringrennens am 13. Oktober teilnahm. Jørgen Jørgensen Holst, *Triumphus Nuptialis Danicus: Das ist: Eygentliche und warhafftige Beschreibung des Hochfürstlichen Beylagers [...]*, Kopenhagen 1648, S. 98. Zu von Friesen: Ernst Freiherr von Friesen, *Geschichte der reichsfreiherrlichen Familie von Friesen*, Bd. 2, Dresden 1899, S. 141 f. Natürliche variierten die Motive für Widmungen im 17. Jahrhundert und dienten in der Regel dem eigenen Fortkommen, zielten auf finanzielle Entlohnung oder unterstützten die Politik des Dienstherrn. Zu Schütz' Widmungspolitik siehe: Beate Agnes Schmidt, *Überlieferungsformen*, erscheint in: Walter Werbeck (Hrsg.), *Schütz-Handbuch* (im Druck).

46 Jahn (wie Anm. 6), S. 508.

47 Martin Luther, *Colloquia Oder Tischreden D. Mart: Luthers So er in vielen Jaren gegen Gelarten leuten auch Fremdben Gesten vnd seinen Tischgesellen geführt [...]*, hrsg. von Johannes Aurifaber, Eisleben 1569, S. 520<sup>r</sup>.

48 Ebd., S. 457.

nen Enkomien<sup>50</sup> nennt Calvisius Josquin de Pres, Clemens non Papa oder Orlando di Lasso als Meister dieser so hochstehenden Kunst. Sie ist aber zur höchsten Vollendung gekommen, um »quasi προαθλιου προελusionem, sive ut vulgo loquimur, praebulum fieri voluit, perfectissimae illius Musicae in vita coelesti, ab universe triumphantis Ecclesiae & beatorum Angelorum choro, propediem inchoandae, & per omnem aeternitatem continuandae« (gleichsam ein Vorspiel oder, wie wir im Allgemeinen sagen, einen Vorboten jener vollkommensten Musik im himmlischen Leben entstehen zu lassen, die vom Chor der triumphierenden Kirche und glückseligen Engel bald anzustimmen und in alle Ewigkeit fortzuführen ist.)<sup>51</sup>.

Auf Calvisius' musiktheoretisches Werk und dessen Chronologien greift Praetorius zurück, der es für seine eigene Historiographie nutzt. Praetorius kombiniert das humanistische Musiklob mit einer Apologie der Kirchenmusik. Im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges waren innerevangelische Diskussionen um die Bedeutung der Musik im Gottesdienst neu entflammt. Sie zählte zu den weder verbotenen noch gebotenen Adiaphora (Mitteldingen). Während reformierte Theologen mehrstimmige, fremdsprachige Vokalmusik und Instrumentalmusik wegen ihrer Unverständlichkeit ablehnten, legitimierten die Lutheraner die lange Tradition der Kirchenmusik seit dem Alten Testament. Praetorius kommt auf Musikkritiker meist allgemein zu sprechen und bezeichnet sie als missgünstige Amousois, Zoili oder Momi. Mit Dietlind Möller-Weiser waren damit seit seiner Dresdner Zeit eindeutig die Calvinisten gemeint<sup>52</sup>. Den ideologischen Hintergrund lieferten die polemischen, anticalvinistischen Predigten seines Vorgesetzten, des kursächsischen Chefideologen Matthias Hoë von Hoënegg.

Durch das Feindbild der Reformierten und die aktuellen innerevangelischen Streitigkeiten kurz vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges erhält das Bedeutungsspektrum des *abusus musicae* in Praetorius' *Syntagma musicum* auch eine konfessionspolitische Dimension. Darin entwickelt Praetorius eine Apologie der Kirchenmusik, die er als Lob der Musik gegen reformierte Einschränkungen mit Kapiteln über Ursprungsfragen, König Davids legendäre Kapelle (»Theoria Organices«) oder Wirkungsweisen der Musik (»De Musica vocali«) legitimiert<sup>53</sup>. Sie beglaubigen ihre Qualität als »sowol in Teutschland/alß in Italia/sehr hochgestiegene Music-Kunst«<sup>54</sup>. Praetorius überträgt das lutherische Perfektibilitätslob auf alle von den Reformierten abgelehnten Bereiche der Aufführungspraxis, auf Mehrchörigkeit, Gesang und besonders Orgelspiel: Immer wieder erscheint hier die Zauberformel von der Musik, die »Sonderlich jetziger zeit/[...] so hoch gestiegen/das fast nicht zu glauben/dieselbe numehr höher werde kommen können«<sup>55</sup>. Die moderne Vokal- und Instrumentalmusik werde »von Jahren zu Jahren/mit dem

49 »[...] ex quam parvis inijtjs Musica coeperit, quibus incrementis aucta fuerit, & quanto labore ad id fastigium pervenerit: ut ulterius ascendere non posse videatur.« Sethus Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, S. 138. Übersetzung und Zitat in Schabram (wie Anm. 5), S. 34.

