



SCHÜTZ JAHRBUCH 2020



BÄRENREITER

SCHÜTZ JAHRBUCH

Im Auftrag der Internationalen
Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

42. Jahrgang 2020



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.
und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

eBook-Version 2021

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten/ Printed in Germany

Layout: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7273-4

ISSN 2629-0936 (online)

DBV 324-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

- 5 Abkürzungen

Vorträge des Schütz-Festes Karlsruhe 2019

- 7 Was ist höfische Repräsentation?
Aktuelle Forschungsansätze zu einem alten Thema
Harriet Rudolph
- 19 Commemorating the Battle of Breitenfeld (1631):
Representing State, Civic, and Personal Ambitions
Derek Stauff
- 38 Musik am Hofe der Markgrafen von Baden-Durlach von 1584 bis 1689
Arno Paduch
- 45 »Vocalisten zu Hoff«
Eine Musikergruppe der Schütz-Zeit
Thomas Seedorf
- 55 Musik an den Höfen Karls I. von England und Ludwigs XIII. von Frankreich
zwischen Repräsentation und politischer Kommunikation
Elisabeth Natour
- 72 Repräsentationen des Göttlichen, des Himmels und der Engel
in lutherischen Orgelweihpredigten des 17. Jahrhunderts
Frank Kurzmann

Freie Beiträge

- 79 Vom »Alumnus symphonicus« zum Hofkapellmeister
Karrieren Kasseler Kapellknaben
Gerhard Aumüller
- 102 Johann Grabbe – mehr als ein Zeitgenosse von Heinrich Schütz
Vera Lüpkes

- 115 »... dieienige stücke, so ihr kurzlich ausgehen laßen«:
Zu Schütz' Notensendung von 1635
Joshua Rifkin
- 121 Neues zu Schütz' Osterdialog
Joshua Rifkin
- 142 Heinrich Schütz als Rittergutsbesitzer in Untergreißlau
Unbekannte Schriftstücke im Landesarchiv Sachsen-Anhalt
Jörg Brückner
- 164 Anmerkungen
- 218 Autorinnen und Autoren

Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
B-Br	Bruxelles / Brüssel, Bibliothèque Royale / Koninklijke Bibliotheek
D-Kl	Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-W	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EdM	Das Erbe deutscher Musik
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
HStAM	Hessisches Staatsarchiv Marburg
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
LASA	Landesarchiv Sachsen-Anhalt
LAV NRW OWL	Landesarchiv NRW – Abteilung Ostwestfalen-Lippe
MD	<i>Musica Disciplina</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1986
MGGz	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008
MGG online	https://www.mgg-online.com
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> (Internationales Quellenlexikon der Musik)
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz Quellen	<i>Ihr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834</i> , hrsg. von Eberhard Möller, Friederike Böcher & Christine Haustein, Altenburg 2003 (= Köstritzer Schriften 3)

Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	<i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985</i> , hrsg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen 1989
Schütz-Reader	<i>A Heinrich Schütz Reader. Letters and Documents in Translation</i> , hrsg. von Gregory S. Johnston, New York 2013
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1971 ff.
STC	<i>A Short Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, & Ireland and of English Books Printed Abroad, 1575–1640</i> , hrsg. von Alfred W. Pollard u. Gilbert R. Redgrave, 3 Bde, London 1976–1991
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis</i> . Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in <i>SJb</i> 1 (1979), S. 63–92
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
ZHF	<i>Zeitschrift für Historische Forschung</i>
ZHG	<i>Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde</i>

Was ist höfische Repräsentation?

Aktuelle Forschungsansätze zu einem alten Thema

Harriet Rudolph

Herrscherhof und Herrschaftsrepräsentation gehören unabdingbar zusammen. Das ist keine neue Erkenntnis, auch wenn diese Sichtweise in der historischen Forschung im 19. Jahrhundert keine der Gegenwart vergleichbare Rolle spielte. Die in dieser Phase dominante Politikgeschichte untersuchte vielmehr den Herrscherhof primär in seiner Funktion als innen- wie außenpolitisches Regierungs- und Verwaltungsorgan frühneuzeitlicher Landesherren.¹ In der Tradition der Hofkritik des 18. Jahrhunderts stehend, aber auch darüber hinausgehend entwarfen deutsche Historiker besonders für die Spätphase der Frühen Neuzeit das Ideal eines aufgeklärten, höfischem Prunk abholden Monarchen, wobei sie nicht selten der gekonnten Selbstdarstellung bestimmter Akteure aufsaßen. Hinzu kam eine durch die konfessionelle Zugehörigkeit der Autoren begünstigte Unterscheidung zwischen angeblich aufgeklärt-protestantischen und unaufgeklärt-katholischen Höfen, in die sich polemische Untertöne mischten, wurde doch der Königshof des Erbfeindes Frankreich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts für die europäische Hofkultur als stilbildend begriffen.

Die Kultur- und Sittengeschichte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts widmete sich zwar dem Hof als zentralem Ort adlig-fürstlicher Selbstdarstellung, sie prägte jedoch ein auffälliger Kontrast zwischen hofkritischen und hofglorifizierenden Ansätzen.² Dabei erschien vor allem der barocke Herrscherhof einerseits als Hort exzessiver Verschwendung, Ausschweifung, Irrationalität, Ineffizienz und eines generellen Sittenverfalls, andererseits aber auch als Schöpfer und Finanzier großartiger kultureller Werke, welche noch die eigene Gegenwart der Autoren bereicherten, ob nun in Architektur und Kunst, Sammlungswesen, Musik, Literatur und Theater.³ Für patriotisch ausgerichtete Landeshistoriker bis weit ins 20. Jahrhundert spiegelte sich in der vergangenen Pracht des eigenen Hofes die Glorie des – meist noch regierenden – Herrscherhauses, dem man sich emotional verbunden fühlte, auch wenn man gern darauf verwies, dass sich Zeiten und Herrschaftsstile inzwischen geändert hätten.⁴ Bei der Beschreibung von Architektur, Hofhaltung und Festkultur wurde nicht selten der Tenor zeitgenössischer Printmedien übernommen, denen in ihrer Entstehungszeit eine huldigende Funktion zugekommen war. Nicht nur das höfische Fest als solches huldigte dem Fürsten, sondern auch Festberichte und über deren unkritische Tradierung schließlich die Geschichtsschreibung. Gleiches gilt für die Textgattungen der Residenzbeschreibung wie der Hofhistoriographie, deren Werke vielfach als Quelle für spätere Darstellungen dienten.

Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der Frühneuzeitforschung zur höfischen Repräsentation nach dem Zweiten Weltkrieg im Hinblick auf Fragestellungen, präferierte Methoden und aufgestellte Thesen zu umreißen. Einige Stichworte müssen genügen. Wurden schon in den 1980er-Jahren in Auseinandersetzung mit dem Absolutismus als Herrschaftsmodell grundlegende Arbeiten zum Herrscherhof publiziert, so nahm die Forschung vor allem ab den 1990er-Jahren Fahrt auf.⁵ Dabei standen lange Zeit die in unterschiedlichen Phasen als kulturelles Leitbild begriffenen oberitalienischen Höfe, der burgundische Hof, der Wiener Kaiserhof sowie der Versailler Hof im Vordergrund. Die Landesgeschichte widmete sich vor allem Höfen mittlerer Repräsentationsreichweite, während erst in jüngerer Zeit kleinere Höfe sowie Nebenhöfe ohne überregionale Ausstrahlung stärker in den Blickpunkt der Forschung rückten.⁶

Die zunehmende Ausdifferenzierung der Untersuchungsräume verdeutlichte die kulturelle Vielfalt höfischen Lebens im Alten Reich, wodurch gängige Deutungsmuster wie das »Modell Italien« oder »Modell Frankreich« infrage gestellt wurden.⁷ Zukunftsweisende Entwicklungen neuerer Forschungen zur höfischen Repräsentation lassen sich auf die folgenden Kurzformeln bringen: von der Einheit zur Vielheit, von den Normen zu den Praktiken, vom Einzelmedium zum medialen Setting, vom Binnenhof zu interhöfischem Transfer und überregionalen Netzwerken, vom unbewegten Objekt zur Performance, die qua Inszenierung herstellt, was sie darstellt – Rang und Status eines Fürsten in der territoriale Grenzen überschreitenden Fürstengesellschaft Alteuropas. Zwar lässt sich zwischen politischem und repräsentativem Handeln am Hof in der Praxis mitunter durchaus trennen, reizvolle Analyseperspektiven bilden aber inzwischen gerade jene Handlungskontexte, in denen beides ineinandergriff und höfische Repräsentationsformen als Medien politischer Kommunikation dienten – ein in der Frühen Neuzeit gängiges Verfahren, das erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt in die Kritik geriet. Hier findet sich dann auch häufiger die in der Gegenwart als Gemeingut etablierte Vorstellung, dass die politische Instrumentalisierung von Künstlern und Literaten notwendigerweise der Qualität ihrer Werke abträglich sei.

Dabei profitiert die Geschichtswissenschaft zunehmend vom interdisziplinären Austausch mit einer inzwischen stärker auf Praktiken, Performanz und Transferprozesse ausgerichteten Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft, wie dies auch umgekehrt gilt. So erlauben überlieferte Notenbücher und Libretti nur einen rudimentären Einblick in die zeitgenössische Aufführungspraxis, die weniger auf konzentrierte Hörerlebnisse als auf sinnliche Überwältigung der Rezipienten zielte. Genauso geht die lange Zeit dominante Fokussierung auf bestimmte, aus der jeweiligen Gegenwartsperspektive der Forschenden als künstlerisch mehr oder minder bedeutend erachtete Komponisten und Musiker sowie künstlerische Werke nicht nur an der Alltags-, sondern auch an der Festtagsrealität höfischer Mittelmäßigkeit in der Frühen Neuzeit vielfach vorbei.

Der folgende Beitrag problematisiert vor dem Hintergrund der aktuellen Forschung zunächst den Begriff der »höfischen Repräsentation« (I.), geht dann auf die Funktionen und Rollen des Hofes im Rahmen der höfischen Repräsentation ein (II.), stellt schließlich

zentrale Akteure der höfischen Repräsentation vor (III.) und fragt in einem abschließenden Abschnitt nach dem Stellenwert der Musik im Gesamtsystem höfischer Repräsentationsformen (IV.). Er versteht sich als Diskussionsangebot für den interdisziplinären Austausch der Geschichtswissenschaft mit anderen Geisteswissenschaften. Dieser kann vor allem dann mit Blick auf Formen und Praktiken der höfischen Repräsentation erkenntnisfördernd wirken, wenn disziplinär geprägte Zugangsweisen, Begriffe, Methoden und Deutungsmuster transparent gemacht werden.

I. Was heißt höfische Repräsentation?

Um diesen Begriff zu klären, ist zunächst zu fragen: Was versteht die Geschichtswissenschaft unter dem Begriff der Repräsentation? Begriffen Historiker und Historikerinnen darunter seit dem 19. Jahrhundert vorwiegend institutionalisierte Formen der Partizipation sozialer Gruppen an der Herrschaft im Sinne einer politischen Repräsentation, steht dieser Begriff inzwischen überwiegend für die Medien und Praktiken der Selbstinszenierung politischer Eliten.⁸ Je nach Akteursgruppe unterscheidet man zwischen »höfischer« oder »bürgerlicher« Repräsentation. Der Begriff »bäuerliche Repräsentation« wird hingegen immer noch ausschließlich im Sinne der politischen Partizipation gebraucht, obwohl sich auch Formen der Selbstinszenierung bäuerlicher Oberschichten untersuchen ließen. In der semantischen Verschiebung des Begriffes Repräsentation von der Partizipation an der Herrschaft zur Herrschaftsinszenierung innerhalb der historischen Forschung dokumentiert sich die in den 1990er-Jahren einsetzende Etablierung der Kulturgeschichte als Forschungsansatz, der sich für die Hofforschung seit der Jahrtausendwende als dominant erweist.

Damit präferiert nicht nur die historische, sondern auch die Frühneuzeitforschung anderer Geisteswissenschaften ein Begriffsverständnis, das auch den frühneuezeitlichen Zeitgenossen bereits vertraut war: »repraesentatio« im Sinne der Darstellung des Anwesenden und nicht allein im Sinne der Stellvertretung des Abwesenden. Darstellung des Anwesenden meint die besondere, gar demonstrative Vergegenwärtigung einer Person oder Sache, meist sogar deren inszenatorische Überhöhung. Dazu gehört auch die Verkörperung abstrakter politischer Ideen in Text, Bild, Objekt oder multimedialer Performance, denn erst dann wurden diese Inhalte für die Mehrheit der Rezipienten überhaupt erfassbar. Die im Kontext der höfischen Repräsentation zentrale »Repraesentatio Majestatis«⁹ zielte darauf, die höchste Gewalt und Würde im Staat sinnlich erfahrbar zu machen und sie mit ihren aktuellen Inhabern zu verknüpfen. Die höfische Repräsentation umfasst alle Formen der Selbstdarstellung eines Hofes nach innen und außen, die darauf zielen, den Herrschaftsanspruch des Fürsten zu legitimieren und seine Herrschaft zu stabilisieren. Entscheidend ist dabei nicht, inwiefern die Formensprache solcher Aktivitäten als höfisch beschrieben werden kann. Von höfischer Repräsentation kann man vielmehr dann sprechen, wenn der Hof in seiner Gesamtheit sowie einzelne Gruppen und zum Hof gehörende Individuen agieren: entweder als Pro-

duzenten oder als Auftraggeber von Werken unterschiedlichster Art, welche dem Herrscher als legitime Obrigkeit huldigen.

