

Heinrich Schütz als Oberkapellmeister »von Haus aus« am Wolfenbütteler Hof

Arne Spohr

Heinrich Schütz war über zehn Jahre lang, von Ostern 1655 bis etwa 1666, als »Oberkapellmeister von Haus aus« für den Wolfenbütteler Hof tätig. Betrachtete man diese Tätigkeit allein unter dem Aspekt seines kompositorischen Wirkens, müsste ich hier mit meinem Beitrag eigentlich schon schließen: Für diesen Zeitraum ist der Forschung kein Werk bekannt, das Schütz für den Wolfenbütteler Hof komponiert hätte. Immerhin gibt es von zwei in den Jahren zuvor für den Wolfenbütteler Hof geschriebenen, aber verschollenen Werken Nachricht: Das wohl zum Jahreswechsel 1644/45 unter Schütz' musikalischer Leitung in Wolfenbüttel aufgeführte Bühnenwerk *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena* enthielt Musik von ihm¹. Ferner dürfte das von Schütz aus Anlass von Herzog Augusts 66. Geburtstag am 10. April 1645 verfasste Gedicht *Der Musen Glückwünschung* eine Liedkomposition darstellen, deren Noten verloren sind².

Weil es nur sehr wenig über Schütz' kompositorisches Wirken für Wolfenbüttel zu berichten gibt, bietet es sich an – einem Perspektivenwechsel der Musikhistoriographie folgend – »ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen«³ ins Zentrum zu rücken und das Quellenmaterial nach Schütz' Rolle als »kulturell Handelndem« zu befragen.

So lässt sich beispielsweise gleich im Hinblick auf Schütz' Amtsbezeichnung (»Oberkapellmeister von Haus aus«) fragen, welche Art und Weise kulturellen Handelns der Zusatz »von Haus aus« impliziert? Nach bisherigem Kenntnisstand ist während seiner Tätigkeit für den Wolfenbütteler Hof nur eine Anwesenheit Schütz' in Wolfenbüttel belegt, nämlich für den Juni 1660⁴. Wie konnte eine so verantwortungsvolle Stellung wie die des »Oberkapellmeisters« aus großer Entfernung bewältigt werden? Es ist gerade dieser Aspekt der physischen Absenz, der Schütz' Tätigkeit besonders interessant macht. Seine »virtuelle Präsenz« in Wolfenbüttel ist verantwortlich für eine vergleichsweise umfangreich erhaltene Korrespondenz, die Einblick gewährt in nähere Umstände seiner Tätigkeit für den Wolfenbütteler Hof, etwa in Hierarchien und Entscheidungsstrukturen innerhalb des Hofes und der Hofmusik. Als »Kapellmeister von Haus aus« zu arbeiten war nichts Ungewöhnliches im 17. Jahrhundert. Ein nicht nur in dieser Hinsicht prominenter Vorgänger Schütz' war Michael Praetorius, der von 1613 bis zu seinem Tod 1621 an verschiedenen deutschen Höfen (vor allem in Dresden) als musikalischer Berater, Kapellmeister »von Haus aus« oder als Vertretungskapellmeister tätig war⁵.

1 Vgl. Jörg Jochen Berns, *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena: ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz*, in: SJB 2 (1980), S. 120–129.

2 Schütz Dok, S. 317 f.

3 Susanne Rode-Breymann (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln 2007, S. 2.

4 Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1991 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 6), S. 82.

5 Vgl. allgemein Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius: »Diener vieler Herren«*. Daten und Deutungen, Aachen

Schütz' Handeln für den Wolfenbütteler Hof bestand vor allem in seiner kulturvermittelnden Tätigkeit. Sie werde ich im Folgenden näher untersuchen, und zwar im Hinblick auf folgende Fragen:

- Wen oder was hat Schütz an den Wolfenbütteler Hof vermittelt? (inhaltlicher Aspekt)
- Wie hat er das getan? (Kommunikationswege und -strategien, Nutzung von Netzwerken)
- Welche Interessen hatte der Wolfenbütteler Hof an seiner Tätigkeit? Welches Profil hatte der Wolfenbütteler Hof als Musikort? (lokal- und institutionsgeschichtlicher Aspekt)
- Welche Interessen verfolgte Schütz selbst?

Ich betrachte Schütz also nicht isoliert, sondern in seinem Zusammenwirken mit anderen kulturellen Akteuren, mit dem Ziel, seine eigene Position und Funktion in diesem Netzwerk näher zu bestimmen. Materialgrundlage ist vor allem die Korrespondenz zwischen Schütz, Herzogin Sophia Elisabeth (die seine wichtigste Ansprechpartnerin in Angelegenheiten der Hofmusik darstellte), Herzog August und Mitgliedern der Hofmusik. Wertvolle Einsichten in die Geschichte der Wolfenbütteler Hofmusik im untersuchten Zeitraum verdanke ich der grundlegenden, 1992 erschienenen Arbeit von Karl Wilhelm Geck über Sophia Elisabeth als Musikerin, auf die ich mich wiederholt beziehen werde⁶.

Die Vorgeschichte bis 1644: Schütz und Wolfenbüttel

Schütz' Ernennung zum Oberkapellmeister 1655 ist das Ergebnis einer längeren Vorgeschichte. Bereits seit 1644 war er dem Welfenhof als musikkultureller Vermittler eng verbunden. Und auch schon davor gibt es Verbindungslinien, wenn auch eher indirekter Art.