50 Siehe etwa Cyriacus Spangenberg, *Von der edlen vnnnd hochberüembten Kunst der Musica, vnnnd deren Ankunfft, Lob, Nutz, vnnnd Wirkung, auch wie die Meistersenger auffkhome�n vollkhome�er Bericht* (1598), hrsg. von Adalbert von Keller, Stuttgart 1861, S. 113.

51 Calvisius (wie Anm. 49), S. 138; Übersetzung und Zitat in Schabram (wie Anm. 5), S. 34.

52 Mit dem Verweis auf Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), *Epistola Dedicatoria*, fol. A 2<sup>v</sup> siehe Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma Musicum*, Kassel u. a. 1993, S. 34; dazu auch Marion Lars Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York u. a. 2005. Zur Abwertung türkischer »Lumpen-Musik«: Praetorius, *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), Widmungsvorrede.

53 Praetorius, *Syntagma musicum* I (wie Anm. 21), passim. Möller-Weiser (wie Anm. 52), besonders S. 57–65, S. 98–101.

54 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619), Ordinantz, S. XVI.

55 Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21), S. 2'. Auch ebd., S. 152 und *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), S. 85 f. sowie Praetorius, GA 1: *Musae Sioniae I, Ecclesiastis & Philomusis Salutem*, S. X und Widmung, S. XIV.

lieben zunehmenden jüngsten Tage gar in Himmel steigen vnd daselbsten ewig bleiben/vnd jhre rechte perfection erlangen«<sup>56</sup>. Umgekehrt führt das Perfektibilitätslob der irdischen Musik mit den Worten Girolamo Dirutas zu der rhetorischen Wendung: Wenn sie schon jetzt so großartig ist, wie prächtig müsse sie dann erst im Himmel sein<sup>57</sup>?

Auch wenn Schriften und Briefe auf keine freundschaftliche Beziehung von Praetorius und Schütz schließen lassen, war Schütz mit der Musikanschauung seines Dresdner Kollegen vertraut. Denn auch in seiner Musikbibliothek stand nachweislich ein Exemplar vom ersten Band des *Syntagma musicum*<sup>58</sup>:

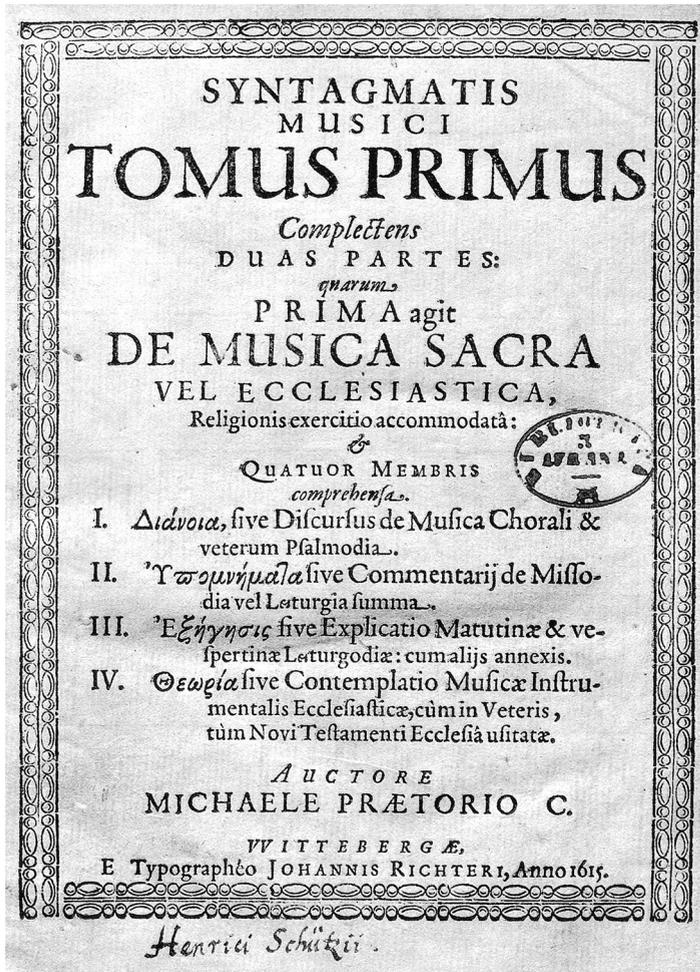


Abbildung 8: Universitätsbibliothek Leipzig (Bibliotheca Albertina), Libri sep. A. 2056