Höfische Repräsentation ist Herrschaftsrepräsentation, aber nicht jede Herrschaftsrepräsentation ist auch höfische Repräsentation.¹⁰ Letztere zielt weniger auf Herrschaftslegitimierung durch rechtliches, administratives oder militärisches Handeln, dem ebenfalls inszenatorische Elemente eignen können, als durch kulturelles Handeln im Sinne der Ausprägung einer spezifischen Hofkultur durch die Mitglieder einer Hofgesellschaft.¹¹ Denn fürstliche Herrschaft wurde auch durch die ostentative Differenz zwischen dem kultivierten Herrscherhof und dem vermeintlich unkultivierten Rest der Untertanen legitimiert. Prunkvolle Residenzen, glänzende Hoffeste, großzügige Kunstpatronage vergegenwärtigten die im 17. Jahrhundert für die Stabilität von Herrschaft als unabdingbar verstandene fürstliche »Magnificentia« als Verbindung von Pracht, Erhabenheit und Raffinesse. Dabei sollte der Eindruck von Pracht primär durch Abundanz erweckt werden: im Rahmen der Hofmusik eine vielköpfige, kostenintensive Hofkapelle, zahlreiche Kompositionen in kurzer Zeit, besonders laute Musik oder auch die aufwendige Rahmung musikalischer Aufführungen. Das Erhabene hingegen konnte auch leise sein – manchmal war es so leise, dass es nur in unmittelbarer Nähe des Herrschers überhaupt wahrgenommen werden konnte: Erhabenheit entsteht durch Abstand. Als raffiniert galten auf dem Gebiet der Musik das Neue im Hinblick auf Gattungen, Instrumente, Stilformen, das Unerwartete, so etwa unübliche Aufführungskontexte, Gattungskombinationen sowie überraschende Intermedien, oder das besonders Schwierige wie etwa sehr hohe oder tiefe Töne.

Im 18. Jahrhundert stellte eine sich als aufgeklärt gebende Hofkritik diese Prinzipien fürstlicher Herrschaftsinszenierung zunehmend infrage.¹² Jetzt argumentierte man gern, dass der aufgeklärte Fürst über solche als bloße Verschwendung von Zeit und Geld bewerteten Spektakel erhaben sei – was für kaum einen Vertreter dieses Standes zutraf –, aber der irrationale Pöbel dieser weiterhin bedürfe, weil er sonst womöglich gegen seine Herrschaft rebelliere. Die neuere Forschung zu Herrscherhof und Herrschaftszeremoniell im 18. Jahrhundert hat eindrücklich gezeigt, dass zwischen der theoretischen Aufwands- und Zeremoniellkritik »aufgeklärter« Fürsten und ihrer Repräsentationspraxis ein fundamentaler Unterschied bestand.¹³ Was sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch auch im Rahmen der Festkultur verstärkt beobachten lässt, waren mit der höfischen Repräsentation verknüpfte neue politische Botschaften, die nun zunehmend den Dienst für das Vaterland und den Nutzen der Nation adressierten und die emotionale Nähe zwischen Monarch und Volk zum Ideal erhoben.¹⁴

Höfische Repräsentation geschieht bei Hof, aber nicht jedes kulturelle Handeln bei Hof ist auch höfische Repräsentation, schon gar nicht ist es primär höfische Repräsentation. Nicht jede Andachtsübung, nicht jedes Mahl und nicht jeder Zeitvertreib des Fürsten diene repräsentativen Zwecken. In Gottesdiensten bei Hof zum Beispiel inszenierte sich der Herrscher nicht nur als besonders fromm; diese konnten vielmehr Ausdruck genuiner Frömmigkeit sein, die nach bestimmten liturgischen Darstellungsformen verlangte. In der aufgeführten Musik, der anders als der Musik bei Banketten schon

im 16. Jahrhundert tatsächlich zugehört werden sollte, mochte sich der hohe Stand der musikalischen Kultur eines Hofes dokumentieren, sie war aber auch Medium des Gotteslobes sowie der religiösen Erbauung aller Zuhörenden. Es ist eine Fiktion, dass es am frühneuzeitlichen Hof keine privaten Handlungsräume gegeben und jegliches Handeln der Selbstdarstellung von Herrscher und Herrschaftsordnung gedient habe.¹⁵ In dieser Sichtweise zeigt sich vielmehr der wahrnehmungsprägende Einfluss des absolutistischen Herrscherhofes auf die Forschung – als theoretisches Modell, nicht als historische Realität. Zugleich führte der Fokus auf die Analyse symbolischer Kommunikationsformen als Instrument der Herstellung höfischer Rangordnungen dazu, dass die Multifunktionalität höfischer Praktiken mitunter aus dem Blick geriet.¹⁶ Manches Festelement diente viel stärker der Unterhaltung der Hofgesellschaft als der Vergegenwärtigung von Rang und Stand.

Höfische Repräsentation setzt nicht nur Öffentlichkeit voraus, sie zielt auf Öffentlichkeit: jene des Hofes, der Residenzstadt, ihres Umlandes, des gesamten Territoriums, des Heiligen Römischen Reiches oder gar Europas.¹⁷ Bei Empfängen diplomatischer Gesandtschaften außereuropäischer Monarchen zielte die höfische Repräsentation sogar über die Grenzen Europas hinaus, allerdings waren der primäre Adressat des höfischen Aufwandes in der Regel der eigene Hof sowie jene Höfe, mit denen man innerhalb Europas um die kulturelle Führungsrolle konkurrierte. Nachweisbare globale Dimensionen der höfischen Repräsentation sollten deshalb nicht überbewertet werden. Zu unterscheiden sind variable Formen situativer Präsenzöffentlichkeit bei Hof von der situationsungebundenen Absenzöffentlichkeit der Printmedien. Hofordnungen, Hofkalender und Festbeschreibungen erweiterten nicht nur die soziale, geographische und temporale Reichweite höfischer Inszenierungen entscheidend, diese wurden auch zunehmend durch marktgesteuerte Dynamiken der Medienproduktion beeinflusst. Handlungssteuernd wirkten dabei nicht nur realexistierende Öffentlichkeiten, sondern auch solche, welche die Repräsentationsakteure lediglich imaginierten.

