

Dieses Eröffnungsreferat unserer Tagung versucht eines Themas Herr zu werden, das bei genauerem Hinsehen von derart großer Komplexität ist, dass an eine erschöpfende Behandlung von vornherein nicht gedacht werden kann. Vielmehr will ich mit einigen wenigen Schlaglichtern versuchen, einerseits jeweilige Charakteristika der angesprochenen Kulturlandschaften zu benennen und andererseits andeuten, inwieweit diese in eine übergreifende europäische Hochkultur der Renaissance und des Früh- wie Hochbarocks eingebunden waren.

Das Fragmentarische dieser Ausführungen ist unvermeidlich. Das soll uns aber nicht von der Bemühung abhalten, einen Beitrag zu einem nunmehr fälligen neuen Geschichtsbild ohne ideologische und nationalistische Scheuklappen zu leisten, das die Musikgeschichte Böhmens, Mährens und Schlesiens genauso betrifft, wie diejenige Sachsens bzw. Mitteldeutschlands, die seit langem – sogar bis zu einem gewissen Grade unter DDR-Verhältnissen – eine Aufarbeitung *sine ira et studio* erfährt.

Mit dem Wort von den „ideologischen und nationalistischen Scheuklappen“ und der Aufarbeitung „*sine ira et studio*“ setzen wir unvermeidlich ein Signal: Hier geht es um einen bislang, ein halbes Jahrhundert alten, hochgradig neuralgischen Punkt, den wir kurz beschreiben müssen, ohne uns freilich lange bei ihm aufhalten zu wollen.

Wir sprechen fortwährend von „mitteldeutscher“ Kultur, was zur Voraussetzung hat, dass es nicht nur eine süddeutsche, westdeutsche und norddeutsche, sondern auch eine ostdeutsche gibt bzw. gegeben hat. Um diese ostdeutsche Kultur im heute polnischen Schlesien und partiell auch in Böhmen und Mähren, der heutigen Tschechischen Republik, geht es bei unserer Betrachtung und zugleich um deren Offenheit besonders für italienische Renaissance- und Barock-Impulse.

Der Blick, der auf das kulturell offene Europa am Beginn der Neuzeit im frühen 16. Jahrhundert geworfen werden soll, erleichtert das Verständnis dafür, was die in der Folgezeit entstandenen Hürden und Grenzen für Auswirkungen auf die Kunst- und damit die Musikpflege hatten – und das nicht erst im 19. und 20., sondern auch schon im 17. und 18. Jahrhundert.

Nationale Empfindlichkeiten, mit denen sich die in gleiche Richtung zielende kommunistische Ideologie verband, versuchten ein halbes Jahrhundert lang vergessen zu machen, dass es eine viele Jahrhunderte alte ostdeutsche Kultur in Schlesien, Hinterpommern, West- und Ostpreußen gab. Dass diese 1945/46 mit dem gewaltsamen Exodus der deutschen Bevölkerung abbrach – über die deutsche Schuld an dieser grauenhaften Misere kann es keinen Zweifel geben –, bedeutete nicht, dass es sie nie gegeben hätte.

Wir sehen heute mit Freude, dass die nachrückende polnische Generation wieder offen ist für die nicht wegzudisputierende deutsche Geschichte Schlesiens. Diese Offenheit kann sie bereitmachen, das kulturelle und somit auch musikalische Erbe dieser Landschaft wahrzunehmen und mit eigenem Gewinn zu pflegen. Dass die SED-Ideologen der DDR durch despotische Sprachregelung, d. h. durch verordnetes Verschweigen geschichtlicher Fakten, rein gar nichts zur Aufarbeitung des Problemkreises beitragen, ist vor aller Augen. Von daher hat die Öffentlichkeit in den neuen Bundesländern heute ein erhebliches Wissens- und auch Interessendefizit. Das Land hinter der Oder- und Neißegrenze ist noch heute für die meisten eine Terra incognita, sowohl die Geschichte als auch die Gegenwart betreffend. Im zusammenwachsenden Europa können wir schon heute, frei von nationalistischem Überlegenheitswahn deutscherseits und nationalistisch motivierter Geschichtsverschweigung polnischerseits, frei und offen reden. Und das desto mehr, da wir als Musikhistoriker einem selbstverständlichen sachlich-wissenschaftlichen Anspruch zu genügen haben.

Dasselbe gilt in ähnlicher Weise für die Aufarbeitung der Musikgeschichte Böhmens und Mährens, der beiden Landschaften, die das heutige Tschechien bilden. Hier sind vor allem die emotionalen Konflikte wesentlich tiefer eingewurzelt, als in der deutsch-polnischen Geschichtsaufarbeitung, weil sie sehr viel älter sind. Etwas von der reichen, aber komplizierten politischen, kulturellen und demographischen Geschichte des Königreichs Böhmen kommt in den folgenden Ausführungen zur Sprache, da man sich sonst auch der Musikgeschichte nicht nähern kann.

Wo es eine deutsche Musikkultur in Böhmen und Mähren gegeben hat, brach sie jäh 1945/46 durch die ethnische „Säuberung“ des tschechischen Staatsgebietes von der deutschen Bevölkerung ab. Nichtsdestoweniger hat es sie, bei weitem nicht überall, aber doch in markanter Weise jahrhundertlang gegeben.

Was für die polnische Musikwissenschaft und Musikpraxis gesagt wurde, gilt in gleicher Weise für die tschechische: Auch sie ist eingeladen, sich neben den anderen europäischen Erbteilen auch mit dem deutschen zu befassen, es zu nutzen und nationalistische Vorbehalte und Ängste hinter sich zu lassen, da solche weder in der Wissenschaft noch in der Praxis am Platze sind.

Ich möchte nicht missverstanden werden: Es geht mir weder im Blick auf das heute polnische Schlesien noch auf Böhmen und Mähren lediglich um die Nachfrage nach dem deutschen Anteil an der Musikkultur im 16. und 17. Jahrhundert! Es geht genauso um die prägenden Impulse, die vor allem aus Italien kamen, von Künstlern jedweder Nationalität umgesetzt wurden und somit das entstehen ließen, worauf nicht nur dieses Referat, sondern unsere gesamte Tagung abhebt: eine mitteleuropäische Musikkultur, die sehr wohl nationale Einzelzüge aufweist und doch in ihrer Vielfalt einen Grenzen übergreifenden Gesamtcharakter im Barock des 17. und 18. Jahrhunderts annahm, ähnlich jenem, wie er im ausgehenden Mittelalter bestand.