56 Praetorius, GA 17/1: *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (1619), Ordinantz, S. XVI.

57 Dirutas Ausspruch »Haec si contigunt terris, quae gaudia Coelo?« übersetzt Praetorius: »Weil dieses auff der Welt geschicht/was wird allererst vor Frewde vnd lieblich Gedöhne im Himmel seyn? als wolte er [Diruta] sagen: Weil man vff dieser Erden so eine schöne/liebliche wolklingende Musica haben/vnd zuwege bringen kan, mein Gott/was vor vnaußsprechliche Frewde/Wonne vnd lieblichkeit/mus allererst seyn des Engelischen Chors der Gottseligen Seelen im Himmel?« Girolamo Diruta, *The Transylvanian (Il Transilvano)*, hrsg. von Murray C. Bradshaw und Edward J. Soehnen, Henryville 1984, S. 38; Praetorius, *Syntagma musicum* II (wie Anm. 21), S. 88.

Schon zu Beginn seiner Karriere als kursächsischer Kapellmeister wird Schütz selbst Teil eines eschatologischen Perfektibilitätslobs. Der Thüringer Komponist und Pfarrer Michael Altenburg, der 1617 zum Reformationsjubiläum kursächsische Polemik gegen die Calvinisten als *Gaudium christianum* vertonte, modernisierte 1620 den Kanon herausragender Komponisten. Nicht Monteverdis und Gabriellis Musik zählt er zu den Werken der so hoch gestiegenen Kunst, sondern »die herrlichen Opera Praetorii, Schützen und anderer« – dies bemerkenswerterweise noch während Praetorius' Lebzeiten und Schütz' ersten Jahren als Kapellmeister<sup>59</sup>. Altenburgs Perspektive war klar kursächsisch beeinflusst: Mit ihr verbindet sich eine konfessionell ausgerichtete Rechtfertigungsrhetorik, die kurz vor Ausbruch des Krieges Hoë von Hoëneggs aggressiv anticalvinistische Propaganda am kursächsischen Hof begleitet und während Festivitäten der Herrscherfamilie musikalisch von Praetorius und Schütz inszeniert wurde.

#### 4. Lob und Legitimität

1636, als die *Kleinen geistlichen Konzerte I* im Druck erschienen, spielten konfessionspolitischen Motive vermutlich für das Musiklob in Notendrucke eine eher untergeordnete Rolle<sup>60</sup>. Was konnten also die Motive für das illustrative Musiklob vor den *Kleinen geistlichen Konzerten I* gewesen sein? Eine Spur führt zu Schütz' Widmungsvorrede. Wie andere Notendrucke seiner Zeit thematisiert Schütz Not und Auswirkungen des Krieges, die die Musikalienproduktion auf einen historischen Tiefstand im 17. Jahrhundert sinken ließen<sup>61</sup>. Daher habe er »nur« »kleine Concert« komponieren können:

Welcher gestalt vnter andern freyen Künsten/auch die löbliche Music/von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in vnserm lieben Vater-Lande/Teutscher Nation/nicht allein in grosses Abnehmen gerathen/sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden [...]. Vnterdessen aber/vnd damit mein von GOtt verliehenes *Talentum* in solcher edlen Kunst nicht gantz ersitzen bleiben/sondern nur etwas weniges schaffen vnd darreichen möchte/habe ich etzliche kleine *Concert* auffsetzen/vnd gleichsamb als VorBoten meiner *Musicalischen Werck*/zur Ehre Gottes anjetzo heraußgeben [...] lassen wollen<sup>62</sup>.

In der Musikwissenschaft führten diese Narrative zu dem nach wie vor kolportierten Missverständnis, Geringstimmigkeit und Verzicht auf Instrumente seien ausschließlich Ausdruck der ungünstigen Ausführungsverhältnisse während des Krieges. Unzweifelhaft beeinträchtigten die widrigen Kriegsumstände

58 Vgl. den autographen Besitzvermerk »Henrici Schützii« auf der Titelseite des Bandes; Universitätsbibliothek Leipzig, Libri sep. A. 2056. Dazu auch Wellner (wie Anm. 3), S. 198.