Schütz und Herzogin Sophia Elisabeth pflegten ein besonderes Verhältnis, von dem ein vergleichsweise umfangreicher Briefwechsel zeugt. Sophia Elisabeth, geborene Herzogin von Mecklenburg-Güstrow, war in exzeptioneller Weise eine kulturell, spezifisch in musikalischer Hinsicht umfassend gebildete Frau. Dies zeigt sich in ihrer Rolle als Komponistin, Dichterin, Übersetzerin, als Mitglied von Frauenakademien, als Organisatorin von Hoffesten und des Hoftheaters. Um 1644 beriet Schütz die Herzogin bei der Anfertigung musikalischer Kompositionen⁷; verschiedentlich wurde sie deshalb als seine »fürstliche Schülerin« bezeichnet. Es ist wohl kaum übertrieben zu vermuten, dass Schütz 1655 nicht zuletzt ihrerwegen motiviert war, die Stelle eines Oberkapellmeisters von Haus aus und die mit ihr zusammenhängenden Verpflichtungen anzunehmen – eine bemerkenswerte Entscheidung angesichts seines hohen Alters von fast 70 Jahren.

Wie kam die Verbindung zwischen Schütz und Sophia Elisabeth zustande? Genaue Nachrichten fehlen. Vielleicht knüpfte sie die Stiefmutter der Herzogin, Elisabeth, Tochter des Landgrafen Moritz von Hessen und Patenkind Königin Elizabeths I. von England. Elisabeth von Hessen war ebenfalls umfassend gebildet, spielte Laute und komponierte auch. Möglicherweise wurde Elisabeth um 1613 in Kassel von Schütz unterrichtet, als dieser Privatlehrer der landgräflichen Kinder war. Verbindungen zum Kasseler Hof zeigen sich auch im musikalischen Werdegang Sophia Elisabeths. Sie erhielt beim ehemaligen Kasseler Hoflautenisten und Kollegen Schütz', dem Engländer Johann Stanley, Unterricht im Lautenspiel. Ferner

1991; S. Rode-Breyman u. Arne Spohr (Hrsg.), *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim 2011.

⁶ Vgl. Geck (wie Anm. 4). Der Briefwechsel zwischen Schütz und Sophia Elisabeth befindet sich im Niedersächsischen Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel (NLSW) unter der Signatur 1 Alt 25 Nr. 294.

⁷ Geck (wie Anm. 4), S. 54–64, zum weiteren auch S. 24 f. und 35.

ist es nicht unwahrscheinlich, dass Schütz den Güstrower Hof auf seiner ersten Reise nach Kopenhagen 1633 besucht und bei dieser Gelegenheit Sophia Elisabeth kennengelernt hat.

Auf welche institutionellen Voraussetzungen traf Schütz in der Wolfenbütteler Hofmusik bzw. am Wolfenbütteler Hof? In politischer Hinsicht war das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel im Gesamtverband des Reiches als Teilherzogtum von eher geringerer Bedeutung. In kultureller Hinsicht hingegen besaß der Wolfenbütteler Hof zur Regierungszeit Herzog Augusts des Jüngeren europäischen Rang. Volker Bauer spricht von einem »Musterbeispiel eines gelehrten Musenhofes«. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts habe der Hof in Wolfenbüttel »als intellektuelles Zentrum« eine Bedeutung gehabt, »die das politische Gewicht des Territoriums weit übertraf«⁸. Es ist auffällig, dass sich gerade Fürsten mit geringerem politischen Gewicht um das Sammeln von kulturellem Kapital bemühten. Bauer macht dafür vor allem kompensatorische Motive verantwortlich: »Das künstlerische Mäzenatentum und die kulturelle Kenner-schaft [...] waren kostengünstige Mittel zu dem Zweck, sich unter den zahlreichen deutschen Höfen ein überregionales Renommee zu verschaffen, ohne sich finanziell [...] zu verausgaben.«⁹

Allerdings variierten die Schwerpunkte der Musenhöfe. Im nicht weit von Wolfenbüttel entfernten Hof des Grafen Ernst III. von Schaumburg-Lippe in Bückeburg kam der Musik die zentrale Rolle als Repräsentationsinstrument zu¹⁰. Johann Rist preist in einem Rückblick nach über 40 Jahren Ernst III. überschwänglich (und, wie musikhistorische Forschung rekonstruierend zeigen kann, zu Recht) als einen fürstlichen Mäzen, der »eine solche Music an seinem Hofe hatte / derer gleichen kaum an Kaiserlichen / wil geschweigen anderen Fürstlichen Höfen müchte gefunden werden«¹¹. Dagegen bestand das kulturelle Hauptprofil des Wolfenbütteler Hofes in seiner Bibliothek, bestand in der Förderung von Sprache, Literatur und Wissenschaft, bestand auch in der Produktion und Aufführung von höfischem Theater¹².

Ein Vergleich zwischen beiden Höfen zur Zeit ihrer kulturellen Blüte macht diese unterschiedliche Schwerpunktsetzung deutlich: In der Bückeburger Hofmusik waren zwischen 1607 und 1622 zahlreiche Spezialisten für spezifische Instrumente angestellt, etwa die »Violisten« (Spieler von Violine und Viola da gamba) William Brade und Thomas Simpson, und zusätzlich noch ein englisches Ensemble, das auf die Aufführung von englischem Repertoire für mixed consort spezialisiert war; diese Spezialisierung (die sich nicht zuletzt in der hohen Besoldung dieser Musiker bemerkbar macht, abgehoben von derjenigen eines gewöhnlichen Hofmusikers) war üblicherweise nur an großen Höfen wie dem Hof des dänischen Königs Christians IV. anzutreffen¹³. Zur Amtszeit von Heinrich Schütz in Wolfenbüttel waren, wie die einzige

8 Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993, S. 74.