Gab es schon im 17. und 18. Jahrhundert unterschiedliche, vor allem konfessionsbedingte charakteristische Färbungen der Musikpflege, ja der Musikstilistik in Sachsen, Schlesien und den böhmischen Ländern, auf die noch eingegangen wird, so machte der allseits aufkommende, der Romantik verpflichtete Nationalismus des 19. Jahrhunderts dem erwähnten Gesamtcharakter mitteleuropäischer Kunstpflege allmählich den Garaus – das ist die negative Seite der Entwicklung, die mit der positiven Seite, der Geburt nationaler Musikidiome, vor allem in der böhmisch-tschechischen Musik, korrespondiert.

Wir stehen heute am Anfang eines Prozesses des Zusammenwachsens der europäischen Länder, der sich zunächst und allererst wirtschaftlich vollzieht. Vorerst nicht zu beantworten ist die sich unweigerlich anschließende Frage, ob und wann dieser Prozess auch Kunst und Kultur einbezieht, und wenn ja, dann unter welcher tragenden Idee.

Die hohe Kunst des gesamteuropäischen Mittelalters war geleitet von der ungeteilten abendländischen Kirche und der in ihr wurzelnden Herrscheridee. Der humanistische Aufbruch des 16. Jahrhunderts zeitigte überall die Öffnung für die Kunst der Renaissance, auch in der Musik, brachte aber schon durch das nationalsprachliche Element, das infolge verschiedener reformatorischer Bewegungen neben die Universalsprache Latein trat, spürbare Differenzierungen auch im Komponieren mit sich.

Der Barock des 17. und 18. Jahrhunderts als die ganz Europa erfassende Kunst der Gegenreformation bedeutete noch einmal den Zusammenschluss Europas in den Künsten, indem er alle Sprach- und sogar Konfessionsgrenzen überspielte – ein atemberaubendes kunst- und damit auch musikhistorisches Ereignis! Und auch die Musiksprache des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfasste noch alle Länder.

Die Moderne des 20. Jahrhunderts hat ihr Ende erreicht; das „Ende der Neuzeit“, um mit Romano Guardini zu sprechen,¹ ereignet sich gegenwärtig. Unter welchem Leitgedanken wird sich europäische Kunst im 21. Jahrhundert zusammenfinden? Wird es überhaupt noch im herkömmlichen Sinne Kunst und Kultur zumindest europäischer Prägung geben?

Der Rekurs auf eine ferne gemeinsame Geschichte kann und soll ein Bauelement unserer Bemühung um die neu entstehende Kommunikation unter den Europäern sein, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

I.

Unser Thema betrifft den Zeitraum des 16. und 17. Jahrhunderts. Es ist aber notwendig, einen Blick auf das ausgehende Mittelalter des 15. Jahrhunderts und seine Musiksituation in Mitteldeutschland, in Schlesien und im Königreich Böhmen zu werfen, um verstehbar zu machen, welche Differenzierung die beiden folgenden Jahrhunderte auch in der Musik mit sich brachten.

Wir können leider noch immer nichts Konkretes zu der Frage sagen, ob sich in der Musik etwas Ähnliches ereignet haben könnte wie in der bildenden Kunst und der Architektur des 14. Jahrhunderts, nämlich, ob die Hofkunst Kaiser Karls IV. und seines Sohnes, König Wenzels IV., in Prag zwischen etwa 1350 und 1420, die in der Architektur und Plastik mit dem Namen der Parler-Familie und in der Tafelmalerei mit den „Meistern von Hohenfurt und Wittingau“ verbunden ist und von Böhmen aus weit nach Westen ausstrahlte, in der Musik eine ähnliche Wirkung besessen hat. Ich habe diesen Gedanken, der vorerst durch nichts untersetzt werden kann, schon mehrfach geäußert.²

1 Romano Guardini, *Das Ende der Neuzeit – Ein Versuch zur Orientierung*, Würzburg 1950.

2 Wolfram Steude, *Das Repertoire des Dresdner Kreuzchors von den Anfängen bis ins 17. Jahrhundert*, in: *Dresdner Hefte*, Heft 2 (1992), S. 48–59 (Beiträge zur Kulturgeschichte 30); Wiederabdruck in: ders., *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 36–45.

Trotz des langen Aufenthalts von Guillaume de Machaut im Dienste des Königs Johann von Böhmen,³ des Vaters Karls IV., gibt es keine Überlieferung von Machaut-Quellen in Böhmen, von denen man auf eine Verbreitung der Werke dieses großen Dichters und Komponisten im mitteldeutschen Kulturraum schließen könnte, waren doch die meißnisch-böhmischen Beziehungen vor allem um und nach 1400 recht eng: Markgraf Wilhelm I. „der Einäugige“ von Meißen, in Dresden residierend, war in Prag erzogen worden. Sicher ging die Stiftung einer Vesper in der Kreuzkirche durch den Dresdner Ratsherrn und Bürgermeister Lorenz Busmann letztlich auf den Markgrafen zurück. Johann von Jenstein, Bischof von Meißen 1376–1379, wurde 1379 Erzbischof von Prag und versuchte ohne Erfolg, das Bistum Meißen dem Einfluss des Erzbischofs von Magdeburg zu entziehen und ganz dem Erzstuhl in Prag zu unterstellen.⁴ 1409 kam eine große Gruppe deutschsprachiger Prager Akademiker, denen an der Karls-Universität ihr akademisches Stimmrecht empfindlich beschnitten worden war, nach Leipzig und veranlasste hier die Gründung der Universität, die demzufolge 2009 ihr 600-jähriges Bestehen feiern wird.

Mit diesen Prager Akademikern kam Magister Peter von Dresden in die Mark Meißen, blieb aber in Dresden hängen und fungierte zwischen 1409 und 1412 als Rektor der nachmaligen Kreuzschule, bevor er nach Prag zurückging. Er ist als Komponist von dreistimmigen Introiten bezeugt.⁵

In Bezug auf die Westausstrahlung der böhmischen Hofkunst in der Musik liegt noch ein großes und wie es scheint unbeackertes Forschungsfeld vor uns, zumal die Hofmusik unter Karl IV. und Wenzel IV. noch einer gründlichen Erforschung bedarf.