59 Danach sei Praetorius gefragt worden: »weil die liebe Musica jetziger Zeit so hoch kommen, ob sie denn auch höher würde kommen können?«, worauf er charakteristisch antwortete: »Ja, sie würde noch höher steigen und so hoch kommen, bis endlichen der fröhliche, jüngste Tag sich herbeinahe, da sie dann werde der himmlischen und engelischen Musik gleich werden.« Michael Altenburg, *Erster Theil Newer Lieblicher und Zierlicher Intradan I–IX mit sechs Stimmen* (Erfurt 1620), hrsg. von Helmut Mönkemeyer (*Musica instrumentalis*, H. 32), Zürich 1982, Vorwort.

60 Tobias Michael stellt etwa seiner Sammlung *Musicalischer Seelen-Lust Ander Theil* (wie Anm. 9) Luthers *Encomium Musices* voran, das aufgrund der spezifisch konfessionspolitischen Lesart als lutherisches Plädoyer für den Erhalt der Kirchenmusik verstanden werden kann. Stauff (wie Anm. 9), S. 72.

61 Zwischen 1636–40 kamen durchschnittlich nur noch acht Musikalien (1621–25 noch etwa 40, 1626–1630 noch 22 und 1631–35 nur noch etwa 11 Musikalien) auf den Markt. Göhler (wie Anm. 2), S. 52.

62 Schütz Dok Nr. 80 (I).

die Dresdner Hofkapelle stark, so dass nicht an die Aufführung großbesetzter Konzerte zu denken war<sup>63</sup>. Doch es greift zu kurz, wollte man ihre »kleine« Besetzung allein als Notlösung betrachten<sup>64</sup>.

Konrad Küster verwies jüngst auf drei Widersprüche, die die Kausalbeziehung einer konzertanten Gering- und Vollstimmigkeit als »Indikatoren für Krieg und Frieden« in Frage stellen: Erstens war der Widmungsträger Heinrich von Friesen wie bereits erwähnt schlicht nicht in der Lage, größer besetzte Musik angemessen aufzuführen. Dies hätte wiederum zu einem Affront geführt. Zweitens sind einige *Kleine geistliche Konzerte* in Frühfassungen bereits aus der Zeit vor Sachsens Eintritt in das Kriegsgeschehen 1631 belegt<sup>65</sup>. Schließlich nennt Küster das in Italien und im deutschsprachigen Raum zurückgegangene Interesse an großformatiger Mehrchörigkeit<sup>66</sup>. Gerade der Druck der kleinstmöglichen Besetzung vieler Konzerte nach 1620 wurde aber vielerorts durch handschriftliche Stimmensätze erweitert. Die Reduktion weniger gedruckter Stimmen hatte durchaus wirtschaftliche, durch den Krieg beeinflusste Gründe<sup>67</sup>.

Dass Schütz die »kleinen *Concerts*« als minderwertige Gattung einführt, spielt auch mit dem geringen Ansehen und Misstrauen gegenüber der Gattung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – trotz einer ganzen Serie geistlicher Konzerte für ein bis sechs Stimmen und Basso continuo, die während des Dreißigjährigen Krieges erschienen. Besonders Solopassagen wirkten vor 1620 noch »ungewohnt« und »gar zu bloß«, denen mit instrumentalen Capella-Chören (Praetorius) oder assistierenden Saiteninstrumenten (Schein) begegnet werden sollte<sup>68</sup>. Dies führt Anfang des 17. Jahrhunderts zu einer gesteigerten Produktion an kleinen Konzerten mit sich zunehmend ausdifferenzierender Instrumentalbesetzung. Barbara Wiermann konnte zeigen, dass dieser Besetzungstyp kleiner Konzerte nicht auf »eingeschränkte musikalische Kräfte« oder eine Notlösung zurückgeht. Vielmehr kam es zu einer »größeren Spezialisierung«: Denn in den generalbassbegleiteten, geringbesetzten Konzerten wurden an »Vokal- und Instrumentalstimmen besondere Anforderungen gestellt« und mit den »speziellen Möglichkeiten der Instrumente« experimentiert<sup>69</sup>.