9 Ebd., S. 75.

10 Vgl. Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Musica ...« *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der »Weserrenaissance«*, Münster 2000.

11 Vgl. Johann Rist, *Die AllerEdelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther*, Hamburg 1666, in: ders., *Sämtliche Werke* 5, hrsg. von Eberhard Mannack, Berlin u. New York 1974, S. 213.

12 Zu nennen sind hier die teilweise in der Schultheatertradition stehenden sechs Festspiele, die unter der Leitung des Prinzenziehers Justus Georg Schottelius und unter musikalischer Mitwirkung Sophia Elisabeths zwischen 1639 und 1647 aufgeführt wurden, ferner die unter der Ägide Sophia Elisabeths zwischen 1652 und 1656 aufgeführten Festspiele sowie schließlich die Singe-Spiele und Ballette, die unter Anton Ulrich zwischen 1656 und 1663 produziert wurden. Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 44–46, 47–49, 64f., 70f., 78–80, 84–91.

13 Vgl. Arne Spohr, »How chances it they travel?« *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland*, Wiesbaden 2009 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), S. 165–171, 205f.

erhaltene Kammerrechnung aus jener Zeit (1658/1659) zeigt, lediglich sieben Instrumentalmusiker angestellt, die zum Teil auch als Vokalist*innen einsetzbar waren; hinzu kamen noch ein Organist und der vor Ort befindliche Kapellmeister¹⁴. Die Wolfenbütteler Hofmusiker der 1650er Jahre entsprachen also dem auch schon im 16. Jahrhundert gerade in kleinen und mittelgroßen Hofkapellen häufig anzutreffenden Typus des vielseitig einsetzbaren Musikers.

Die musikalischen Gattungen, die am Wolfenbütteler Hof kultiviert wurden, unterstreichen die auf geistliche und weltliche Dichtung konzentrierten Hauptinteressen. Dazu gehören:

- das geistliche Lied,
- das geringstimmige geistliche Konzert (zu nennen sind etwa Johann Schops dem Herzogpaar gewidmeter *Erster Theil Geistlicher Concerten*¹⁵ von 1643/44 und entsprechende Kompositionen Herzogin Elisabeths¹⁶),
- vokal-instrumentale Gelegenheitswerke, die im Kontext des Hofzeremoniells aufgeführt wurden (etwa Sophia Elisabeths *Glückwünschende Freudendarstellung*¹⁷),
- das weltliche Lied (zu nennen sind die von den Wolfenbütteler Hofmusikern Johann Jacob Löwe und Julius Johann Weiland 1657 in Bremen publizierten *Zweyer gleich-gesinnten Freunde Tugend- und Schertzlieder*¹⁸),
- Singballette und Singe-Spiele als Formen musikalischen Theaters¹⁹.

Die Geschichte der Hofmusik in Wolfenbüttel in den 1630er und 1640er Jahren zeigt – wie auch an vielen anderen Höfen des Reichs in jener Zeit zu beobachten – ein stetes Auf und Ab, das abhängig war von der finanziellen Lage und, nicht zuletzt, von dem jeweils aktuellen Verlauf des Dreißigjährigen Krieges mit seinen kulturellen und wirtschaftlichen Konsequenzen. Nachdem sich unter Augusts Vorgänger, Herzog Friedrich Ulrich, die Hofkapelle besonders seit 1626 in einem dramatischen Verfall befunden hatte²⁰, änderte sich die Situation ab 1635, dem Regierungsantritt Augusts. Allmählich wurden wieder Musiker eingestellt, wurde über eine in Zukunft wünschenswerte Organisation der Hofkapelle nachgedacht. Zu dieser Zeit residierte August noch nicht im Wolfenbütteler Schloss, sondern provisorisch zunächst im Grauen Hof im Komplex des Zisterzienserklosters Riddagshausen, ab 1642 in der Burg Dankwarderode in Braunschweig²¹.

1638 wurde Stefan Körner Kapellmeister, Mitglied der Hofkapelle schon unter Michael Praetorius. Er erarbeitete kurz vor seiner Ernennung ein Memorial mit dem Titel *Wie Sr. Fürstl. Durchl. Kirchen- und Taffell-Music anzuordnen, undt mit soviel Weinigern Kosten könnte zur Wege gebracht werden*²². Die anzustrebende und auch bald erreichte Besetzung bestand aus einem Kapellmeister, drei Sängern, die zum Teil auch als Instrumentalisten einsetzbar waren, sowie aus drei ebenfalls flexibel einsetzbaren Instrumental-

14 Geck (wie Anm. 4), S. 81 f.

15 Hamburg: Rebenlein, HAB Sign. 2.6.1–2.6.5 Musica.

16 Geck (wie Anm. 4), S. 121–197.

17 Ebd., S. 332–350.

18 HAB Sign. 4.1 Musica 2°.

19 Vgl. dazu Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 19).

20 Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 41.