Die höfische Repräsentation diente der Darstellung von fürstlichem Stand sowie der Inszenierung von machtpolitischem, ökonomischem oder auch kulturellem Status eines Herrschaftsträgers, der keineswegs mit seinem konkreten Rang innerhalb der Fürstengesellschaft des Reiches oder Europas korrelieren musste.¹⁸ So konnte der bayerische Herzogshof in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in musikalischer Hinsicht mit den Höfen europäischer Monarchen mithalten, was er gezielt publizistisch vermarktete.¹⁹ Über die höfische Repräsentation wurden auch religiöse Zugehörigkeiten zur Schau gestellt, besonders im Zeitalter der Konfessionalisierung, in das die Schaffenszeit von Heinrich Schütz fällt. Allerdings betont die musikwissenschaftliche Forschung inzwischen den überkonfessionellen Charakter, den musikalische Aufführungen bei Hof vielfach aufwiesen, und die gegenseitige Beeinflussung konfessionell differenter Komponisten und Musiker – ein Argument mehr, die Bedeutung der Konfessionalisierungsthese für die Interpretation frühneuzeitlicher Phänomene zu hinterfragen.²⁰ Für diese soziale Klientel erwies sich eine überkonfessionelle Passfähigkeit als sinnvoll, weil sie oft eine hohe interhöfische Mobilität aufwies, auch wenn dies für Schütz nur bedingt zutrifft: Er

verbrachte seine Lehrjahre im katholischen Venedig, wirkte dann mehrere Jahre am Hof des calvinistischen Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, um danach ausschließlich für lutherische Fürsten zu arbeiten.

Zwar wurde die höfische Repräsentation im Verlauf der Frühen Neuzeit durch eine zunehmende Theatralisierung der Formen geprägt, sie war aber alles andere als bloßes Theater.²¹ Forschungen zur symbolischen Kommunikation sowie zu Erscheinungsformen von Performanz im Alten Reich haben herausgearbeitet, dass die positivrechtlich nur rudimentär geregelten Rangordnungen über die Formen ihrer öffentlichen Darstellung überhaupt erst hergestellt wurden.²² Für die Zeitgenossen ging es nicht nur um den schönen Schein, sondern um das tatsächliche Sein, was sich in einem dem eigenen Rang, kulturellen Status und politischen Herrschaftsanspruch angemessenen Auftreten dokumentierte. Im 17. Jahrhundert war der Hof als »Theatrum Mundi« ein Schauplatz der realen Welt, keine bloße Bühne der Illusionen. Dafür gab es spezifische »Lustbarkeiten«, wie die »Festa teatrale« oder Oper und Komödie, den Turnieraufzug, Bauernhochzeiten oder Jahrmärkte, auch wenn dabei Mitglieder der Herrscherfamilie mitwirkten und sich so Realität und Fiktion teils vermischten.

II. Funktionen und Rollen des Hofes im Rahmen der Repräsentation

Im Rahmen der höfischen Repräsentation wird der Herrscherhof als Handlungsraum sowie als kultureller Akteur greifbar und zwar in dreierlei Hinsicht: als Kulturproduzent, als Kulturbewahrer sowie als Kulturvermittler.

1. Die höfische Kulturproduktion dokumentierte sich zum Beispiel im Handlungsfeld des Zeremoniells, in Gelehrsamkeit und Wissenschaft, in der Religionsausübung oder in Alltagsunterhaltung und Festkultur, die hier im Zentrum steht, weil gerade in diesem Handlungsfeld höfischer Repräsentation die Musik eine herausragende Rolle spielte.²³ Zwar wurden durch das geordnete Zusammenwirken der Festteilnehmer soziale Zugehörigkeiten definiert, Ranghierarchien hergestellt, Wertvorstellungen vermittelt und politische Botschaften kommuniziert, höfische Feste dienten aber auch der Entlastung von gesellschaftlichen Zwängen, der Bewältigung von Bedrohungen oder der Regeneration nach besonderen Herausforderungen.²⁴ Sie waren deshalb nicht nur durch das Prinzip der Ordnung, sondern auch durch intendierte sowie nicht intendierte Formen der Unordnung geprägt. Das gilt gerade für den alkoholgeschwängerten Hof Johann Georgs I., an dem Heinrich Schütz tätig war, zumal in den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges.

2. Als Kulturbewahrer agierte der Hof im Rahmen der Festkultur durch die Pflege lokaler Traditionen mit Blick auf Festabläufe, Festelemente oder Repräsentationsformen wie durch die Übernahme des formalen und inhaltlichen Repertoires der Festkultur anderer Höfe. Höfische Feste wurden in Festbeschreibungen oder Festdarstellungen in Malerei, Druckgraphik und Zeichnung anlässlich von Herrschereinzügen, Geburten, Hochzeiten, militärischen Triumphen oder Todesfällen beschrieben, visualisiert und auf diese

Weise für spätere Generationen abrufbar gemacht. Solche Medien, die nachträglich in Werke der Geschichtsschreibung sowie Selbstzeugnisse integriert wurden, verkörpern Repräsentationen zweiter Ordnung: Sie repräsentieren das in actu bereits Repräsentierte, das aufgrund seines ephemeren Charakters sonst verloren gewesen wäre, wie dies für die Masse der musikalischen Aufführungen an frühneuzeitlichen Höfen gilt. So produzierten Hofliteraten teils in eigener Verantwortung, teils im Auftrag von Fürsten oder anderen einflussreichen Personen bei Hof mehr oder weniger aufwendige, mitunter illuminierte Handschriften oder Drucke ihrer aufgeführten Werke, wobei Heinrich Schütz ein eher mäßiges Engagement zeigte.²⁵

Derartige Medien sind weniger als Versuche der Fixierung spezifischer Aufführungen zu verstehen, sondern als eigenständige Schöpfungen, welche das Fest oder bestimmte Festelemente neu konstruierten und dabei nicht nur von Pleiten, Pech und Pannen bereinigten. Vielmehr ließen sich im Nachhinein auch Bearbeitungen vornehmen, für die man in der Hektik der Festvorbereitung und Durchführung keine Zeit gehabt hatte. So sind auch die Drucke zu den Reformationsfeierlichkeiten von 1617 und 1630 in Dresden, an denen Schütz beteiligt war, nicht als Schilderungen realer Abläufe zu verstehen.²⁶ Sie fixieren vielmehr Idealversionen, wie das auch für die im Vorfeld verbreiteten Handreichungen gilt, deren Titel mitunter schon darauf verweist.²⁷ Auch diese können deshalb nur bedingt als Quellen für musikalische Repräsentationsformen genutzt werden, die tatsächlich eingesetzt worden waren. Noch stärker gilt dies für Aussagen zur Rezeption von Musik, die ohnehin meist einen topischen Charakter aufweisen. Publikationen dieser Art reduzieren die sinnliche Vielfalt und die komplexen Botschaften höfischer Aufführungen entscheidend: Gleichzeitiges wird nacheinander geschildert, weniger Wichtiges ausgespart, inszenatorische Fehlschläge verschwiegen, Mehrdeutiges vereindeutigt. Ihre hohe Bedeutung für Historiker und Historikerinnen besteht darin, dass Festberichte in der Rezeptionsgeschichte höfischer Festivitäten oft an die Stelle von Augenzeugenberichten traten, denn selbst Augenzeugen sparten sich oft eigene Beschreibungen, in dem sie auf einen Druck verwiesen. Die intendierte Aussage trat damit an die Stelle der in actu kommunizierten, durch Anwesende realiter wahrnehmbaren Botschaft.