Mehrstimmige mitteldeutsche Musikdokumente aus dem mittleren 15. Jahrhundert gibt es, aber es sind nur wenige: Der Franziskaner und Schullektor Adam Ileborgh hat 1448 in Stendal eine Orgeltabulatur vollendet, die mehrfach Gegenstand der Forschung gewesen ist.⁶ Da es reichlich Zeugnisse von Orgeln des 15. Jahrhunderts in Kirchen Mitteldeutschlands bzw. der Mark Meißen gibt, ist dieses singuläre Dokument mitteldeutscher Orgelmusik jener Zeit besonders wertvoll. Über Herkunft und Lebenszeit des Adam Ileborgh ist nichts bekannt. Hier sei nur angemerkt, dass sich in der Klosterkirche zu Mühlberg (Elbe) mehrere Epitaphe von Angehörigen einer Familie Ileborgh befinden. Vielleicht kommt man durch sie der Familie des Adam Ileborgh und diesem selbst auf die Spur.

Ein weiteres frühes Zeugnis mitteldeutscher mehrstimmiger Musik sind die Anfangslagen des *Schedelschen Liederbuchs*, angelegt von dem nachmaligen Nürnberger Arzt Dr. Hartmann Schedel, der vor allem durch seine 1493 publizierte Weltchronik bekannt geworden ist. Seine Sammlung von vor allem dreistimmigen Sätzen begann er während seiner Leipziger Studienjahre ab 1456, etwa um 1459. Obgleich nach neuer Forschung der Hauptteil der überwiegend weltlichen Liedsätze in Nürnberg und Augsburg eingetragen worden zu sein scheint und die Quelle neben 75 deutschen Liedsätzen reichlich 50

3 Wulf Arlt, *Machaut, Guillaume de'*, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 719–749.

4 Wolfram Steude, *Der Dresdner Kreuzchor. Vergangenheit und Gegenwart, Wirkungsstätten und Schulen*, hrsg. von Dieter Härtwig und Matthias Herrmann, Leipzig 2006 (in Vorbereitung); Willi Rittenbach, Siegfried Seifert, *Geschichte der Bischöfe von Meissen 968–1581*, Leipzig 1965, S. 253–258 (*Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte*, hrsg. von Hermann Hoffmann und Franz Peter Sonntag, Bd. 8).

5 Steude, *Das Repertoire* (wie Anm. 2), [Wiederabdruck] S. 40 f.

6 Martin Staehelin, *Ileborgh, Adam*, in: MGG2, Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 619–621.

französische Rondeaux enthält,⁷ scheint es nicht ausgeschlossen, dass solche auch schon um die Jahrhundertmitte in Leipzig bekannt gewesen sind. Jedenfalls reden alle diese Musikzeugnisse von dreistimmiger Musik, zu der auch das wichtige *Officium Auleni* des ausgehenden 15. Jahrhunderts gehört, eine Messe, die in mehreren Quellen, vor allem aber im Leipziger Apel-Codex überliefert ist. Das dreistimmige Werk stammt vielleicht von einem mitteldeutschen Komponisten, dessen Name „Aulenus“ eine Latinisierung von „Hofmann“ oder „Hofer“ sein könnte – dies ein bislang nicht geäußelter Gedanke.⁸

Blicken wir nach Schlesien, dann besitzen wir als gewichtige Hauptquelle des 15. Jahrhunderts das *Glogauer Liederbuch*, niedergeschrieben etwa zwischen 1475 und 1485, wahrscheinlich im Kloster Sagan (Niederschlesien), das zu dieser Zeit an der Ostgrenze des Bistums Meißen lag, dann aufbewahrt in Glogau an der Oder. Diese geistlich-weltlich gemischte Sammelhandschrift mit ihren drei Stimmbüchern weist nur ganz wenige Verfasseramen auf, indessen sind in etlichen anonymen Sätzen Werke von Busnois, Dufay, Martini, Tinctoris und anderen überliefert, auch gibt es Konkordanzen mit dem *Schedelschen Liederbuch*.⁹ Wir erwähnen dies in unserem Zusammenhang deshalb, um auszudrücken, dass westliches Repertoire im 15. Jahrhundert begann, in mitteldeutscher und ostdeutscher Musik eine Rolle zu spielen.

Der künstlerische Austausch im Europa des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts wuchs deutlich, als neben die sich nach 1500 intensivierende Vervielfältigung der Werke durch Abschriften, vielfach in Chorbuchnotation und z. T. von bezahlten Schreiboffizinen besorgt, allmählich die Verbreitung durch den Notendruck (ab 1501) trat. So entstand im 16. Jahrhundert eine Art Europäisierung des Repertoires vor allem in Hofkapellen, in Spanien, Italien, Frankreich und England auch in Kathedralkapellen. Darüber hinaus wurden zahlreiche Privatabschriften angefertigt – insgesamt präsentiert sich eine offene und im Prinzip gleichartige Musikkultur, die selbstverständlich in sich Unterschiedliches je nach Provenienz barg. Ein Name stehe für das auch in der Musik offene Europa: Josquin des Prez, dessen Messen und Motetten einem ganzen Zeitalter den Stempel aufdrückten. Mit einiger Verspätung erreichte dieses europäische Renaissance-Repertoire Mitteldeutschland (z. B. mit dem Mensuralkodex des Magisters Nikolaus Apel in Leipzig um 1500), Schlesien (z. B. mit dem *Grünen Codex* der Viadrina Frankfurt [Oder]) und Böhmen (z. B. mit dem Königgrätzer *Codex Speciálník* um 1500).¹⁰

7 Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“: Studien zu einer spätmittelalterlichen Liederhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern 2001; ders., *Schedelsches Liederbuch*, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1049–1054.

8 Hans-Otto Korth, *Aulen*, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1176 f.; vgl. auch Martin Just, *Der Mensuralkodex 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin – Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, I. Text, Tutzing 1975, S. 82. – Die hier zur Debatte gestellte Deutung des überlieferten Komponistennamens erscheint schlüssiger, als die Herleitung des Namens von der Stadt Aalen, die mit Einträgen in die Wiener Universitätsmatrikel begründet wird.

9 Monika Fink, *Glogauer Liederbuch*, in: MGG2, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1481–1483; EdM, Bde. 4 (1936), 8 (1937), 85 und 86 (1981).

10 Wolfram Steude, *Apel-Codex*, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 678–682; Martin Staehelin, *Der Grüne Codex der Viadrina. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland*, Mainz 1970; Laura Kozachek, *Codex Speciálník*, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1682–1684.

II.

Nach 1415 setzte in Böhmen die Hussiten-Bewegung ein, deren vorreformatorischer Zielsetzung auch die Pflege des geistlichen Gesangs in der tschechischen Landessprache entsprach. Ihr religiöser Zweig, die utraquistischen Gemeinden, aus denen 1467 die „Böhmischen Brüder“ hervorgingen, pflegten das tschechische geistliche Lied, ebenso die Brüdergemeinen, zu denen sich im Laufe des 15. Jahrhunderts deutsche und einige wenige polnische Gemeinden gesellten.¹¹ Der tschechische und der deutsche Kirchenliedgesang in den Brüdergemeinen erreichte vor und um die Mitte des 16. Jahrhunderts seinen Höhepunkt, dokumentiert durch mehrere entsprechende tschechische und deutsche Gesangbücher. Michael Weisse (1531) und Petrus Herbert (1566) übertrugen zahlreiche originär tschechische Lieder ins Deutsche, die vielfach melodisch an altkirchliches liturgisches Gut anknüpften.