21 Ebd., S. 40–44.

22 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25 Nr. 293, fol. 2°.

musikern, die aus der städtischen Musik Norddeutschlands rekrutiert wurden²³. Die Besetzung der Hofkapelle um 1655 unter Schütz mit etwa sechs bis sieben Musikern entspricht den Verhältnissen der späten 1630er Jahre, auch die Anforderungen an die Flexibilität der Musiker bleiben gleich. Allerdings wandelt sich die Rekrutierungspolitik deutlich. Angeworben werden nun Musiker, von denen Schütz weiß, dass sie seinen Anforderungen genügen.

Organisiert wurde durch Körner auch die Anschaffung von Instrumenten. So kaufte man wohl für die Kammermusik 1641 eine englische Viola da Gamba und eine englische »Chitarnia« (eine Cister?)²⁴. Auffällig, da für jene Zeit auf den ersten Blick ungewöhnlich, ist die ebenfalls 1641 erfolgte Reparatur alter und die Anfertigung neuer Rohrblattinstrumente durch einen Eislebener »Pfeifenmacher«. Dazu gehörten ein großer »Bombart«, Schalmeien, Diskantschalmeien, Sordune und Krummhörner²⁵. Diese zu dieser Zeit bereits als altertümlich geltenden Instrumente wurden offenbar in den Festspielen eingesetzt, die unter der Ägide von Justus Georg Schottelius veranstaltet wurden. So sieht ein »Schäfer aufzug« im *Neu erfundene(n) FreudenSpiel genandt FriedensSieg* von 1642 den Einsatz von »vier Pfeifen« vor²⁶.

Im Kontext des Ankaufs von Musikalien und Instrumenten für die Hofkapelle und für die musizierenden Mitglieder der herzoglichen Familie sind auch die Aktivitäten Philipp Hainhofers zu nennen, der über lange Jahre vor allem als Kunst- und Bücheragent Herzog Augusts tätig war. 1639 schreibt Hainhofer an Herzog August, da Werke von Schütz, Schein und Scheidt bereits in der Bibliothek vorhanden seien, wolle er sich nun um die Anschaffung weiterer Werke italienischer und deutscher Komponisten aus Rom, Florenz, Wien und München bemühen²⁷. Von dem Kapellmeister zu San Marco (gemeint war wohl Monteverdi) bekam Hainhofer statt der erhofften Musikhandschriften Musikdrucke und »6. große geigen«, die in einem anderen Dokument »ain vortreflich concert von lieblichen viole da gamba« genannt werden.

Nach wenigen Jahren des Aufbaus ist jedoch bereits um 1644 wieder eine Reduktion der Hofkapelle zu beobachten, scheinbar paradoxerweise zur selben Zeit, als sich das Interesse des Hofes auf höfische Festspiele konzentriert. Davon zeugt ein vermutlich an Schütz gerichteter Brief vom 27. November 1644, in dem ihm der Scheidemann-Schüler Johann Martin Rubert mitteilt, ihm sei unlängst »von gutter handt auß Braunschweig berichtet worden«, dass Herzog August »ohn lengst« seinen Kapellmeister und die anderen Musikanten »abgedancket« habe²⁸. Warum wurden 1644 der Kapellmeister und die anderen Musiker entlassen? Geck hält interne Querelen und die fehlende Durchsetzungskraft des Kapellmeisters Körner für einen Grund²⁹. Ebenso wahrscheinlich hatten die Entlassungen mit dem Umzug des Hofes nach Wolfenbüttel zu tun: Das Schloss musste nach dem Abzug der kaiserlichen Truppen zunächst renoviert werden, was zweifelsohne erhebliche finanzielle Aufwendungen erforderte. Wie Quellen aus späterer Zeit zeigen, konnten die Theateraufführungen durchaus auch unter Mitwirkung auswärtiger Musiker durchgeführt werden³⁰. Gleichzeitig machte sich der Hof aber auch schon über eine zukünftige Neuorganisation der Hofkapelle Gedanken.

23 Geck (wie Anm. 4), S. 42.

24 NLSW, 1 Alt 25 Nr. 293, fol. 11'–12'.

25 Ebd., fol. 13'.

26 Geck (wie Anm. 4), S. 279.

27 Ebd., S. 43. Dort auch das folgende Zitat.

28 Ebd., S. 59f.

29 Ebd., S. 61.

30 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25, Nr. 295: *Verzeichniß derer so mit der Music auffgewartet* (1661).

Jüngere Vorgeschichte, 1644–1645: Schütz als musikalischer Berater

Auf der Rückreise vom dänischen Königshof, an dem er von 1642 bis 1644 Kapellmeister gewesen war, kam Schütz über Hamburg nach Braunschweig, wo er sich, wie Geck und Jörg Jochen Berns plausibel nachweisen, etwa sechs bis sieben Monate, von Oktober 1644 bis April 1645, aufhielt³¹. Zwei Briefe von ihm an Sophia Elisabeth sind aus diesem Zeitraum erhalten (vom 22. Oktober 1644 und 17. März 1645)³². Zum Jahreswechsel 1644/45 war er musikalischer Leiter bei der Aufführung von Schottelius' musikalisch-dramatischem Werk *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*. Am 10. April 1645 schickte Schütz sein Gedicht *Der Musen Glückwünschung* anlässlich des 66. Geburtstags von Herzog August nach Wolfenbüttel. Während seines Aufenthalts in Braunschweig wohnte Schütz offenbar beim dortigen Organisten Delphin Strunck.