3. Die Quellengattung der Festberichte verweist auf den Hof als Kulturvermittler, denn die höfische Repräsentation richtete sich auch an Rezipientengruppen außerhalb der Hofgesellschaft. Die eigenen Untertanen, darunter die Einwohner der Residenzstadt dienten als Zuschauerkulisse für höfische Aufführungen, um deren unerhörte Pracht und Raffinesse bezeugen und verbreiten zu können. Genau deshalb wurden sie in Festberichten abgebildet. Die Überschneidung höfischer und stadtbürgerlicher Handlungsräume führte dazu, dass die Stadtbewohner mit höfischem Formengut vertraut wurden – in Grenzen, denn das Volk sollte gar nicht alles begreifen. Die »Majestas« des Fürsten resultierte ja gerade aus dem im Barock wohlkalkulierten Abstand zwischen Herrscher und Volk. Dennoch erscheint die Vorstellung des Hofes als Hort einer Elitenkultur, die über variable Praktiken des Kulturtransfers mittels Text, Bild und Performance eine wie auch immer geartete Volkskultur beeinflusst habe, überholt – nicht nur, weil Transfers auch in umgekehrter Richtung erfolgen konnten, sondern weil Volks- und Elitenkultur im

frühen 17. Jahrhundert vielfach kaum abgrenzbar waren. Die an Fürstenhöfen beliebten Aufführungen der *Commedia dell'arte* etwa, die Heinrich Schütz spätestens in Venedig kennengelernt hatte, hätten auch bei jedem Kirchweihfest für Heiterkeit gesorgt.²⁸ Die wandernden Theatertruppen, in deren Aufführungen Instrumentalmusik, Gesang und Tanz eine zentrale Rolle zukam, wurden durch Fürsten eingeladen, sie boten ihre Dienste aber auch selbst an.

In diesem Sachverhalt dokumentiert sich die zweite Dimension kultureller Mittlerschaft, die Herrscherhöfe übernahmen. Ihre Anziehungskraft führte einerseits dazu, dass auswärtiges Formengut auf lokal-regionaler Ebene bekannt wurde, andererseits verbreitete der Hof dieses überregional, indem man Drucke, Handschriften, Gemälde, Skulpturen oder Kunsthandwerk an andere Fürstenhöfe versandte. Die multiplen Funktionen und Logiken des höfischen Geschenkwesens hat die Forschung anhand ausgewählter Höfe eingehend analysiert.²⁹ Der Gabentausch zielte nicht nur auf die Vermittlung von Kultur, er verkörperte vielmehr selbst eine Strategie der höfischen Repräsentation, durch die ein Hof überregional kulturelle Führungsansprüche anmelden konnte. Dabei wurden nicht nur Dinge versendet, sondern auch Menschen, darunter talentierte Musiker, die an auswärtigen Höfen von der kulturellen Leistungskraft des Entsendehofes kündeten und gleichzeitig jene des Empfangshofes stärkten. Musiker und Sänger wurden meist nur an fremde Höfe verliehen (anders als »Türken« oder »Mohren«), um nach einer bestimmten Zeit an den Heimathof zurückzukehren, wodurch die Vermittlung von kulturellem Formengut in beide Richtungen erfolgen konnte. Heinrich Schütz ist ein gutes Beispiel dafür, wie heikel diese Praxis für einen Fürsten sein konnte, denn womöglich bekam er seinen Leiharbeiter nicht zurück, wie dies Landgraf Moritz von Hessen-Kassel erging. Der interhöfische Transfer von Personen führte zu regelrechten Migrationskarrieren von Künstlern, und er stärkte die personelle Vernetzung von Höfen unterhalb der Ebene der Fürstenfamilie, so dass kulturelle Transferprozesse gleichzeitig über mehrere Kanäle erfolgen konnten.

III. Akteure der höfischen Repräsentation

Schaut man auf die Akteure, so sind drei Erscheinungsformen frühneuzeitlicher Höfe zu unterscheiden, welche ihre personelle Zusammensetzung sowie Größe und damit das Akteurstableau der höfischen Repräsentation ganz wesentlich beeinflussten: der Hof als »curia ordinaria«, der Hof als »curia solemnis« und der Hof als »curia itinerans«.³⁰

Im Rahmen des höfischen Alltags trat der Hof als »curia ordinaria« auf: mit dem dauerhaft oder zumindest längerfristig präsenten Personal, das für die üblichen Verrichtungen von Regierung, Verwaltung, Religionsausübung oder auch Herrschaftsrepräsentation nach innen und außen benötigt wurde. Der Hofstaat eines Herrschers setzte sich aus den Hofstaaten aller zur Führung eines solchen berechtigten Familienmitglieder zusammen. Bei den im Verlauf der Frühen Neuzeit immer stärker ausdifferenzierten Hofämtern lässt sich theoretisch zwischen jenen unterscheiden, die im engeren Sinne

der höfischen Repräsentation dienten (darunter Hofmusiker und Hofpoeten), und jenen, die für Administration und Hofversorgung verantwortlich waren. In der Praxis waren diese Handlungsfelder allerdings keineswegs klar getrennt, so verfassten auch Kanzlisten Casualcarmina oder komponierten Musik. Hinzu kam eine größere Zahl von meist adligen Personen, die auf Einladung des Fürsten oder eigene Initiative am Hof weilten, aber nicht offiziell angestellt und besoldet wurden.³¹ Dies gilt auch für diplomatische Akteure, die ab der zweiten Hälfte der Frühen Neuzeit in signifikantem Umfang zumindest an größeren europäischen Höfen präsent waren und den Rezeptionsraum der höfischen Repräsentation durch ihre Berichtspraxis erweiterten.

Anlässlich von höfischen Festen wie auch Herrscherbesuchen wurde der Herrscherhof zu einer »curia solemnis« erweitert.³² Je nach Bedeutung des Festanlasses wie auch dem Rang der erwarteten Festteilnehmer wuchsen die Höfe teilweise auf die doppelte oder gar dreifache Menge ihres üblichen Personals an. Da herausragende Hoffeste gemeinhin Kulminationspunkte höfischer Repräsentation darstellten, nahm gerade das für die ostentative Selbstdarstellung des Herrschers benötigte Personal zu. Besonders häufig wurden zusätzliche Musiker akquiriert, um den Klangkörper der Hofkapelle zu verstärken und diese akustisch ganz besonders eindrucksvoll erscheinen zu lassen. Solche Praktiken dokumentieren plötzlich einsetzende und wieder abbrechende Zahlungsbelege in Hofzahlamtsbüchern, wobei der Wechsel zwischen Alltag und Festtag auch den schwankenden Umfang mancher Hofkapelle erklärt. Je aufwendiger ein Fest gefeiert wurde, desto frühzeitiger wurden zusätzliche Repräsentationsakteure bei Hof angestellt, um das Ereignis entsprechend vorbereiten zu können. Manche Personengruppen wie der landständische Adel, der besonders bei aufwendig inszenierten Herrschereinzügen zum Einsatz kam, wurden nur für bestimmte Festelemente oder Festzeiträume zum Hof beordert, um Kosten zu sparen.³³ Bei herausragenden Festereignissen wie etwa großen Reformationsjubiläen, Kaiserbesuchen oder auch Fürstenhochzeiten gestand der Herrscherhof auch den Einwohnern der Residenzstadt entsprechend ihrem sozialen Stand bestimmte Formen der aktiven Mitwirkung zu; zum Kreis der höfischen Festakteure kamen somit noch außerhöfische hinzu. Im Zuge von dynastischen Hochzeiten brachte die Braut eigenes Personal mit, das allerdings nach einer bestimmten Zeit überwiegend an den Hof ihrer Eltern zurückkehrte.