Das reformatorische Anliegen des christlichen Gottesdienstes in der Landessprache spielte bekanntlich in der lutherischen Reformation des 16. Jahrhunderts eine ebenso tragende Rolle, wie einhundert Jahre früher in Böhmen. Damit verlor in diesen Bereichen das Europa einende Latein seine absolut dominierende Rolle – ein untrügliches Symptom für das zu Ende gehende offene und komplexe Mittelalter. Nationale Aspekte begannen in Gesellschaft und Kunst virulent zu werden, Hand in Hand mit religions-reformatorischen Anliegen seitens des Luthertums (in Sachsen und Schlesien) sowie verschiedener anderer Strömungen wie der utraquistischen und der Brüderischen Kirche, der Waldenser aber auch dem Calvinismus (in Böhmen). Die katholische Homogenität des Landes war seit dem 15. Jahrhundert verloren gegangen. Wir hören noch von den Konsequenzen.

Die jeweilige Landessprache fasste nicht nur im Liedgesang Fuß, sondern auch allmählich in der Figuralmusik. Kardinalbeispiel dafür sind die 1526 entstandenen vier deutschen Psalmotetten des aus Schweidnitz in Schlesien gebürtigen Kaplans und ungarischen Hofkapellmeisters Thomas Stoltzer, die er im Auftrag seiner Dienstherrin, der Königin Maria von Ungarn-Böhmen, einer Schwester Kaiser Karls V., auf Psalmtexte der Luther-Übertragung komponierte. Diese Motetten sind nach Lothar Hoffmann-Erbrechts Beobachtungen auf die Zeit zwischen etwa 1525 und Februar 1526 zu datieren. Zwar schreibt Johann Mathesius, der erste Lutherbiograph: „Denn im 1526. jar schrieb Doctor Luther vier Psalmen / sampt einer tröstlichen schrift an die andechtige Witfraw Königin in Hungern / die iren allerliebsten Herren im Krieg widern Türcken verloren hatte.“¹² Aber von den vier Psalmen und ihren Auslegungen, die Luther an die Königin geschickt hatte, ist nur der 37. Psalm von Stoltzer vertont worden. Dessen vier Psalmotetten haben offenbar direkt mit den vier Lutherpsalmen an die ungarisch-böhmische Königin Maria nichts zu tun. Sie stellen keine liturgische Musik dar, sondern sind Werke mit einer eindeutig konfessionell-politischen Aussage. Sowohl in dieser Hinsicht, als auch in ihrem Charakter als Vertonung von Bibeltexten in einer National-sprache eröffnen sie eine neue Ära der geistlichen Musik.

11 Martin Geck, *Brüdergemeinen*, in: MGG2, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 171–178.

12 Johann Mathesius, *Historien von des Ehrwürdigen [...] Manns Gottes Doctoris Martini Luthers [...]*, Nürnberg 1566, Bl. LIX b; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen*, Kassel 1964, S. 120.

Stoltzer schließt mit diesen großen Motetten musikalisch-stilistisch unmittelbar an diejenigen Werke Josquins an, in denen in eindrucksvoller Weise, humanistisch inspiriert, der Sprachrhythmus und die Sprachakzente des Lateinischen in ihre musikalischen Pendanten übertragen werden. Berühmt dafür ist die Motette Josquins über den 51. Psalm *Miserere mei, Domine*. Stoltzer tut dies erstmals mit deutschen Texten und eröffnet damit die hochgradig zukunftsweisende, für Jahrhunderte lebendige Praxis der Bibeltextvertonung in der Landessprache.¹³

Die frankoflämische und italienische Renaissancepolyphonie des 16. Jahrhunderts verhält sich im Allgemeinen der lateinischen Sprache gegenüber, die durch sie zum Erklingen kommt, neutral. Das gilt bis in die Spätzeit der Renaissancepolyphonie, Ende des 16. Jahrhunderts. Viele Kompositionen wirken deshalb so, als wären sie zuerst komponiert und dann textiert worden – und das längst *nach* Josquins großer Entdeckung des sprachadäquaten Komponierens. Jacobus Gallus, der in Prag wirkende Slowene (1550–1591), komponierte sein riesiges Sammelwerk *Opus musicum* in solch sprachneutraler Weise, dass sich eine besondere Spezifik seiner Musik, die sie als typisch slawischer Herkunft ausgewiesen hätte, nicht herstellte. Dasselbe gilt für den ursprünglich frankophon, eigentlich aber kosmopolitischen Münchner Orlando di Lasso in seiner lateinischen Musik – und beide Komponisten erfreuten sich in Mitteleuropa einer ganz besonders hohen Beliebtheit, was die zahllosen Abschriften in Kantoreimusikalien beweisen.¹⁴ Das ist Musik im Latein als europaverbindender „Übersprache“, aber eben am Beginn der Neuzeit, in der die Nationalsprachen diese Verbindungsfunktion nicht mehr haben konnten. Nachzuprüfen ist dies an der reichen weltlichen Vokalmusik der Renaissance in Frankreich und Italien, deren Einzelwerke als solche in jeweils anderen Sprachgebieten nahezu nicht rezipiert werden konnten, es sei denn, man musizierte sie in Übersetzungen. Das betrifft nicht nur die Sprache, sondern in gleicher Weise die musikalische Faktur, die freilich mit jener verbunden ist: Eine französische Chanson ist kein italienisches Madrigal, und ein deutsches weltliches Lied des 16. Jahrhunderts ist, strukturell gesehen, weder das eine noch das andere.

Indessen hat aber der Wille, fremde Gattungen sowohl kennenzulernen und nachzuahmen, als auch auf ihrer Basis etwas neues Eigenständiges zu schaffen, in der europäischen Musik immer wieder zu Neuentwicklungen und Neuschöpfungen nicht nur von Einzelwerken, sondern ganzer Gattungen geführt. Das betrifft besonders das 17. und das 18. Jahrhundert. An einem Beispiel aus dem geographischen Bereich unserer Tagung soll dies noch deutlich gemacht werden.