Schütz' Anwesenheit in Braunschweig, für ihn nach eigener Aussage von »wenigem Vorteil«³³, wurde zum Vorteil des Wolfenbütteler Hofes. Wie die erhaltene Korrespondenz nahelegt, verstand es Sophia Elisabeth, Schütz als dauerhaften musikalischen Berater und Agenten zu gewinnen. Die beiden erhaltenen Briefe des Komponisten »deuten darauf hin, dass Herzog August, der den Aufbau der Kapelle offenbar noch ausschließlich selber geregelt hatte, die Organisation der Hofmusik mittlerweile weitgehend seiner Gattin überließ«³⁴. Wie weit Schütz damals bereits mit den Angelegenheiten der Hofkapelle befasst war und als deren Leiter erscheinen musste, zeigt das bereits genannte Schreiben Ruberts. Er bittet darin den Empfänger, ihn beim Herzog als neues Mitglied der Hofkapelle zu empfehlen³⁵.

Worin bestand Schütz' kulturvermittelnde Tätigkeit zu dieser Zeit? Der erste Brief an Sophia Elisabeth zeigt, dass Schütz und die Herzogin schon seit einiger Zeit in Verbindung gestanden haben müssen, weil von einigen gemeinsamen Projekten die Rede ist, die eine Vorgeschichte voraussetzen. Zunächst geht es um die Empfehlung eines Orgelpositivs an die in Schöningen residierende Witwe des Herzogs Friedrich Ulrich, Anna Sophia. Dieses Instrument stand zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes in der Hamburger Petri-Kirche zum Verkauf. Offenbar hatte Anna Sophia durch Vermittlung von Sophia Elisabeth bei Schütz nach einer brauchbaren Orgel fragen lassen, und dieser empfahl das Positiv, das er zuvor bei der Durchreise durch Hamburg gesehen hatte.

Es wurde schon erwähnt, dass Schütz Sophia Elisabeth bei ihrer kompositorischen Arbeit beraten hat. Schütz erwähnt in seinem Brief »neu überschickte Arien« (also wahrscheinlich Strophenlieder), die er auf ihre Anfrage hin begutachtet hat. Die Herzogin habe sich »nach seinen wenigen Anleitungen« merklich gebessert. Sind diese »wenigen Anleitungen« nun wörtlich zu verstehen, wie Geck vermutet, oder sind sie die höflich-höfische Floskel eines Standesuntergebenen, die einem längeren Kompositionsunterricht nicht zu widersprechen brauchen?

Deutlich wichtiger als die kontroverse Frage, ob Sophia Elisabeth Kompositionsunterricht im eigentlichen Sinne erhielt oder lediglich punktuell Beratung in Anspruch nahm, erscheint allerdings die Tatsache, dass die Herzogin für Schütz eine in musikalischen Dingen höchst kompetente und geschätzte Ansprechpartnerin darstellte: eine wichtige, die weitere Entwicklungen prägende Voraussetzung für Schütz' Beziehung zum Welfenhof. So geht aus dem Brief vom März 1645 hervor, dass sich Schütz mit Sophia Elisabeth

31 Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 55 und Anm. 1.

32 Schütz Dok, S. 227–230.

33 Ebd., S. 228.

34 Geck (wie Anm. 4), S. 63.

35 Ebd., S. 58–60.

persönlich treffen wollte, um mit ihr ein in Arbeit befindliches musikalisches Werk (vielleicht seine Vertonung von Auszügen aus Schottelius' *Magdalena*) zu besprechen. Diese und andere Briefpassagen machen die im Kontext protestantischer Hofkultur der Frühen Neuzeit moderne, da weitgefächerte Rolle Sophia Elisabeths als kulturell Handelnde deutlich³⁶. Weitere Themen der Briefe von 1644/45 sind die Rekrutierung von Musikern; auch wurde eine weitgehende Neuorganisation der Hofmusik diskutiert³⁷.

Zwischen 1645 und 1655 trat eine Pause im Verhältnis Schütz' zum Wolfenbütteler Hof ein. So wurde die Idee der Neuorganisation offenbar zunächst nicht umgesetzt. Das änderte sich 1655, und man mag sich fragen: Warum genau dann? 1647 war Philipp Hainhofer, der auch für die Vermittlung von Musikalien und Instrumenten verantwortliche Kunstagent des Herzogs, gestorben. 1655 stand der Beginn der Ära der Festspiele Anton Ulrichs unmittelbar bevor – man brauchte dafür offenbar professionellere Verhältnisse im Bereich der Hofmusik.

Was lässt sich zu Schütz' eigener Situation in dieser Zeit sagen? Wiederholte Anträge auf Pensionierung waren von seinem Dresdner Dienstherrn Johann Georg I. abgelehnt worden, zugleich machen zahlreiche Eingaben von sächsischen Hofmusikern deutlich, dass es an einer geregelten Bezahlung fehlte³⁸. Die Annahme der ihm angetragenen Stelle in Wolfenbüttel erschien ihm vermutlich als willkommene Möglichkeit, sein Einkommen aufzubessern; zudem brachte sie ihn erneut in engen Kontakt mit dem dortigen Musenhof, der ihm die Gelegenheit gab, seine künstlerischen Vorstellungen umzusetzen. Auf ein weiteres Motiv wird noch einzugehen sein – die von Schütz initiierte Aufbewahrung seiner musikalischen Werke im kulturellen Gedächtnis der Wolfenbütteler Bibliothek.