Diesem modernen Musikgeschmack standen bis mindestens in die 1640er-Jahre Traditionalisten gegenüber, die Neuerungen und kleine Konzerte ablehnten. Die Fronten zwischen modernem Konzert und älterer Motettentradition hielten sich noch bis um 1640, wie die apologetischen Vorworte des *Fasciculus Secundus Geistlicher wol klingender Concerten* (Goslar 1637) oder Ambrosius Profes *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien* (Leipzig 1641) zeigen. Profe verteidigt die Konzerte gegen die ohrenfüllende Lautstärke der »alten *Moteten*«. Als Vorzug der Konzerte führt er hingegen die Textverständlichkeit und Anmut des Gesanges ins Feld. Und nicht zufällig dient ihm gerade das Perfektibilitätslob des

63 Vgl. Schütz' Memorial an Johann Georg I. von Sachsen vom 9. Februar 1633, Schütz Dok, Nr. 74.

64 Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Anne Ørbæk Jensen/Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, Kopenhagen 1989, S. 95–116, hier S. 96.

65 Aus dem ersten Teil entstanden vor Kriegseintritt SWV 289a (um 1620) als Frühfassung von SWV 289, SWV 84 (1625) als lateinische Fassung von SWV 304, SWV 95 (1625) als Vorform von SWV 305.

66 Küster (wie Anm. 5), S. 146 f.

67 Arno Forchert, Art. *Konzert*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 637.

68 Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21), S. 136 (116); Johann Hermann Schein, *Opella nova, Ander Theil, Geistlicher Concerten/mit 3. 4. 5. und 5. Stimmen zusamt dem General-Bass, Auffjetzo gebrauchliche Italiänische Invention*, Freiberg 1626 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke 5).

69 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005, S. 381.

Encomium musicae, um für die Konzerte als so vollkommener Kunst, »daß man fast nicht glaubet/sie höher steigen könne«, eine Lanze zu brechen<sup>70</sup>.

In diesem apologetischen Sinne spielt der Holzschnitt der *Kleinen geistlichen Konzerte* auf die Thematik des Encomium musicae an: So versteht sich die Formulierung des »etwas wenige[n]« der »kleine[n] Concert« nicht als Zugeständnis an eine minderwertigere Form, sondern als rhetorische Bescheidenheitsfloskel in der Tradition der Captatio benevolentiae. Als »VorBoten [s]einer Musicalischen Werck, zur Ehre Gottes« sind die Konzerte nicht »Vorboten jener größeren Werke [...], die er später publizieren wolle«<sup>71</sup>, sondern einer fortschrittlichen Musik, als deren Pionier sich Schütz bis mindestens in die Jahrhundertmitte selbst verstand<sup>72</sup>.

Die zwei- bis fünfstimmigen *Kleinen geistlichen Konzerte* zeichnen sich durch stilistische Buntheit und ihren Verzicht auf gemischte Besetzung aus. Sie enthalten Konzerte nach dem Vorbild der älteren motettischen Praxis, aber auch ungewöhnlich besetzte wie das Terzett dreier Singbässe (Nr. 19) oder eben das hochexpressive, berühmte Solokonzert *Eile mich, Gott, zu erretten*. Es steht als Eröffnungskonzert programmatisch für die von Schütz in den 1630er-Jahren neuartig empfundene Haltung seiner Sammlung. Schütz hatte selbst im Vorfeld seiner Dänemark-Reise 1633 den »redenden Stylo« monodisch deklamierender Konzerte als »in teutschland noch gantz ohnbekandt«<sup>73</sup> beworben. Das Interesse an ihm geht auf musikalische Eindrücke seiner zweiten Italien-Reise von 1628/29 zurück. Es wird angenommen, dass Schütz am dänischen Hof erstmals in diesem Stil Theatermusiken für Komödien komponierte. Darüber geben nur Regieanmerkungen mit der Formulierung »Stylo Oratorio« in den Textbüchern Auskunft<sup>74</sup>. Genau diese Formulierung überträgt Schütz auf sein Eröffnungskonzert, den in der Vesper traditionell gesungenen Invitoriumpsalm des *Eile Gott, mich zu erretten*. Mit der dramatischen Gestik und monodisch theatralen Deklamation eines liturgischen Textes schuf Schütz bekanntlich eines seiner expressivsten geistlichen Konzerte.