13 Der Schlesier Stoltzer, der in Breslau zum Priester geweiht worden war, vertonte als Katholik im Auftrag der katholischen Königin den Luthertext am ungarisch-böhmischen Hofe in Ofen, dem heutigen Budapest, und kam 1526 auf dem Weg nach Prag bei Iglau in Mähren ums Leben. Seine deutschen Motetten und andere Werke gelangten nach Wittenberg und verbreiteten sich von hier aus in zahlreiche Handschriften und Drucke. Die deutschen Motetten machten hier erst um 1548/1550 Schule und begründeten damit die anhaltende Bewegung. Vgl. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteleuropäischen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 59–79.

14 Vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974. Zu Gallus z. B. D-DI: Mus. Löb 4 (S. 107–111, u. a.), zu Orlando di Lasso z. B. D-DI: Mus. Gri 49 (S. 76–81, u. a.).

III.

Ich habe schon anklingen lassen, dass in Böhmen im 15. und in Deutschland im 16. Jahrhundert die reformatorischen Bewegungen das in sich zwar spannungsvolle, aber dennoch komplexe Spätmittelalter zu Ende gehen ließen – auch in der Musik, nicht zuletzt durch die Etablierung der Nationalsprachen in der Kunstmusik. Indessen waren die Wirkungen der Reformation sehr viel tiefer. Nicht nur Mitteldeutschland war in wenigen Jahrzehnten seit etwa 1520 lutherisch geworden, sondern der ganze Norden und sehr weite Landstriche Süddeutschlands einschließlich Österreichs sowie nicht zuletzt auch Schlesien, das aus mehreren Herzogtümern der Piasten zusammengesetzt, endgültig seit 1355 Lehenland des Königreichs Böhmen geworden war und es bis zur Eroberung durch Preußen im 18. Jahrhundert blieb. Vor allem Niederschlesien, zwischen dem Herzogtum Sagan oderaufwärts über Breslau bis etwa Brieg, und die entsprechenden Gebiete östlich und westlich der Oder wurden lutherisch. In Böhmen und Mähren existierten die schon genannten Strömungen neben der katholischen Kirche, deren Position im polnisch-deutsch gemischten Oberschlesien weitgehend unangefochten blieb.

Dies zu erwähnen ist notwendig, denn die konfessionelle Prägung einzelner Landstriche oder Städte, die von ihrem jeweiligen Landesherrn abhing, wirkte sich unmittelbar auf die musikalische Praxis aus. Die politisch schwachen Piastenherrn waren zum größten Teil lutherisch geworden, standen aber, wie gesagt, unter der Oberhoheit des Königs von Böhmen, der seit der „Goldenen Bulle“ Karls IV. einer der sieben Kurfürsten des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation war und seit 1526 durch das Haus Habsburg gestellt wurde, genauer: in der Person des deutschen Kaisers in Wien bzw. Prag. Die Piasten starben im 17. Jahrhundert aus. Das Haus Habsburg aber versuchte seit den Tagen Kaiser Karls V. mit aller Macht, dem Katholizismus verloren gegangene Gebiete, vor allem in den Erb- und Kronlanden, zurückzuerobern und begünstigte in hohem Maße die schon nach dem Tridentinum einsetzende Gegenreformation, die allerdings erst in und nach dem Dreißigjährigen Krieg ihre größte Aktivität entwickelte und ihre größten Erfolge erzielte.

Auf die Musik bezogen, bedeutet dies: Kirchenmusikalisch orientierte sich das evangelisch gewordene Schlesien im 16. und in der ersten 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts eindeutig nach Mitteldeutschland.

Das wird ersichtlich an den beiden Breslauer Katalogen von Emil Bohn, die 1883 und 1890 erschienen waren¹⁵ und den großen Breslauer Musikalienbestand auflisten, der nur zu einem Teil den Zweiten Weltkrieg überstanden hat, sowie an dem Pfudel-Katalog der Musikalien innerhalb des Bestandes der Ritterakademie in Liegnitz.¹⁶

Die beiden Kataloge von Emil Bohn, insbesondere der Handschriftenkatalog, listen vor allem damalige Bestände aus den drei evangelischen Hauptkirchen Breslaus, St. Elisabeth, St. Maria Magdalena und St. Bernhardin, auf, die in der Breslauer Stadt-

15 Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1883, Reprint Hildesheim 1969; ders., *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, Reprint Hildesheim 1970.

16 Ernst Pfudel, *Die Musikhandschriften der Königlichen Ritterakademie zu Liegnitz*, Leipzig 1886.

bibliothek konzentriert worden waren. Sowohl unter den Drucken als auch unter den Handschriften gibt es zahlreiche mit dezidiert mitteldeutschem bzw. allgemein evangelischem Repertoire: Rhaw-Drucke, die großen Nürnberger Sammeldrucke der 1550er bis 1570er Jahre, solche aus Frankfurt (Oder), aus Thüringen etc., die allesamt eine mitteldeutsch-evangelische Orientierung haben, dazu eine Fülle Individualdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts mit Werken von Praetorius, Schütz, Schein, Scheidt, Tobias Michael, Hammerschmidt, aber auch Scandello und Pinelli sowie zahlreichen anderen in Deutschland wirkenden Komponisten. Dasselbe gilt für die Handschriften, unter denen es solche mit Inhalten gab, die ich in meiner Dissertation 1978 als „Altes Wittenberger Repertoire“ bezeichnet habe,¹⁷ was sich inzwischen durchgesetzt hat, mit Werken von Adam Rener, Heinrich Isaac usw. und solche mit „Neuem Wittenberger Repertoire“ mit Kompositionen von Thomas Stoltzer, Johann Reusch, Balthasar Resinarius, Johann Galliculus und anderen.

Aber das mitteldeutsche und fränkische evangelische Repertoire, das sich in Schlesien fand, speiste sich noch aus ganz anderen Quellen und bewies damit seine Offenheit für jeweils neue europäische Entwicklungen: zahlreiche italienische, französische, Antwerpener und Prager Drucke aus vorwiegend katholischer Musikkultur. Diese Orientierung nach Mitteldeutschland brach mit dem Vordringen der Gegenreformation in Schlesien nicht gänzlich, aber weitgehend ab.