Schütz' Tätigkeit als Oberkapellmeister, 1655–1666

Schütz' Bestallung als Oberkapellmeister von Haus aus ist um Ostern 1655 zu datieren³⁹. Von diesem Zeitpunkt an bis 1664 ist ein vergleichsweise umfangreicher Briefwechsel zwischen ihm und dem Herzogspaar erhalten (drei Briefe Sophia Elisabeths an Schütz, zwei Briefe von Schütz an Sophia Elisabeth, zwei Briefe von Schütz an Herzog August) sowie je ein Brief des Kapellmeisters Johann Jacob Löwe und des Vizekapellmeisters Julius Johann Weiland an Schütz. Damit gewinnen wir aufschlussreiche Einblicke in die im Hinblick auf seine Gesprächspartner je unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die Schütz als Oberkapellmeister ausübte. Nach 1664 ist kein weiteres Dokument seiner Tätigkeit erhalten. Vermutlich kam diese spätestens nach dem Tod des Herzogs 1666 zu ihrem Ende.

Wie schon zehn Jahre zuvor war Schütz auch nun für die Vermittlung von Musikern nach Wolfenbüttel zuständig. Die wohl wichtigste Personalangelegenheit war die Vermittlung von Johann Jacob Löwe an den Welfenhof. Löwe kam aus Wien über Dresden nach Wolfenbüttel; er war als Sohn des kursächsischen Residenten Johann Löwe in Wien geboren (war also Diplomatensohn) und hatte bei Mitgliedern der kaiserlichen Hofmusik, vermutlich Giovanni Valentini und Antonio Bertali, sein Handwerk gelernt. Auch Schütz selbst kommt als Lehrer in Frage. Schütz muss viel von Löwe gehalten haben, da er ihn nicht nur 1655 nach Wolfenbüttel, sondern auch später 1663 an den Zeitzer Hof vermittelte⁴⁰.

36 Im 16. Jahrhundert beschränkte sich, wie Pernille Arenfeldt (*The Political Role of the Female Consort in Protestant Germany, 1550–1585: Anna of Saxony as »Mater Patriae«*, Florenz 2006) gezeigt hat, das kulturelle Handeln protestantischer Landesfürstinnen weitgehend auf geistliche Angelegenheiten.

37 Schütz Dok, S. 237 f.

38 Vgl. u. a. Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 51–54.

39 Schütz Dok, S. 385–388.

Gleich Schütz' erster erhaltener Brief an Sophia Elisabeth befasst sich mit Löwe, der sich zu dieser Zeit gerade in Begleitung zweier Kapellknaben auf der Anreise von Dresden nach Wolfenbüttel befand⁴¹. Eine Vielfalt an Aspekten kommt hier zur Sprache, die aufschlussreich sind nicht nur für das Verhältnis zwischen beiden Gesprächspartnern, sondern auch für ihre Funktionen bei der Organisation der Hofmusik. Aspekte des sozialen Miteinanders stehen dabei auffällig im Vordergrund. Schütz gibt zwar zunächst eine positive Beschreibung von Löwes Charakter – er sei ein aufrichtiger und ehrlicher Mensch, bei dem kein auffälliges Laster festzustellen sei –, jedoch macht die weitere Charakterisierung deutlich, dass Löwe keineswegs ein einfacher Mensch war: voll frischen österreichischen Humors und Sitten, wolle er alles gerne nach seinem »embsigen Sinn« haben. Schütz macht sich Sorgen wegen der Chorknaben, die bereits vor ihrer Abreise gegenüber Dritten angedeutet hätten, sie wollten davonlaufen, sollte Löwe sie zu hart behandeln, und bittet Sophia Elisabeth, sie möge doch die Knaben unter ihre »gnedige protection« nehmen und ihnen im Falle von Beschwerden sofortigen Zutritt gewähren, um eine solche Eskalation zu verhindern. In dieser Passage zeigt sich nicht nur Schütz' pädagogische Erfahrung als Kapellmeister, sondern auch eine genderspezifisch aufschlussreiche Rollenverteilung: Er betraut nicht Herzog August, sondern die Landesmutter Sophia Elisabeth mit der pädagogischen Aufsicht über die Chorknaben, mit der menschlichen Führung der Hofkapelle überhaupt (die ansonsten, wie zahlreiche Bestallungsurkunden jener Zeit zeigen, ein Aufgabenfeld eines Hofkapellmeisters ist) und letztlich mit der Aufrechterhaltung sozialer Harmonie als wichtiger Voraussetzung für musikalische Harmonie.

Neben sozialen Aspekten geht es in Schütz' Brief um künstlerische Ziele, die er bei der Neuorganisation der Hofkapelle im Auge hatte und bei denen er sich offenbar sicher sein konnte, dass Sophia Elisabeth sie mit ihm teilte und in der Lage war, an ihrer Umsetzung mitzuwirken. Löwe garantiert, so Schütz, die Einführung einer »rechten und gueten Manier« in die Wolfenbütteler Hofkapelle. Angesichts von Löwes Ausbildungshintergrund muss es sich dabei um die zu dieser Zeit am Wiener Hof gepflegte austro-italienische bzw. -venezianische Musik gehandelt haben, für die Namen wie Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Antonio Bertali und Giovanni Valentini stehen. Offenbar brauchte man in Wolfenbüttel gerade im Hinblick auf die sich anbahnende Festspielproduktion Anton Ulrichs jemanden, der mit dieser Operntadition bestens bekannt war. Schütz betont, man solle Löwe mindestens ein Jahr behalten, um der Umsetzung des künstlerischen Programms eine Chance zu geben.