Dieser Sprechgesang nach italienischem Vorbild verlangt eine neue, individualisierende Rezitation des Sängers. Die Allegorien »Harmonia« und »Mensura« stehen für diesen modernen Stil Pate und erinnern an die ontologischen Gesetzmäßigkeiten und die Ordnung der Musik. Denn Harmonie und Melodie müssten gerade im Gesang – darin stimmt Schütz mit seinem Kollegen Praetorius sicher überein – immer beachtet werden. Besonders bei textbedingten Wechseln von lebhafterem oder langsamerem Takt seien sie die unverzichtbaren Garanten für Würde und Anmut im musikalischen Vortrag<sup>75</sup>: Ziel eines Sängers ist – ganz im Sinne des beflügelten Herzens mit Ohren in den Händen der »Harmonia« –

70 Ambrosius Profe, *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. &c. Vocibus, cum & sine Violinis, & Basso ad Organa: Ausz den berühmtesten Italianischen und andern Autoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehren/theils auch mit andern Texten beleet/und zu Lobe Gottes/und Fortpflanzung der edlen Musik, auff vieler Begehren und Gefälln/colligiret und zum öffentlichen Druck befördert*, Leipzig 1641, S. 2<sup>r</sup>–4<sup>r</sup>, hier S. 2<sup>r</sup>.

71 Breig (wie Anm. 64), S. 96.

72 Konrad Küster, Vorwort, in: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae* II, hrsg. von Konrad Küster, Stuttgart 2012, S. X.

73 Schütz an Friedrich Lebzelter am 6. Februar 1633, Schütz Dok Nr. 73.

74 Zu den musikalischen Prologen im »Stylo oratorio« in Johannes Laurembergs *Comoedia de raptu Orithyjae* und *Comoedia de Harpyjarum profligatione* siehe Mara R. Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus: German Court Culture and Denmark. The »Great Wedding« of 1634*, Wiesbaden 1996, S. 104; Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik: »Zum Auffnehmen der Music/auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Frankfurt 2004, S. 218, 221.

75 »Sed tamen pro ratione Textus interdum tardiore Tactu, interdum celeriore per vices uti, singularem majestatem & gratiam habet, & Cantum mirificè exornat. Nec minorem Venerum harmoniae & Cantilensis conciliat, variatio Vocum

nicht allein zu singen, sondern »Künstlich vnd anmütig [zu] singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret/vnd die *affectus* bewege werden«<sup>76</sup>.

Es waren die deklamatorischen Gestaltungsmittel und die Virtuosität seiner deutschsprachigen Konzerte, die Schütz schon kurz nach Erscheinen der Sammlung den Ruf einbrachten, als »Teutsche Nachtgal eine Welsche«<sup>77</sup> übertroffen zu haben. Ein Überbietungstopos steht auch hinter Schütz' Ankündigung der Konzerte als »VorBoten [s]einer Musicalischen Werck« in der Widmungsvorrede. Sie spielen auf die modernen, im Sinne des *progressus musicae* fortschrittlichen »Musicalischen Werck« an, als deren Vermittler sich Schütz begriff. Dass diese nicht auf Kosten der überkommenen Ordnung und Regeln komponiert werden dürfen, erinnern »Harmonia« und »Mensura«, die für den *usus musicae* der Aufführungspraxis stehen. Zugleich erinnert das Argument des *progressus musicae* mit dem Perfektibilitätslob und seiner endzeitlichen Heilserwartung an die lutherische Rechtfertigungsrhetorik und Ewigkeitsvorstellung. Während im lutherischen Musikschritftum die mathematisch-kosmologische Ontologie der Musik kaum noch von Bedeutung ist<sup>78</sup>, erfährt sie in den Allegorien der »Harmonia« und »Mensura« neue Würdigung. Das Titelblatt der *Kleinen geistlichen Konzerte* vermittelte so den informierten Zeitgenossen mithilfe der Topik des Musiklobs eine klare Aussage über die Bezüge und die Absicht des Werkes insgesamt. Ob die Person Schütz diese im Einzelnen so beabsichtigte, lässt sich freilich nicht klären, ist jedoch eine heuristisch wenig sinnvolle Frage, wenn man die Bedeutung eines Kunstwerkes in einem nicht-naturalistischen Sinne verstehen will.

humanarum & Instrumentalium, si interdum vivaciore, interdum remissiore vore Cantilenae concinantur.« Praetorius, *Syntagma musicum* III (wie Anm. 21).

76 Ebd., S. 229.

77 *FASCICULUS PRIMUS. Geistlicher wolcklinger CONCERTEN* [...], Goslar: Nicolaus Duncker 1638, o.S.

78 Schabram (wie Anm. 5), S. 41.