Was Böhmen anbelangt, gab es nicht nur im 15. Jahrhundert relativ enge Kontakte zu Sachsen, die insbesondere auf dynastischen und ritterschaftlich-adligen Beziehungen beruhten, sondern auch im 16. Jahrhundert, hier auch in musikalischer Hinsicht. Balthasar Resinarius, der, in Tetschen an der Elbe geboren, als Kapellknabe in der maximilianischen Hofkapelle Schüler von Heinrich Isaac gewesen war, hatte in Leipzig Theologie studiert, lernte dort aller Wahrscheinlichkeit nach Georg Rhaw kennen, den nachmaligen Wittenberger Musikdrucker, wurde erst katholischer, dann lutherischer Pfarrer in Böhmisches-Leipa und publizierte 1543 bei Rhaw seine *Responsorien*.¹⁸ Eine etwa gleichzeitige enge Verbindung bestand zwischen Georg Rhaw und dem lutherischen Stadtpfarrer von St. Joachimsthal im böhmischen Erzgebirge, Johann Mathesius, der den Wittenberger Drucker mit Notenabschriften versorgte – darunter Arbeiten von Ludwig Senfl –, die Rhaw 1544 zum Druck brachte.¹⁹ Joachimsthal gehörte damals noch den Grafen Schlick, die zusammen mit einer großen Schicht des nord- und westböhmischen Adels deutscher und tschechischer Nationalität weder Katholiken, Utraquisten oder Böhmisches Brüder waren, sondern Lutheraner und demzufolge enge Verbindungen nach Sachsen hatten, was musikalischen Werkimport einschloss. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die ehemals offenbar sehr reichhaltige Bibliothek der Herren von Hassenstein – sie waren mit der großen und alten, bis heute existierenden Adelsfamilie Lobkowitz verwandt –, zu deren Beständen zahlreiche reformatorische Literatur gehörte, aber auch alte Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts, wie uns Mathesius berichtet. Die Reste dieser Bibliothek befinden sich heute als „Lobkowitz-Hassensteinsche Bibliothek“ in Prag.

¹⁷ Steude, *Untersuchungen* (wie Anm. 13), S. 105 ff.

¹⁸ Inge-Maria Schröder, *Die Responsorien-Vertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel u. a. 1954, besonders S. 11-24.

¹⁹ Vgl. Steude, *Untersuchungen* (wie Anm. 13), S. 100-105.

In Joachimsthal, der damals florierenden Stadt des Silberabbaus, schrieb Nikolaus Herman, der Kantor zur Zeit des Johann Mathesius, seine zahlreichen Kirchenlieder, von denen heute noch viele gesungen werden.²⁰

In den deutschen Gesangbüchern der Böhmisches Brüder, z. B. dem 1566 erschienenen *Kirchengeseng* (RISM B/VIII/1, 1566⁰⁴) stehen etliche Lutherlieder und andere früh-lutherische Gesänge. Und in den lutherischen Gesangbüchern seit dem 16. Jahrhundert finden sich bis heute viele Lieder der Böhmisches Brüder.²¹

Wir lassen es bei diesen wenigen Beispielen böhmisch-sächsischer Musikverbindung im 16. Jahrhundert bewenden und verzichten auch darauf, die Musikpflege in Kursachsen zu skizzieren, was die Musik der kursächsischen Hofkapelle in Dresden, die reiche Musikkultur Leipzigs, auch die Universitätsmusikpflege Wittenbergs und vieles mehr umfassen müsste und wenden uns dem 17. Jahrhundert zu, dem eigentlichen Umbruchs- und Katastrophenjahrhundert, in dem, ähnlich dem hinter uns liegenden 20. Jahrhundert, sich auch in der Musik ein tiefgehender Wandel vollzog, damals als radikaler Paradigmenwechsel von der absterbenden Spätrenaissance zum alles erobernden Barock.²²

IV.

Das sächsische Fürstenhaus Wettin stellte seit 1423 einen der sieben Kurfürsten des Reichs, der sächsische Kurfürst war Reichs-Erzmarschall und zwischen der Reformation und dem Dreißigjährigen Krieg der mächtigste unter den drei evangelischen weltlichen Kurfürsten. Sächsische Politik war seit Kurfürst August, der von 1553 bis 1586 regierte, auf den Ausgleich zwischen kaisertreuer Reichspolitik und evangelischen Schutzverpflichtungen bedacht, was unter Johann Georg I. im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts scheitern musste. Vorerst aber waren die dynastischen Beziehungen zwischen den Wettinern und dem habsburgischen Kaiserhaus vorzüglich, insbesondere, nachdem Kaiser Rudolf II., jener seltsam versponnene, aber alle Künste und Wissenschaften hochgradig fördernde Monarch, in Prag 1609 seinen „Majestätsbrief“ zum Schutze evangelischer Religionsfreiheit erlassen hatte, an dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel, der Dienstherr von Michael Praetorius, bei seinen dauernden Prag-Aufenthalten einen großen Anteil hatte. Im Vorfeld dieser nur sehr kurz, bis 1621, wirksamen Regelung hatte Kurfürst Christian II. von Sachsen 1607 zusamt sehr großem Gefolge eine Reise nach Prag gemacht, auf die ihn allem Anschein nach die gesamte aus ca. 50 Musikern bestehende Dresdner Hofkapelle begleitete. Die Dresden-Prager Musikbeziehungen auf höfischer Ebene waren um diese Zeit recht eng: Alessandro Orologio, der überragende Zinkenist und Posaunist in Dresden, war zugleich Vizekapellmeister

20 Weiteres dazu siehe Wolfram Steude, *St. Joachimsthal, Johann Mathesius und die Musik*, in: *Musikalische und musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen in Vergangenheit und Gegenwart. Tagungsbericht Marienberg 2005* (in Vorbereitung).

21 Walter Blankenburg, *Die Musik der Böhmisches Brüder und der Brüdergemeine*, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 1965, S. 401–412; Geck, *Brüdergemeinen* (wie Anm. 11).

22 Wolfram Steude, *Vom Paradigmenwechsel in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Arbeitsblätter der Kommission für Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft*, Nr. 21, Dezember 2004, Leipzig 2004, S. 11–23.

„von Haus aus“ in der kaiserlichen Hofkapelle in Prag, die zu jener Zeit vom großen Philipp de Monte und Lambert de Sayve geleitet wurde und einen kolossalen Bestand von ca. 100 Mitgliedern hatte.²³ 1608 kam der mit dem Kaiserhof wahrscheinlich auf außermusikalischem Gebiet als „Faktor“ eng verbundene Hans Leo Haßler nach Dresden.