In organisatorischer Hinsicht sollte sich die Wolfenbütteler Hofkapelle allerdings nicht wandeln, sondern ihre kleine Besetzung unter Beibehaltung der Multifunktionalität der Musiker beibehalten. Dies wird auch in dem von Schütz am 23. August 1655 unterzeichneten Bestallungsrevers deutlich: Die von ihm zu vermittelnden Musiker sollen sowohl als Vokalisten als auch als Instrumentisten einsetzbar sein. Die Hofkapelle soll in dieser Form allerdings so gut werden, dass sie, wie Schütz in einem späteren Brief vom 27. November 1655 (s. Abbildung) formuliert, einer kleinen, aber vollkommenen Kapelle entspricht, die der Ehre Gottes und dem Ruhm des Fürsten dient und als solche den »Vorzug« vor anderen Hofkapellen bekommt (damit spielt Schütz auf die zwischenhöfische Konkurrenz im kulturellen Bereich an).

Ein prominentes, in den Briefen wiederholt zur Sprache kommendes Beispiel eines multifunktionalen Musikers ist das des Altisten, Theorbisten, Dichters und Malers Kilian Fabricius, der mit seiner extremen Vielseitigkeit gerade für die am Hof ab 1656 einsetzende Singspielproduktion besonders ge-

40 Vgl. Arnd Schnoor u. Horst Walter, Art. *Löwe von Eisenach, Johann Jacob*, in: MGG2, Personenteil 11 (2004), Sp. 526–528.

41 Schütz Dok, S. 380–384.

eignet erscheinen musste. Schütz schlägt für seinen Unterhalt eine Besoldung von 200 Reichstalern vor; dieser Vorschlag wird von Sophia Elisabeth nach Rücksprache mit ihrem Ehegatten anstandslos angenommen. Weitere von Schütz vermittelte Musiker außer Löwe und Fabricius sind ein Bassist sowie die beiden Chorknaben, die mit Löwe aus Dresden angereist waren. Offenbar konnte Schütz aufgrund seiner persönlichen Kenntnis dafür bürgen, dass mit diesen neuen Musikern eine Qualitätserhöhung der Hofkapelle verbunden war.

Sophia Elisabeth ist für Schütz nicht nur Ansprechpartnerin in musikalischen und pädagogischen Belangen, sie dient ihm auch als Vermittlerin im Hinblick auf seine eigenen finanziellen und rechtlichen Interessen bei ihrem Gemahl, der für die Genehmigung aller Personalangelegenheiten zuständig war. So bittet Schütz sie darum, sich bei August um Zahlung seines Gehalts (150 Reichstaler jährlich) einzusetzen, wenn dieses ausblieb. Dies kam offenbar nicht selten vor. Aus einer Zahlungsliste von 1660 wird deutlich, dass sich bis zu diesem Jahr ein Rückstand von 225 Reichstalern angehäuft hatte⁴². Die Organisation des Geld- und Musiktransfers zwischen Wolfenbüttel und Sachsen verdient einige Beachtung: Wie aus dem Revers und verschiedenen Briefen hervorgeht, sollte ein Braunschweiger Kaufmann, Stefan Daniel, während der Leipziger Messe Schütz das Geld überbringen und im Gegenzug das erhalten, was Schütz als seine eigene Leistung zurückschickte.

Was schickte Schütz nun zurück, außer Briefen mit organisatorischen Vorschlägen? Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Passage aus dem Brief vom 27. November 1655, in dem Schütz bemerkt, dass er zur erfolgreichen Entwicklung der Hofkapelle bislang nicht viel mehr als seinen Rat beigesteuert habe und er den amtierenden Kapellmeister Löwe »mit seinen erfindungen und Compositionen habe wollen handeln undt dieselbigen praesentiren lassen«. In Zukunft wolle er jedoch seine eigene »musikalische Arbeit« und diejenige anderer Komponisten der Kapelle »an die Hand geben und einschicken, wann nur vorher Ihre Musick in etwas auf einen gewissen fuß gestellet sein, und ich wissen werde, wie ich gedachte meine sachen anzurichten haben werde«. In einem weiteren Brief an Herzog August vom 10. April 1661 findet sich die Ankündigung, von Weißenfels aus musikalisches Repertoire »allerhand fürnehmster Autoren« zum Gebrauch der Hofkapelle nach Wolfenbüttel zu schicken⁴³. Um welches Repertoire es sich dabei handelte, muss angesichts fehlender Quellen offenbleiben.