Auch im Zeitalter der Residenzherrschaft trat der Herrscherhof als *curia itinerans* in Erscheinung, die je nach Anlass der Reise schon aus logistischen, aber auch aus finanziellen Gründen personell reduziert wurde.³⁴ Zu unterscheiden ist zunächst zwischen Sommer- und Winterresidenz, wobei im ersten Fall ein Teil des Personals in der Winterresidenz zurückblieb, ohne dass sich der Gesamtumfang unbedingt entscheidend verändert hätte. Einen größeren Einfluss auf die Menge und die Zusammensetzung des Personals hatten dagegen höfische Fernreisen. Während bedeutende Fürsten bei Reichs- sowie Wahl- und Krönungstagen aufgrund von Repräsentationskonkurrenzen zu anderen Fürsten in der Regel ein Gefolge von mehreren Hundert Personen mitführten, darunter eine Mindestausstattung der Hofkapelle, war dies bei einem Herrscherbesuch nicht unbedingt der Fall, weil der empfangende Fürst seinem Gast üblicherweise eigenes

Personal zur Aufwartung zur Verfügung stellte. Bei Fürstentreffen außerhalb von Residenzen reisten Fürsten mit noch stärker reduziertem Gefolge an, denn hier rangierten instrumentelle Ziele der Politik klar vor repräsentativen, zumal die Öffentlichkeit solcher Treffen meist begrenzt war.³⁵

Im Rahmen der höfischen Repräsentation agierten Personen, welche der Herrscher explizit mit der Organisation und Durchführung von Werken oder Aufführungen aller Art beauftragte, aber auch solche, die auf eigene Initiative daran mitwirkten, um die Gunst des Herrschers zu erlangen oder sich selbst zu profilieren. Zur ersten Gruppe gehörten besonders Hofmusiker, Hofmaler oder Hofliteraten. Im Zuge der Entwicklung des höfischen Festes zum Gesamtkunstwerk ab dem Ende des 16. Jahrhunderts wirkte zunehmend ein einzelner Hofkünstler als Festorganisator, nicht selten der Hofkapellmeister, weil die Musik ein Element der höfischen Repräsentation verkörperte, das ganz unterschiedliche Repräsentationselemente harmonisch miteinander verbinden konnte. Heinrich Schütz, der sämtliche »Inventionen« beim Besuch Kaiser Matthias' 1617 in Dresden zu organisieren hatte, schreibt in seiner Autobiographie selbstbewusst, dass er

bey inzwischen fůrgegangenen allerhandt Solenniteten [...], inn und ausser Landes aller unterthänigst auffgewartet, [...] auch, fur andern in Teutschlandt berůmbt zu machen mich allezeit bester massen beflissen, dero Lob und ruhm verhoffentlich auch bis auff diese stunde, zimlicher massen habe erhalten helffen.³⁶

Dies traf sicher zu, auch wenn Schütz' Ruhm als Festorganisator durch die prachtvolle Hofhaltung unter den Nachfolgern Kurfürst Johann Georgs I. schnell verblasste.

Fürsten entwarfen oder kommentierten selbst Festkalender, manche gestalteten sogar Festkulissen und Kostüme, komponierten Musik oder dichteten Texte.³⁷ Am bayerischen wie am Kaiserhof gehörte es seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zum guten Ton, die eigenen Nachkommen musikalisch ausbilden zu lassen. Manche Fürsten wie Landgraf Moritz von Hessen-Kassel oder Kaiser Ferdinand III. komponierten selbst, weit größer aber war die Zahl der musizierenden Mitglieder des Hochadels. Der Fürst sowie Mitglieder seiner Familie traten selbst bei Turnieraufzügen, Maskeraden, Balletten oder Konzerten auf. Man (re)präsentierte sich dabei gewissermaßen selbst, und zwar in dreifacher Hinsicht: als individuelle Person mit spezifischen Eigenschaften und Repräsentationsvorlieben, als Vertreter einer Dynastie, die bestimmte Traditionen der Selbstinszenierung pflegte, und als Vertreter eines sozialen Standes bzw. eines Herrscheramtes als Institution, die den Einsatz angemessener Repräsentationsformen verlangte.

Darüber hinaus stimulierten Herrscherhöfe indirekt und direkt Akteure außerhalb des eigenen Hofes, Werke zu schaffen, die dem Fürsten und seinem Hof huldigten, entweder im Rahmen des Festes selbst oder aber im Zuge seiner Fixierung in den Medien der Erinnerungskultur. Dies belegt die Vielzahl der auf eigene Initiative entstandenen Casualcarmina oder Festbeschreibungen, die dem Herrscher, Mitgliedern seiner Familie oder anderen einflussreichen Personen gewidmet wurden. Hinter der Produktion solcher Werke standen ökonomische, karriereorientierte oder auch lokalpatriotische Motive. In

dem Moment, wo ein Herrscher und sein Hof solche Werke akzeptierten, weiterverbreiteten oder ihre Verbreitung auf andere Weise beförderten, können auch diese zu den Medien der höfischen Repräsentation gezählt werden.