1610 verkaufte er dem Dresdner Hof einen Schreibtisch aus Ebenholz mit Perlmutterintarsien und einem eingebauten Tasteninstrument aus Prag und bei gleicher Gelegenheit sein Bruder Jacob Haßler, kaiserlicher Kammerorganist, ein „Venetianisch Zipseßen doppelt Instrument“, also ein doppelchöriges kleineres Tasteninstrument. Auch die architektonische Orientierung des Dresdner Hofes an Prager Kunst um diese Zeit ist deutlich nachweisbar.²⁴

Infolge des erwähnten Majestätsbriefs von Kaiser Rudolf II. erfolgte die Gründung zweier deutscher lutherischer Kirchen in Prag, der Salvatorkirche auf der Altstädter Seite und der Dreieinigkeitskirche auf der Kleinseite. Beide Kirchen und Gemeinden wurden mehr oder weniger vom kursächsischen Hof in Dresden finanziell unterstützt. Der spätere sächsische Oberhofprediger Dr. Matthias Hoe von Hoeneff war nach seiner Superintendentenzeit in Plauen einige Jahre Pfarrer an der Salvatorkirche in Prag, ehe er in den Dresdner Hofdienst trat. Wir hören auf unserer Tagung noch von der lutherischen Musikpflege an St. Salvator in Prag, an der auch Anton Colander, der Vetter und nachmalige Schüler von Heinrich Schütz – ein Weißenfelser Stadtkind –, der bis zu seinem Tode 1621 in Dresden Hoforganist war, beteiligt gewesen sein muss.²⁵

Nebenbei: Der große, qualitativ sehr hochwertige Altar in der Stadtkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel, ein manieristisches Meisterstück, war in einer Freiburger Werkstatt für die Prager Salvatorkirche angefertigt worden, gelangte aber nicht dorthin, weil nach der Schlacht am Weißen Berge bei Prag 1620, in der der von der böhmischen Ständeversammlung zum König gewählte Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz vom bayerischen Heer in habsburgischem Auftrag vernichtend geschlagen worden war, die evangelischen Gemeinden Böhmens liquidiert wurden – und mit ihnen die beiden genannten lutherischen in Prag.

An dem böhmischen Adelsaufstand gegen die Habsburger unter der Führung des Grafen Joachim Andreas Schlick – er hatte kurz zuvor dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. die böhmische Krone angeboten –, der mit der erwähnten Wahl des reformierten Pfälzers zum König von Böhmen 1619 nur einen Pyrrhussieg erzielt hatte, war auch der Freiherr Christoph von Harant beteiligt, ein begabter Musikdilettant, von dem eine Reihe gut gearbeiteter Werke erhalten geblieben ist, darunter die *Missa super Dolorosi martyr*. Auch er wurde 1621 zusammen mit 26 weiteren Aufständischen auf dem Altstädter Ring in Prag hingerichtet.²⁶

23 Wolfram Steude, *Die Dresdner Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens. Symposiumsbericht Dresden 1998*, hrsg. von Eberhard Steindorf und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim u. a. 2001, S. 23–45 (*Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 1).

24 Wolfram Steude, *Schloßkapelle und Instrumentensammlung – Plädoyer für eine klingende Kunstkammer*, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdensis. Bericht über drei Tagungen Dresden 1996, 1998 und 1999*, hrsg. von Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg, Schneverdingen 2003, S. 13–26, besonders S. 20 f.

25 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 41 f.

26 Martin Horyna, *Harant Krystof z Polzic*, in: MGG2, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 681 f.

War Prag für katholische Italiener, die sich letzten Endes im lutherischen Sachsen nicht einleben konnten, ein naher Zufluchtsort – wir erinnern an Giovanni Battista Pinelli, der nach seiner ungnädigen Entlassung aus dem Dresdner Hofkapellmeisterdienst 1587 nach Prag ging,²⁷ und an Vincenzo Albrici knapp einhundert Jahre später, der nach seiner Entlassung als Dresdner Hofkapellmeister 1680 als Thomasorganist nach Leipzig gegangen war, um 1682 die Stadt fluchtartig zu verlassen und nach Prag überzusiedeln²⁸ –, so fand doch Carlo Farina, der erste Dresdner Sologeiger, 1625 den Weg aus der Kapelle des Prager Erzbischofs Harrach nach Dresden, wo er bis 1628 unter Heinrich Schützens Kapell-Leitung blieb.²⁹

Durch die Rekatholisierung Böhmens im 17. Jahrhundert wurde allmählich aus einer bloßen Landes- und allenfalls Dialektgrenze eine Kulturgrenze, die sie vor allem im 18. und 19. Jahrhundert zwischen Sachsen und Böhmen war. Immerhin gab es als Begegnungsmöglichkeiten der konfessionell verschieden geprägten Musikkulturen neben den offiziellen höfischen Verbindungen auch wechselseitige Konversionen von einzelnen Musikern: Johann Nucius konvertierte zum Katholizismus und Johann Pezelius als gebürtiger schlesischer Katholik zum evangelischen Christentum.³⁰

Die Physiognomie des böhmischen Barock ist eine deutlich andere als die des sächsischen, noch heute abzulesen an den erhalten gebliebenen Barockbauten in beiden Ländern. Für den Historiker ist es ungemein spannend zu sehen, dass die großen Wiener Barockarchitekten Lukas von Hildebrandt und Johann Bernhard Fischer von Erlach im äußersten Nordböhmen, nahe der Grenze zur Oberlausitz (Haendorf, Deutsch-Gabel) ebenso gebaut haben wie in der Metropole der riesigen Habsburger-Monarchie. Solche Ausrichtung nach Wien kann in der Musikpflege des ausgehenden 17. Jahrhunderts nicht anders gewesen sein. Für das 18. Jahrhundert ist sie allenthalben bezeugt.

Werfen wir abschließend noch einen Blick auf die schlesische Musikkultur des 17. Jahrhunderts: Die für das 16. Jahrhundert angedeutete enge Verbindung der schlesischen Musikpflege nach Sachsen bestimmte auch noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr oder weniger das Bild: Samuel Besler, Kantor an St. Bernhardin in Breslau, der dritten wichtigen evangelischen Innenstadtkirche, betätigte sich nicht nur als Komponist, sondern auch als Herausgeber älterer Musik: 1612 erschien in seiner Ausgabe die *Auferstehungshistorie* von Antonio Scandello, dem Dresdner Hofkapellmeister bis 1580, und 1621 dessen *Johannespassion* – Zeichen dafür, dass die kursächsische Musik noch immer im Bewusstsein der Breslauer Musiker präsent war, aber auch dafür, wie lange älteres Musiziergut in der damaligen Gegenwartspraxis lebendig bleiben konnte. Besler war andererseits auch der Schöpfer moderner frühbarocker Monodien im unmittelbaren Anschluss etwa an Alessandro Grandi oder Lodovico Viadana.³¹

27 Wolfram Steude, *Pinello di Ghirardi, Giovanni Battista*, in: MGG2, Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 588 f.