Diente Sophia Elisabeth Schütz als Vermittlerin in künstlerischen, organisatorischen und persönlichen Belangen, so diente Schütz seinen ihm untergebenen Hofmusikern als wichtige Vermittlungsinstanz gegenüber Herzog August, wie aus einem Brief Löwes an Schütz vom 5. Mai 1660 hervorgeht⁴⁴. Löwe will beim Herzog um ein Vierteljahr Urlaub bitten, um in Wien Angelegenheiten wegen seiner väterlichen Erbschaft und der Eintreibung noch ausstehender Schulden zu regeln. Zudem will er seine Mutter und seine Brüder überzeugen, »auß dem Papstthumb« wieder nach Dresden zurückzukehren. Er sucht Schütz um »Fürbitte« (»vorbitte«) beim Herzog nach. Dafür bietet er verschiedene Gegenleistungen an, die angesichts der kulturellen Interessen des Herzogs geschickt gewählt sind: In der Bibliothek der ersten Frau seines Vaters, Elisabetha Johanna Werlstonia (Werlstein?) befinden sich »Manuscripta von Episteln und Carmen so sie in lateinischer und grigischer Sprach vom Keyser Rudolph, und anderen vornehmen Potentaten auch hochgelahrten Leuten, welche zu Ihrer Zeit gelebt, geschrieben«, diese bietet er der fürstlichen Bibliothek an. Ebenso ein »künstliches gemählt« von »Michael Raphuel« (Rafael?) als

42 Ebd., S. 397 f.

43 Ebd., S. 400–402.

44 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25 Nr. 294, fol. 19^{r/v}.

Teil der väterlichen Erbschaft; der Wert werde auf 200 Reichstaler geschätzt. Löwe bietet ferner an, die »besten Musicalischen Sachen, so zu Wien von künstlichen Meistern aufgesetzt«, abschreiben zu lassen, »zum Gebrauch unserer Capellen«. Schließlich bittet Löwe, Schütz möge sich für die Zahlung seiner ausstehenden anderthalbjährigen Besoldung einsetzen, damit er seine Gläubiger etwas »befriedigen« könne und Reisegeld habe.

Löwes Brief ist ein eindrucksvolles Dokument, das Einblick gibt in die familiären, sozialen und kulturellen Netzwerke, die finanzielle Situation und Interessenlage eines Hofmusikers im 17. Jahrhundert. Offenbar stand es Schütz an, zu entscheiden, was von dieser Anfrage und diesen Angeboten an August weitergeleitet werden sollte. Angesichts eines fehlenden Antwortschreiben und bislang nicht nachgewiesener Reaktionen Herzog Augusts muss es offen bleiben, ob Löwes Antrag von Erfolg gekrönt war.

Was ist nun schließlich über Schütz' Verhältnis zum Herzog selbst zu sagen? In stilistischer Hinsicht fällt sofort auf, dass seine Briefe an ihn im Vergleich zu denen an die Herzogin deutlich förmlicher und ausgefeilter sind⁴⁵. Schütz' Austausch mit Sophia Elisabeth ist, bei allen notwendigen Höflichkeitsfloskeln, demgegenüber als fast kollegial zu bezeichnen. Die Korrespondenz mit dem Herzog geht vor allem auf dessen Hauptinteresse ein, seine Bibliothek; sie wirft auch Licht auf Schütz' eigenes Interesse in seinem Verhältnis zum Wolfenbütteler Hof. Im ersten erhaltenen Brief vom 10. April 1661 schreibt Schütz von der Übersendung zweier Dedikationsexemplare des Becker-Psalters. Aus seinem zweiten Schreiben vom 10. Januar 1664 geht schließlich hervor, dass Schütz eine beträchtliche Anzahl seiner Werke nach Wolfenbüttel geschickt hatte. Welche das genau waren, ist einem Katalog zu entnehmen, den Schütz offenbar dem erwähnten Braunschweiger Kaufmann Stefan Daniel ein Jahr zuvor mitgegeben hatte⁴⁶. Ausdrücklich dankt Schütz dem Herzog dafür,

das solcher meiner geringen arbeit, Sie gnädigst gesonnen, die Ehre und hohe gnade zu erweisen, undt deroselben auff dero furstlichen undt durch gantz Europa höchstberühmten Bibliothek, auch ein Räumlein gnädigst zu gönnen⁴⁷.

Es ging dem beinahe 80-jährigen Schütz also darum, in der wohl berühmtesten Bibliothek seiner Zeit ein »Räumlein« für sein musikalisches Erbe zu bekommen und es dort erhalten zu wissen – ein weiteres plausibles Motiv für seine Entscheidung, sich im hohen Alter noch einmal an eine Institution zu binden. Wie wichtig es Schütz war, seine Werke im »kulturellen Gedächtnis« der Bibliothek aufbewahrt zu sehen (ein deutlicher Hinweis auf die Reflektiertheit seiner eigenen Rolle als Autor) zeigen nicht zuletzt die eigenhändigen Korrekturen und Ergänzungen, die er in den Drucken seiner Werke ausgeführt hat⁴⁸. In der Tat sollten die Wolfenbütteler Schütz-Drucke eine wichtige Rolle bei der Rezeption seines Werks spielen: Eintragungen späterer Nutzer zeigen, dass diese Quellen »keineswegs nur noch ehrfurchtsvoll bestaunt«, sondern zu Aufführungszwecken und seit dem 19. Jahrhundert schließlich als Grundlage für Editionen herangezogen wurden⁴⁹.

⁴⁵ Schütz Dok, S. 400–402, 417 f.

⁴⁶ Ebd., S. 412–415.

⁴⁷ Ebd., S. 417.

⁴⁸ Vgl. dazu u. a. Hans Haase, *Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof*, Peine 1972 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 8); neuerdings auch Walter Werbeck, *Korrekturen gedruckter Stimmbücher: Heinrich Schütz*, in: S. Rode-Breymann u. Sven Limbeck (Hrsg.), *verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Peine 2011 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 94), S. 211–214.

⁴⁹ Vgl. Werbeck ebd.