IV. Die Musik im Gesamtsystem der höfischen Repräsentation

Der Stellenwert der Musik im Gesamtsystem der höfischen Repräsentation kann an dieser Stelle nur gestreift werden, zumal sich manche hier zu beobachtende Phänomene nur bedingt verallgemeinern lassen. So gab es sehr musikalische und weniger musikalische Höfe. Die Musikalität eines Herrscherhofes hing von seinen musikalischen Traditionen ab, aber auch vom aktuellen Herrscher, von anderen politisch und kulturell einflussreichen Akteuren bei Hof sowie von den unmittelbaren Rahmenbedingungen, die womöglich andere Handlungsfelder forcierten oder Handlungsspielräume beschränkten. Was es nicht gab, waren europäische Fürstenhöfe ohne Musik. Durch Musikinstrumente erzeugte Töne waren in höfischen Kontexten vielmehr omnipräsent: Musik diente als eine Art akustisches Wappenzeichen im Rahmen des Zeremoniells bei Herrschereinzügen oder bei Turnieren, zur »zierlichen« Ausstattung bei Banketten, als Rahmung, als Intermedium oder szenisches Element bei lebenden Bildern oder Theateraufführungen, als unabdingbares funktionales Element beim Tanz, als liturgischer Bestandteil bei Gottesdiensten oder als Repräsentationsmedium aus eigenem Recht bei Hofkonzerten, die sich erst im 17. Jahrhundert vom zuvor üblichen Status der Hintergrundberieselung emanzipierten. Höfische Musik wirkte mit anderen Repräsentationsmedien zusammen, sie konkurrierte aber auch gegen diese. So riefen bei einer *festa teatrale* oder einer Hofoper mitunter Kulissen, Kostüme und technische Feinheiten des Bühnenbildes mehr Bewunderung hervor als die musikalische Performance. Als Medium der politischen Kommunikation im Sinne der Formulierung konkreter Herrschaftsansprüche, der Kommentierung historischer Ereignisse oder auch der Diffamierung politischer Gegner bedurfte die Musik in der Regel der Ergänzung durch Text, Bild oder Performance. Deshalb wurde Instrumentalmusik auch kaum als Medium der höfischen Repräsentation veröffentlicht, sondern eher mit dem Ziel der Selbstprofilierung ihrer Schöpfer, die sich vorwiegend an Vertreter der eigenen Berufsgruppe wandte.

Aus historischer Perspektive verkörpern musikalische Töne jedweder Art einen zentralen Bestandteil der *Soundscape*s von Herrscherhöfen. Jörg Jochen Berns hat von »herrscherliche[n] Hallräume[n]« gesprochen, in denen über musikalische Klangfolgen fürstliche Herrschaftsansprüche formuliert worden seien.³⁸ Was aber, wenn in der Praxis die musikalischen Töne wirkungslos verhallen? Es waren auch keineswegs nur »luter schal und süeze doene« zu hören, sondern es konkurrierte meist eine Vielfalt akustischer und anderer Sinneseindrücke, welche die Rezipienten gleichzeitig zu verarbeiten hatten.³⁹ Ein aus dem Kirchenraum nach außen dringendes *Te Deum* konnte sich kaum gegenüber gleichzeitig abgeschossenen Kanonensalven durchsetzen. Mit dem Ausklingen des letzten Tones war die Musik als in der Frühen Neuzeit hochgradig ephemeres Medium

zudem beendet, auch wenn sie in den Rezipienten noch eine Weile nachhallen mochte oder Noten und Text in mehr oder minder kostbar ausgestatteten Chorbüchern fixiert wurden.

Auch die neuere Forschung zeichnet sich noch vielfach durch einen segmentierten Zugang zum Hof als akustischem Ereignis aus, gerade mit Blick auf musikalische Klänge. Man schaut auf Musik als dynastisches Zeichen, auf ihre Funktion im Rahmen der Untermauerung oder zeitlichen Gliederung anderer Festelemente, als Medium des Herrscherlobes, als Objekt des Gabentauschs. Die Musikwissenschaft fokussiert besonders einzelne musikalische Gattungen oder Aufführungskontexte, kaum aber Musik als nur ein Element innerhalb eines höfischen Klangteppichs, der nicht nur durch musikalische Harmonien, sondern auch durch Dissonanzen geprägt war.⁴⁰ Bei höfischen Festen, die über den engeren Raum des Residenzschlosses hinausreichten, prägte die *Soundscape* des Hofes die Tonkulisse von Residenzstädten, die sonst in viel stärkerem Maße durch geräuschintensive Gewerke, Verkehr, Marktgeschrei oder Glockengeläut bestimmt wurde, denn während des Festes ruhten alltägliche Verrichtungen in der Regel auf Anordnung des Fürsten.

Die akustische Geschichte stellt wiederum nur einen Zugang innerhalb einer Geschichte der Sinne dar, die für die Untersuchung von Herrscherhöfen als multimediale und damit auch multisensitive Handlungsräume noch ganz am Anfang steht.⁴¹ Der Hof war nicht nur zu hören, er war auch zu schmecken und zu fühlen. Er strahlte nicht nur, er duftete und stank auch, wobei die Bewertung eines wahrnehmbaren Geruchs in der Nase der jeweiligen Rezipienten lag. Die sensorische Qualität von Höfen verweist auf die Sinnlichkeit der Macht: Über die gezielte Produktion von Sinneseindrücken wie auch über deren Perzeption und Interpretation versuchten sich die Inhaber politischer Macht von den Ohnmächtigen zu distinguieren. Die Erforschung solcher Phänomene ist nicht nur deshalb schwierig, weil die sinnliche Qualität höfischer Aufführungen eine ephemere Qualität besitzt, sondern auch, weil die menschlichen Sinne eine Geschichte haben. Sinneswahrnehmungen sind nicht ohne Weiteres auf die Vergangenheit übertragbar, und noch viel weniger trifft dies auf die mit ihnen verbundenen Gefühle zu. Wenn wir heute Musik von Heinrich Schütz hören, hören wir nicht das, was Menschen im 17. Jahrhundert hörten – und zwar noch nicht einmal dann, wenn die Aufführungsbedingungen exakt denen in jener Zeit entsprächen. Noch viel weniger empfinden wir dasselbe oder deuten das Gehörte gar auf dieselbe Weise. Auch das gilt es im Blick zu behalten, wenn man die Geschichte höfischer Repräsentationsformen erforscht, bei der es noch viele Fragen zu klären gilt – ob nun mit Blick auf die Musik oder andere Medien der höfischen Repräsentation.

Commemorating the Battle of Breitenfeld (1631): Representing State, Civic, and Personal Ambitions

Derek Stauff

The entrance of Sweden into the Thirty Years War in 1630 proved to be a major turning point in the conflict, especially for Protestant regions of the Holy Roman Empire. From then until the war's end, the northerners were a decisive force in what had become a European-wide conflict. As Saxony and Brandenburg subsequently joined with Sweden, the ongoing confessional issues from the first part of the war became entangled in a new set of political problems revolving around Sweden. Music composed and performed during this period sometimes represents the mutual interests of Sweden and her allies. Compositions from Electoral Saxony marking the Battle of Breitenfeld (September 1631) offer an excellent case study, showing how composers and their patrons negotiated the tensions of the Swedish-Saxon alliance for their own benefit. These pieces resonate with pro-Swedish broadsheets, pamphlets, and poetry circulating during these years: they praised Sweden and Saxony and stressed the defensive and religious nature of the conflict. Yet the story is more complicated. Two pieces by Leipzig composers Samuel Michael and Marcus Dietrich, written in the direct aftermath of the battle, subtly advance the political and economic interests of Leipzig in addition to those of the electorate. A third example, by Andreas Hammerschmidt, presented to the Freiberg city council in 1634, reflects the composer's own professional ambitions, capitalizing on the Breitenfeld anniversary celebration to win a post as organist in the city. In all these cases, then, individual musicians and their civic patrons represented the Swedish-Saxon alliance for their own political or professional ambitions.