28 Ders., *Albrici, Familie*, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 399–401.

29 Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996), S. 109–122.

30 Vgl. Michael Zywiets, *Nucius, Johann*, in: MGG2, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1238–1240; Michael Märker, *Pezelius, Johann*, in: MGG2, Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 456–458.

31 Vgl. Wolfram Steude, *Besler, Samuel*, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1504–1507.

1620 komponierte Besler für die Huldigung der schlesischen Stände vor dem böhmischen „Winterkönig“ Friedrich V. von der Pfalz zwei achtstimmige Sätze über Lieder des reformierten Genfer Psalters, denn nun hatte man es ja mit einer calvinistischen Obrigkeit zu tun.

Das lässt uns einen Blick auf das folgende Jahr 1621 werfen: Nach der Schlacht am Weißen Berge und der Flucht dieses „Winterkönigs“ mussten die schlesischen Stände, d. h. die Fürsten und die Städte, dem siegreichen Habsburger Kaiser Ferdinand II. als dem nunmehrigen böhmischen König huldigen, nur ein Jahr nach der vorhergehenden Huldigung. Der Kaiser nahm diese Huldigung nicht persönlich entgegen, sondern ließ sich durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. vertreten, der Friedrich V. die Lausitzen abgenommen hatte und nun mit großem Gefolge einschließlich der Hofkapelle unter Heinrich Schütz nach Breslau kam.

Zwei Werke komponierte Schütz für diese Huldigung und führte sie am 3. November 1621 auf: *Teutonium dudum belli atra pericla molestant*, SWV 338 und das *Syncharma musicum En novus Elysiis succedit sedibus hospes*, SWV 49. Die Aufführung beider Werke fand höchstwahrscheinlich am Ort der Huldigung statt, dem Breslauer Schloss, aus dem wenig später das Jesuitenkolleg und unter Kaiser Leopold I. die Jesuitenuniversität wurde, deren wunderschöne barocke „Aula Leopoldina“ den Bau noch heute ziert.³²

Ist das *Syncharma musicum* in einem in Breslau erschienenen Einzeldruck überliefert, so blieb uns *Teutonium dudum* in einem anderen Druckzusammenhang erhalten, mit dessen Würdigung meine Ausführungen schließen sollen.

Der Breslauer Organist an St. Elisabeth, Ambrosius Profe, der in Wittenberg Theologie studiert hatte, veröffentlichte zwischen 1641 und 1649 in Leipzig ein großes Sammelwerk in fünf Teilen, das einen höchst bemerkenswerten Vorgang reflektiert: Neben Werken deutscher Komponisten, darunter das eben genannte *Teutonium dudum*, bieten die Sammeldrucke Profes eine Fülle Werke italienischer Komponisten, darunter zahlreiche Madrigale von Monteverdi und ganz besonders von dessen Nachfolger am Markusdom in Venedig, Giovanni Rovetta, nun aber nicht in ihrer originalen italienischen Textfassung, sondern mit zum Teil lateinischen, zum Teil deutschen geistlichen Texten. In diesen Drucken werden aus weltlichen Madrigalen deutsche bzw. lateinische geistliche Motetten mit Generalbass. Profe, der nachweislich mit Rovetta in Venedig im Briefwechsel stand,³³ importierte demnach relativ neue italienische Musik, um sie der deutschen Musikpflege nutzbar zu machen. Da es aber nahezu keine Möglichkeit gab – außer dem studentischen Musizieren an den Universitäten –, weltliche Vokalmusik in der Öffentlichkeit erklingen zu lassen, der Absatz der Notendrucke also zu gering gewesen wäre, verwandelte sie Profe durch z. T. nicht ungeschickte Textkontrafakturen in geistliche Musik, für die es als Kirchenmusik eine große Öffentlichkeit gab.

32 Derartige politische Musiken dürften üblicherweise im Tagungssaal des Fürstentreffens musiziert worden sein. Das gilt für die Reichstagsmotette 1530, Ludwig Senfls *Ecce quam bonum et quam jucundum* in Augsburg, genauso wie für das Konzert Heinrich Schütz' *Da pacem Domine* (SWV 465) 1627 im Rathaus zu Mühlhausen und die beiden erwähnten Schütz-Konzerte 1621 im Breslauer Schloss.

33 Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: „...in Teutschland noch gantz ohnbekandt“. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt (Main) 1996, S. 227–242 (*Perspektiven der Opernforschung* 3); Wiederabdruck in: ders., *Annäherung durch Distanz* (wie Anm. 2), S. 190–200, besonders S. 198, Anm. 12.

Es bleibt zu vermuten, dass die Profe-Drucke für Heinrich Schütz einen der Anlässe gebildet haben, eine Sammlung genuin deutschsprachiger geistlicher Motetten zu schaffen, die 1648 unter dem Titel *Musicalia ad chorum sacrum – Geistliche Chormusik* in Dresden erschien, Profes Notlösung durch originäre Werke ersetzend.

Sowohl Ambrosius Profe als auch Heinrich Schütz waren zu derselben Zeit in den satztechnischen Fachstreit zwischen dem Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi und dem Danziger Organisten Paul Siefert involviert, der zahlreiche Musiker in Deutschland, Polen und Schweden zu Stellungnahmen bewog.³⁴

Profes Interesse an neuester italienischer Musik signalisierte das Bedürfnis, den in Italien sich profilierenden Musikbarock kennenzulernen, dessen große Zeit in den wettinischen und habsburgischen Ländern Sachsen, Böhmen und Schlesien erst mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts anbrach und im 18. Jahrhundert kulminierte.

Wir stellten im Verlauf unserer Betrachtung eine zunehmende Differenzierung der Musikkultur auch in den zur Debatte stehenden Ländern Sachsen, Böhmen und Schlesien fest: von der mittelalterlichen Einheit der Sprache des Lateinischen zur aufkommenden Nationalsprachlichkeit, von der ungeteilten christlichen Kirche als Rahmen der großen Kunst zu ihrer Konfessionalisierung, von dem Versuch, diese Konfessionalisierung durch die Gegenreformation und die aus ihr erwachsene Barockkultur zu überwinden, eine Differenzierung, die seit dem 19. Jahrhundert immer mehr an Tempo gewann und schließlich im 20. Jahrhundert zu jener katastrophalen Spaltung Europas nicht nur in politischer, sondern auch in kultureller, auch in musikalischer Beziehung führte, die wir in Gegenwart und Zukunft zu überbrücken, ja zu heilen uns anzuschicken allen Anlass haben.

34 Zum Scacchi-Siefert-Streit u. a. Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: *Schütz-Jahrbuch* 17 (1995), S. 63–79.