The Battle of Breitenfeld in September 1631 stunned central Europe. At a time when many beleaguered Protestants of the Empire thought their religion to be in mortal danger, Sweden and Saxony won the Protestant side their first decisive victory of the war. In congratulating the Elector of Saxony on his success, the Dresden Upper Consistory (Oberkonsistorium) remarked that such a victory »has not been seen on German soil, to our knowledge, in more than a hundred years, particularly on the Evangelical side.«¹ Just months earlier, at the Leipzig Convention in April 1631, the elector had formed a new league of German Protestant princes to keep the war at bay. The confederation proved short-lived. Sweden soon pressed most of its members into an alliance. As the summer wore on, Gustav Adolf of Sweden struggled for the upper hand against Johann Tserclaes, Count of Tilly, general of the armies of the Catholic League and Emperor Ferdinand II. They brought war closer and closer to Saxony. During these months, the gulf between Dresden and Vienna grew ever wider. The elector had been denying the emperor's messengers

passage through his territory, had been intercepting their letters, and had been in secret talks with Sweden.² One of Johann Georg's agents, the merchant Friedrich Lebzelter, reported the growing animus toward the elector in Catholic regions. Many, he reported, expected the elector to side with the Swedes.³ Yet Johann Georg waited for Tilly to move first, perhaps allowing Saxony the excuse of fighting in self-defense. When Tilly, with the emperor's permission, invaded Saxony in late August 1631, the elector officially sealed an alliance with Sweden and took up arms. Yet Saxony was not in a position to rebuff Tilly immediately, having withdrawn its main army to defend the passes along the Elbe. As a result, the Imperial army successfully besieged and captured several major cities in western Saxony, most notably Leipzig, which suffered severe damage to large portions of the city suburbs. A few days later, on 7 September 1631, the combined Swedish and Saxon armies reached the outskirts of Leipzig and thoroughly routed Tilly at Breitenfeld, soon chasing the Imperials out of the electorate altogether.⁴

The victory spelled an end to Catholic and Imperial hegemony in north and central Germany. It eased worries over Ferdinand's Edict of Restitution; it heralded the demise of the Catholic League;⁵ and it completely demoralized Tilly's formerly undefeated army. Protestants saw it as just vengeance for the sack of Magdeburg.⁶ The victory only confirmed that God supported their cause despite earlier losses, and for some it provoked eschatological speculation, signaling the imminent downfall of the papal antichrist.⁷ Breitenfeld also unexpectedly propelled Sweden to a long string of conquests over the following year.

Johann Georg and his advisors found the victory so significant that they called for state-wide celebrations to commemorate it. On the day after the battle, the elector wrote the Upper Consistory in Dresden, asking them to draw up a prayer of thanksgiving to be read from pulpits across the electorate along with the singing of the *Te Deum*.⁸ Having drafted and printed the proclamation, the consistory then directed regional superintendents to distribute it to all pastors under their care, reading it from the pulpit on Sunday, 25 September.⁹ Up to 1635, the Dresden consistory and Privy Council likewise mandated celebrations on the battle's anniversary, circulating a printed liturgy and prayers for the services.¹⁰ Though the ongoing war and hardship prevented some towns and villages from celebrating with equal fervor, evidence suggests that even territories in Saxony's orbit, such as Saxe-Coburg, observed the anniversary.¹¹

The printed material and official correspondence for these services, issued by the Upper Consistory, reveal something like an official state-sanctioned interpretation of the battle. These writings consistently justified Saxony's role in the war as self-defense against unjust religious oppression. The war and alliance with Sweden were framed in confessional terms as a fight for Protestant liberty against Catholic tyranny. Saxony also stressed its erstwhile loyalty to the empire and Tilly's wholly unprovoked incursion into the electorate. Many of these claims also resonate with cheaply printed political broadsheets and pamphlets from presses across central Germany, official or unsanctioned.

None of this should suggest that Johann Georg implemented a centralized and disciplined campaign of political propaganda to manipulate his subjects. The elector

and his counselors did attempt to shape opinion by filtering official accounts of and justifications for the war through the consistory to the regional superintendents and local pastors. The Privy Council even intervened in November 1631 to ask the consistory to distribute to all parishes written accounts of the battle and the unseemly conduct of Tilly's troops.¹² To the superintendents and consistories belonged the additional task of censorship. For the Breitenfeld celebrations in 1632, the Upper Consistory considered requiring pastors to submit their sermons for approval, though on the advice of the Privy Council, they decided that only printed sermons needed such sanction.¹³ Again, inasmuch as the word signifies centralized control and deliberate manipulation, propaganda is too strong and cynical a word to describe the Dresden Privy Council's and consistory's work surrounding the battle and its anniversaries. Nevertheless, this case does reveal that the Saxon territorial church and state collaborated to spread claims designed to bolster allegiance to Lutheranism and to the elector.

Music written in honor of the Breitenfeld victory often resonates with these official interpretations of the battle and, more broadly, with the slew of pro-Swedish propaganda printed at this very time. Musicians in cities, villages, and courts across Central Germany must have responded to the battle and to the required celebrations with music of one kind or another. The official liturgy printed for many of these celebrations calls for elaborate music when possible, but decisions about specific pieces were largely left to each local congregation. Currently only a handful of pieces can be linked to the occasions, listed in Table 1. The concerto by Schütz is mentioned in a description of services in the Dresden Schlosskirche on the first anniversary of the battle, recorded in the rediscovered *Amtsbuch* from the Schlosskirche. The significance of Schütz's music on this occasion is a topic addressed at length elsewhere.¹⁴ The other three pieces all survive in sources that link them directly to the battle and its celebrations, though in all cases we cannot be certain that they were really performed. The pieces by Samuel Michael and Marcus Dietrich were both printed in 1631 and include lengthy title pages that associate them with the battle, if not with a specific celebration. The work by Hammerschmidt, his earliest known composition, survives in a manuscript set of parts bearing the date of 6 September 1634, the eve of the third and last official Breitenfeld anniversary celebration.

Place/Date	Composer	Title	Text (source)	Scoring
Leipzig, 1631	Samuel Michael	<i>Lob und Danck Lied</i> (Leipzig, 1631)	Jauchzet Gott alle Land (Ps. 66:1–2, Sirach 51,1–6)	CATB / CATB, Bc
Leipzig, 1631	Marcus Dietrich	<i>Victoria Sveco-Saxonica</i> (Leipzig, 1631)	Fortes Heroes (unknown)	CCATB (optional instruments)
Dresden, 1632 Anniversary ¹⁵	Heinrich Schütz	Saul, Saul, was verfolgst du mich?	(Acts 9:4–5)	2 Vn, CCATBB CATB / CATB Bc (?) ¹⁶
Freiberg, 1634 Anniversary	Andreas Hammerschmidt	Sirachs Lob- und Danck-Spruch	Alleluia, Nun dancket alle Gott (Sirach 50:24–26)	CATB / CATB, Bc

Table 1: Music Written for Breitenfeld Celebrations (1631–1634)